

cantatas

Johann Sebastian Bach Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki



- BWV 163 Nur jedem das Seine
BWV 165 O heiliges Geist- und Wasserbad
BWV 185 Barmherziges Herze der ewigen Liebe
BWV 199 Mein Herze schwimmt im Blut

4

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 4: Cantatas from Weimar II

Cantata No. 199, 'Mein Herz schwimmt im Blut', BWV 199 **24'12**

Am 11. Sonntag nach Trinitatis

1	1. Recitativo	Violini, Viole, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	2'05
2	2. Aria	Oboe (Alfredo Bernardini), Violoncello, Organo	8'37
3	3. Recitativo	Violini, Viola, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	1'07
4	4. Aria	Violini, Viola, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	7'28
5	5. Recitativo	Violoncello, Organo	0'17
6	6. Choral	Viola (Yoshiko Morita), Violoncello, Organo	1'34
7	7. Recitativo	Violini, Viola, Violoncello, Fagotto, Organo	0'44
8	8. Aria	Oboe, Violini, Viola, Violoncello, Fagotto, Organo	2'11

Cantata No. 165, 'O heiliges Geist- und Wasserbad', BWV 165 **12'15**

Am Trinitatisfest

9	1. Aria	Soprano, Violini, Viola, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	3'00
10	2. Recitativo	Basso, Violoncello, Organo	1'15
11	3. Aria	Alto, Violoncello, Organo	2'26
12	4. Recitativo	Basso, Violini, Viola, Violoncello, Fagotto, Organo	2'26
13	5. Aria	Tenore, Violino, Violoncello, Organo	2'31
14	6. Choral	Violini, Viola, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	0'35

Cantata No. 185, 'Barmherziges Herz der ewigen Liebe', BWV 185 **14'12**

Am 4. Sonntag nach Trinitatis

15	1. Aria (Duetto)	Soprano, Tenore, Oboe, Violoncello, Organo	3'17
16	2. Recitativo	Alto, Violini, Viola, Violoncello, Organo	2'04
17	3. Aria	Alto, Oboe, Violini, Viola, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	4'29

18	4. Recitativo	Basso, Violoncello, Organo, Fagotto	0'59
19	5. Aria	Basso, Violoncello, Organo, Fagotto	2'00
20	6. Choral	Oboe, Violini, Viola, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	1'11

Cantata No. 163, 'Nur jedem das Seine', BWV 163 **14'15**

Am 23. Sonntag nach Trinitatis

21	1. Aria	Tenore, Violini, Viola, Violoncello, Violone, Organo	3'32
22	2. Recitativo	Basso, Violoncello, Organo	1'29
23	3. Aria	Basso, Violoncelli, Violone, Organo	3'07
24	4. Duett-Recitativo	Soprano, Alto, Violoncello, Organo	2'26
25	5. Duetto-Aria	Soprano, Alto, Violini, Viola, Violoncello, Violone, Organo	2'50
26	6. Choral	Violini, Viola, Violoncello, Violone, Organo	0'44

Bach Collegium Japan directed by Masaaki Suzuki



Vocal Soloists:

Midori Suzuki, soprano [BWV 199/185]

Aki Yanagisawa, soprano [BWV 165/163]

Akira Tachikawa, alto [BWV 165/185/163]

Makoto Sakurada, tenor [BWV 165/185/163]

Stephan Schreckenberger, bass [BWV 165/185/163]

Orchestra:

Violin: Natsumi Wakamatsu (leader); Mari Ono; Azumi Takada;

Yuko Takeshima; Keiko Watanabe; Aiko Watabe

Viola: Yoshiko Morita; Ryoko Moro-oka

Violoncello: Hidemi Suzuki (principal); Norizumi Moro-oka

Violone: Shigeru Sakurai

Organ: Masaaki Suzuki; Naoko Imai

Oboe: Alfredo Bernardini [BWV 199/185]

Bassoon: Kiyotaka Dohsaka [BWV 199/165/185]



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

NEC

The four cantatas on this recording were written during Bach's Weimar period (1708-1717). Although this period, when Bach held the post of court organist to Duke Wilhelm Ernst of Sachsen-Weimar, is known as the Golden Age of organ music, in March 1714 Bach was given the title of *Konzertmeister*, and this also marked the beginning of the flowering of the church cantata. From this point onward, he produced roughly one cantata a month, and these works are influenced by Italian opera style. The works of this time are not merely a preparation for the grand cantata works of the Leipzig period, which began in 1723; indeed, many of them were reperformed in Leipzig and formed an important part of the cantata repertory. The special characteristics of the Weimar cantatas are lyrical and intimate arias and in particular duets filled with the yearning for love. The four works on this recording all open with and are driven by solo or duo movements, and if there is any choral participation at all (in BWV 199 there is not), this is restricted to the closing chorale. The orchestration too is structured very simply, but we find there the youthful sensibility and the spirit of experimentation on form which are particular to the cantatas of this period. As for the contents, it is worthy of notice that the libretti are closely based on Jesus's parables from the Gospels. This is because, compared to more purely ceremonial texts, such parables deal with many questions which are not restricted to the consideration of any particular denomination. Considering all four cantatas together, the listener will gain a clearer understanding of the spiritual world of the young Bach in Weimar before he reached the age of thirty.

BWV 199: Mein Herze schwimmt im Blut

(My heart swims in blood)

This frequently performed work, a solo cantata for soprano, was first performed on the eleventh Sunday after Trinity (27th August) in 1713, according to Yoshitake Kobayashi's new study. The autograph from this time is still extant but, from the parts for later performances in Cöthen in around 1720 and in Leipzig on the appropriate Sunday in 1723, we know that the cantata was revised after its first performance. Because of this, it appears in three parallel columns (showing the differences between the versions) in the Bach Handbook.

Cantata No. 199 ranks among the comparatively new treasures of Bach's composition. This is because the auto-

graph was only discovered by Danish musicologist C.A. Martiniussen in the Royal Library in Copenhagen in 1911. An edition of the cantata based on the manuscript was included in a 1913 publication of Bach's complete works, giving the piece the appearance of having been known to the world for much longer. The text is based on the Gospel for the day (Luke 18: 9-14), which relates Jesus's bitter parable told 'unto certain which trusted in themselves, that they were righteous, and despised others'. A Pharisee and a tax collector or prayed in the temple. The Pharisee prayed for himself in pride that although he might not be righteous, he was certainly better than a tax collector; the tax collector prayed earnestly and with humility: 'Have pity on me, a sinner'. The one whose prayer was heard was the tax collector, says Jesus. This parable, together with the re-examining of one's faith which it was meant to provoke, contains a truth which has not faded with the passing years.

The librettist, Georg Christian Lehms (libretto dated 1711), puts the focus of the text on the self as the 'I' in the tax collector's prayer, and in baroque rhetoric it sings of the acute trembling and sorrow of the sinful spirit. The alternation of recitative and aria gives a feeling of monologue, which, when set to Bach's beautiful music, becomes a direct description of the transfiguration, the awakening from despair, and the journey towards peace of mind which the inner self experiences. Lehms's lyrics were also set to music in 1712 by Christoph Graupner, who was a candidate along with Bach for the post of Kantor at the Thomasschule, and there are those who point to the similarities between this work and Bach's 'My heart swims in blood...'. An unusual feature of this cantata is that it begins directly with a recitative. This deeply emotional recitative, which is accompanied by strings, draws the listener into the spirit of suffering in this world. The aria which comes next (*Adagio*, C minor) begins with a beautiful ritornello introduction for oboe which governs the *da capo* structure of the movement. The melodic line winds around into a new direction, which, according to Dürr, symbolizes the despair of discovery that there is no way to flee. At the end of the middle section, the descending phrase on *Mein Herz ist jetzt ein Tränenbrunn, die Augen heiße Quellen* (My heart is a fountain of tears, my eyes warm springs) is set in recitative-like style. The tax collector's prayer was heard because his heart was patient. His words, 'Lord, have mercy on me, a sinner', are incorporated into the recitative in the

third movement, where the soul lays down its burden and expresses deep contrition and faith in God. Here the music moves into the major keys, and the strings' lively accompaniment to the aria (fourth movement, *Andante*, E flat major) is almost Handelian in character. This aria too takes the *da capo* form and, immediately before the return to the beginning, there is an *Adagio* section. The soprano sings that her regretful heart has heard words of comfort from above (recitative, fifth movement), and this leads into the ensuing chorale (sixth movement, *Andante*, F major). This chorale has as its text the third verse of Johann Heermann's 1630 hymn *Wo soll ich fliehen hin?* (Whither shall I fly?), in which the sinner finds the succour of grace in the Lord's wounds. The chorale melody sung by the soprano is ornamented by a viola obbligato, which for the Leipzig performance was reassigned to the cello piccolo. The 'self', having found a resting place, sings in faith and joy now. At the end of the recitative in the seventh movement, the soprano's melisma on the words *fröhlich singen* (gladly sing) is augmented by the first violin for an especially noteworthy moment. The soprano line now takes on a jig-like rhythm, and the eighth movement (*Allegro*, B flat major), closing the cantata, is an aria which could almost be a dance. Dürr suggests that if this movement were arranged for winds only, it could be the finale of a suite.

BWV 165: O heiliges Geist- und Wasserbad (O Holy Spiritual and Water Bath)

This cantata is believed to have been first performed on Trinity Sunday (16th June) in 1715. It does not include wind instruments, and the chorus's participation is limited to the final chorale; the work ranks among the chamber cantatas. The libretto is by Salomo Franck (1715). Bach has set the text, which is based on the Gospel reading for the day (John 3: 1-15), with conciseness and clarity; it exemplifies the cantata's function of 'a sermon in music'. The subject is the emphasis upon the spiritual importance of baptism. The reading from St. John relates the conversation between Jesus and Nicodemus the Pharisee on the subject of new life. Jesus tells Nicodemus, who has only a concrete understanding of the words 'life' and 'death', that 'Except a man be born again, he cannot see the kingdom of God'.

Explaining further, Jesus adds the phrase 'Except a man be born of water and the Spirit'. Baptism, which is 'washing with water and the Spirit', is the beginning of the path lead-

ing man to the kingdom of God – 'the wearing of Christ' (second movement). Baptism is not a simple ceremony, but should be renewed for 'the entire duration of life' (third movement). This is made possible through God's grace, as made manifest in Christ's crucifixion (fourth movement). Thus the cantata prays to Jesus, 'death's death' (fifth movement), for forgiveness and salvation, and ends with praise for the sacrament of baptism. This cantata was revised for performance on Trinity Sunday of 1724 in Leipzig. The cantata survives in a copy of the full score dating from this performance. The opening soprano aria (G major) has a ritornello in fugal form, and generally keeps to a polyphonic structure. It suggests the character of the 'pledge' of baptism. The fertile strength of this writing illustrates the image of the 'new life-giving flood'. The second movement is a bass recitative. It compares mankind's sin and the joy of those who are Christians through baptism. The alto aria in E minor (third movement) which follows is a prayer to Jesus in baptism. The piece is an aria on the concept of 'love', structurally unified by its foundation on a smooth continuo theme. Beginning with the fourth movement (bass recitative), with its image of 'the soul's bridegroom', Franck's libretto moves toward the mystical, turning a reflective eye toward the Passion and mankind's redemption. The concept of 'The Lamb of God' is given emphasis by an *Adagio* melismatic phrase, and the double meaning of the image of the 'serpent' is illustrated in an arioso for interweaving violins. This double meaning is, first, the 'old serpent' which symbolises sin, and second, the 'fiery serpent' (Numbers 21: 6-9) which Moses made and raised on a pole to take away sin. This second meaning is also seen as a symbol of Christ's crucifixion, referring back to the Gospel reading for Trinity Sunday. The tenor aria in the fifth movement (G major) sings to the 'salvation snakelet', 'death's death', Jesus Christ. The movement of the 'snakelet' appears in a writhing ritornello melody, and the mood feels suitable to a prayer text. After this, the fifth verse of Ludwig Helmbold's 1575 chorale *Nun laßt uns Gott dem Herren* is sung in a simple and powerful harmonisation (sixth movement, G major); encompassing the ideas of life and death, the libretto thus returns to the theme of baptism at the end.

BWV 185: Barmherziges Herze der ewigen Liebe
(Merciful heart of eternal love)

This cantata was first performed on the fourth Sunday after Trinity (14th July) in 1715. The libretto is by Salomo Franck and is dated 1715. It follows a chamber music structure, and while it sticks to its function as a part of the greater church service, it also shares certain features with BWV 165, the cantata written shortly before it. The Gospel for this day is the passage which follows after Jesus's famous teaching of 'love thine enemy'. The reading begins with injunctions to forgive and to not judge other, and continues, 'For with the same measure that ye mete withal, it shall be measured unto you again' and 'Cast out first the beam that is in thine own eye, and then shalt thou see clearly to remove the mote that is in thy brother's eye.' Perhaps because the text is very rich in material, Franck's libretto incorporates with few changes the easy flow of Jesus's words, and this has elicited comments such as Schweitzer's 'due to the bland lesson-like libretto, [the beauty of this work] is diminished'. But we are bound to admire the emotional wealth with which Bach's music infuses the poetry. In that it gives living reality to a potentially dry text, this work may be numbered among Bach's masterpieces. It is known that there were performances of Cantata No. 185 in Leipzig in 1723 and in 1746/47, for which occasions the oboe part was given to a trumpet (*clarino*). We see a similar compositional structure, in which the work takes its musical frame from the instrumental presentation of the melody of the final chorale, in the Easter Day cantata for the same year, BWV 31. The sources for the present work are the Weimar score (part of which is an autograph) and original parts as well as the score from the Leipzig performances.

The cantata begins with a calm siciliano-like duet (F sharp minor) for soprano and tenor. The theme of the piece is a musical exposition on the concept of 'mercy'; that the subject is often followed by its mirror form and both voices move in canon probably symbolizes that God's mercy is reflected in human pity. Then the oboe joins in with the melody of the last chorale and suggests the name of Jesus, the owner of the heart of love, hidden in the text. An elaborately set recitative for tenor follows (second movement), in which Jesus's teaching from the Gospel reading is brought to the human level. The core concept, 'As you measure, so shall others measure unto you', is emphasized in canon. This leads into an alto aria (third movement, *Adagio*, C major) in which

the full-sounding accompaniment expresses the joy of the 'plentiful harvest' promised to the compassionate man. The instruments seem almost to be playing a phrase from an oboe concerto. The next movement is a bass recitative which summarizes Christ's words from the second half of the Gospel text. A tone of rigid warning is prominent. The aria in the fifth movement (*Vivace*, B minor) speaks of 'the Christian's art'. Bach uses the characteristic motif from the first line of the text as a motto, and its repetition serves not only to secure the musical cohesion of the movement, but also to emphasize the weightiness of the words. The concluding chorale (sixth movement, F sharp minor) is the call to Christ of Christians who have made the decision to follow the path of righteousness. Taking the first verse of Johann Agricola's 1529 hymn *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (I call to Thee, Lord Jesus Christ), Bach sets it for four voices, with a descant-like solo line for the first violin.

BWV 163: Nur jedem das Seine (To Each Only His Due)

Between August and November 1715, the court of Weimar was in mourning for the young and musically gifted Duke Johann Ernst. During these three months, the performance of cantatas was halted. The first cantata to be performed at the court chapel after the court came out of mourning, on 24th November, was BWV 163, for the Twenty-Third Sunday after Trinity. The Gospel appointed for this day (Matthew 22: 15-22) is a discussion between Jesus and the Pharisees. Jesus, being questioned as to whether it was 'lawful to give tribute unto Caesar', points to a denarius (a Roman coin) and replies, 'render therefore unto Caesar the things which are Caesar's; and unto God the things that are God's'. This is an expression of the concept of the separation of state authority and ecclesiastical authority, and it relates also to the Epistle reading for the day (Philippians 3: 17-21), which says that 'our country is in heaven'. Salomo Franck's libretto of 1715 clearly takes this as its base, exhorting us to render unto God the true tribute of a pious heart. This work, which shares the form of many of the Weimar cantatas, is written for soloists with strings and continuo. A chorus is used only for the concluding chorale. The music, however, is full of devices. In particular the third movement, an aria with obbligato for double cello, and the fourth movement, a recitative dialogue for two voices in alternation, reveal the spirit of experimentation of the young Bach. The first movement, a tenor aria in B

minor, repeats the phrase *Nur jedem das Seine!* (To each only his due!) as though it were a motto. The shortness of this phrase gave Bach sufficient freedom in composition. The second and third movements are a bass recitative and aria. The bass first says that all that we possess comes from God, and that all we can use as currency to repay Him is our hearts. Is not this currency, however, like a counterfeit coin? The final six bars, a fearful question, are marked by successive dissonances. The aria which follows (in E minor), with its deep voicing in instrument and singer, is unparalleled in form. The movement is scored for continuo with obligato for two cellos which move contrapuntally. Does this suggest the work of the labourers reminting the currency, or the renunciation of the tarnished coin of Satan? The fourth and fifth movements are a recitative and duet for soprano and alto. The recitative with continuo accompaniment is a very distinctive piece in which the two voices, alternating between imitation and parallel movement, express the joy of giving the heart to God and the fear that the betraying flesh and blood will sully the offering. The tempo accelerates at the prayer for release from this world, and the continuo movement becomes more lively, emphasizing the words 'the true Christian'. The duet, a mystical piece, prays that we may be united with Christ. This type of piece is typical of the Weimar period. In the background, the strings in unison play the chorale melody *Meinen Jesum laß ich nicht* (I will not leave my Jesus). The closing chorale is indicated in the score as 'Chorale. *In simplice stylo*', and only the figured continuo part is given. The movement as it is recorded is a restoration from this incomplete score. The words are those of the eleventh verse of Heermann's 1630 chorale *Wo soll ich fliehen hin?*.

© Tadaki Isoyama 1996

Concerning Pitch

For this recording, as for our recordings of other works from the Weimar period, the strings and organ, with the vocal parts, are using *Chorton* (a' = ca. 465). The oboe alone in BWV 199 uses *Kammerton* (a' = ca. 415), and for BWV 185 the pitch is French pitch (a' = ca. 392). The reason for this is that we attempt to assemble, insofar as it is possible, the original instruments for each cantata as it was performed in Weimar. The special parts still extant for *fagotto* (bassoon) for both BWV 199 and BWV 185 are written in the same key as the strings, from which we know that these pieces were

most likely performed at *Chorton* in Weimar; here, because it proved unfeasible to procure an original *fagotto*, we have used a transposed *Kammerton* (a' = 415) instrument in its place.

BWV 199

The original source materials for this cantata present a kind of complexity. The major sources are a score and parts believed to be the composer's, but these parts, which after the work's première at Weimar were used at the very least for further performances during the Cöthen and Leipzig periods, seem to indicate that there is a strong possibility of there having been a second performance of the cantata at Weimar. This possibility stems from the existence, among the Weimar parts but not belonging to the set, of a part in Bach's hand for *Violoncello e Haubois*. The part was presumably produced for a player competent on both cello and oboe, and comprises continuo cello parts for the first, third, fourth, fifth and seventh movements, and oboe parts for the second and eighth. The sixth movement is an obligato part for which no instrument is specifically indicated, although it is in the alto clef. The alternate possibility, that there was no second Weimar performance and that this part was produced for the first performance of the cantata because, for some reason, the original oboe and cello parts had suddenly become unsuitable at the last minute, cannot entirely be discarded.

This sixth movement displays the greatest changes in instrumentation across the four performances. The obligato instrument which ornaments the soprano chorale melody was a viola for the first performance at Weimar. In Cöthen, a *viola da gamba* was used. In Leipzig the rôle was passed to a *violoncello piccolo*. What instrument, then, would have been used for a second performance at Weimar? As noted above, the part is written in the alto clef, which makes it impossible to discount entirely the possibility of its being meant for viola, but on top of the other peculiar characteristics of this part, it is also consistent in that where a change of instrument is required, such directions are always given. At the beginning, where the performer is intended to use the oboe, this is clearly marked, but after the indication that the third movement should be played on the cello, no new direction to change instruments appears until the eighth movement, which is marked for the oboe. This would seem to indicate that despite the presence of the alto clef in the part for the sixth

movement, the performer must have kept playing the cello right through.

However, although a strong case has been made for the use of the cello for this obbligato part, in order to play the part the cellist's left thumb is required to press against the fingerboard of the instrument. No trace exists of this technique's having been employed in Germany in the 1710s, or indeed at all until the latter half of the 18th century. This part could therefore not, in Weimar in the time of Bach, have been played on an ordinary cello; for this reason, we have elected to use the remaining viola part for the obbligato.

BWV 185

The chorale part for the first movement of this cantata, the duet, was taken by an oboe for the first performance of this cantata in Weimar. (At its reperformance in Leipzig the oboe was replaced by a slide trumpet.) In the score which has come down to us (a transcription from original parts), there are texts put to the chorale; however, according to Yoshitake Kobayashi of the *New Bach Edition Revised Commentary*, (*Kritischer Bericht [Neue Bach-Ausgabe]*) this is the editorial addition of Zelter of the Singakademie in Berlin, and thus we do not use it for this recording.

BWV 163

In the first movement of this cantata, the Bach-Gesellschaft edition gives the top line to the *oboe d'amore*, but this decision appears to have been arbitrary. In the header of Bach's autograph, the inscription 2 V, 1 Va, 2 Vc appears, making it plain that the line mentioned was intended for violin.

As for the sixth and final movement of the same cantata, the autograph and all other extant source materials give neither melody nor harmonization for the chorale; all that remains is a figured continuo part which has been marked *Chorale*. In *simplex stylo* (Chorale, in simple style). Concerning the melody and text of the chorale, in the 1715 anthology *Evangelisches Andachtsopfer* by Salomo Franck, author of the texts upon which this cantata is based, we find printed as the final piece the first two lines of the last verse of Johann Heermann's chorale *Wo soll ich fliehen hin?* (Whither shall I fly?), and so in the *Neue Bach-Ausgabe* this melody and text have been assigned to the soprano part. However, let us consider the meaning of Bach's indication *simplex stylo*.

Since the original parts are completely lost, these is no better means than speculation of discovering Bach's intentions. Fundamentally, *simplex* (simple) style could be meant to indicate that all of the singers (possibly with the full congregation) should sing the chorale melody as if it were a hymn, in unison, while the organ follows the figured bass to accompany. In this case, however, it is scarcely credible that all of the strings should also be intended to play in unison. The theory that the full congregation would join in the singing of the final chorale of a cantata cannot be disproven, and if the inscription *simplex stylo* were meant to indicate this method of performance, it is strange that it should appear in no other place among the cantata chorales. What is it about the closing of this particular cantata that it should require a special indicative marking?

On this recording, the vocal parts of the cantata are taken by four solo voices, and we have chosen to read this *simplex* to mean 'with everyday simplicity'; the closing chorale is thus performed in simple four-part harmony.

© Masaaki Suzuki 1996

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

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

The Bach Collegium Japan comprises both baroque orchestra and chorus, and its major activities include an

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

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

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

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

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

music in Belgrade. Midori Suzuki often performs solo parts for the Bach Collegium Japan.

Aki Yanagisawa, soprano, is a graduate of the Tokyo National University of Fine Arts and Music in vocal performance, and is currently completing her Master's degree in opera at the same university. She was placed third overall in the fifth Annual Japanese Vocal Music Competition in 1993, receiving the top award in the Japanese Art Song section. Yanagisawa's operatic rôles include Susanna in Mozart's *The Marriage of Figaro*, and she has appeared as a soloist in performances of Handel's *Messiah*, Ludwig van Beethoven's *Ninth Symphony* and Bach's cantatas as well as numerous other work in the church music repertoire.

Akira Tachikawa, countertenor, was born in Shizuoka and entered the Shizuoka Children's Choir at the age of seven, where he received his earliest musical education. In 1980 he entered the Tokyo National University of Fine Arts and Music as a countertenor, where he studied with Kounosuke Watanabe and Ryousuke Hatanaka. Tachikawa graduated from the Master's programme at the same university in 1988. As one of a very few accomplished Japanese countertenors, Tachikawa has been much in demand as a soloist in baroque works, including Bach's *Passions*, and opera. Since 1986 he has been living in Europe, studying with René Jacobs and appearing in numerous performances throughout Switzerland, Germany and France.

Makoto Sakurada, tenor, completed his master degree at Tokyo National University of Fine Arts and Music, specializing in vocal music. He is now pursuing a doctorate at the same university. In 1992 he made his début in the rôle of Rodolfo in Puccini's *La Bohème* at a performance given by the University Opera; he subsequently appeared in the rôle of Roméo in Gounod's *Roméo et Juliette* at a performance by the Tokyo Opera Produce. Both of these appearances were well received. Makoto Sakurada participated in the Accademia di Montegridolfo supported by Suntory Hall, Tokyo in 1993 and studied under Gustav Kuhn and Renato Bruson, who both regarded him highly and invited him to participate in their recitals and performances. He is also a member of the Accademia di Montegridolfo in Italy, organized by Gustav Kuhn. In addition to his operatic career, Sakurada is also

active as a soloist in Oratorio performances. His repertoire includes the Evangelist in Bach's *St. John Passion*, Handel's *Messiah*, Mozart's *Requiem*. His recent remarkable performances as a soloist with the Bach Collegium Japan have attracted special attention. Makoto Sakurada studied under Tadahiko Hirono. He is a member both of the Bach Collegium Japan and of the Nikikai Opera.

Stephan Schreckenberger, bass, studied school music at the State College of Music and Performing Arts in Frankfurt am Main. After graduating he began his vocal studies in Heidelberg with Annemarie Grünewald, passing his examination three years later. He subsequently undertook private studies with Ernst Gerold Schramm in Berlin and Karl-Heinz Jarius in Frankfurt am Main. Since 1989 Stephan Schreckenberger has been a freelance concert and Lieder singer. Numerous radio broadcasts have spread his fame abroad; he has worked in the USA, Israel, Canada, Brazil, South East Asia and Japan as well as in much of eastern and western Europe, where he has worked under renowned conductors and appeared at major music festivals. Since 1989 Stephan Schreckenberger has been a member of the vocal ensemble Cantus Cölln. A very important area of his activity is German Romantic Lieder, and he has a special affinity with the works of Franz Schubert, Hugo Wolf, Carl Loewe and Gustav Mahler.

Alfredo Bernardini, baroque oboe, was born in Rome in 1961. In 1981 he moved to the Netherlands to specialize in baroque oboe and early music with Bruce Haynes and Ku Ebbinge. He has performed all over Europe, the USA, Japan, Israel and South America and worked with Hesperion XX, Le Concert des Nations, La Petite Bande, The English Concert, the Freiburg Baroque Orchestra; he has also appeared as a guest artist with other prestigious ensembles, including the Bach Collegium Japan. He is a founder member of the ZE-FIRO wind ensemble. His musical activity is completed with musicological research – his writings have been published in leading periodicals – and with oboe making. He teaches at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam.



Die vier Kantaten auf dieser CD wurden während Bachs Zeit in Weimar geschrieben (1708-17). Obwohl diese Zeit, in welcher Bach den Posten als Hoforganist bei Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar innehatte, als Goldenes Zeitalter der Orgelmusik bekannt ist, wurde ihm im März 1714 der Titel Konzertmeister verliehen, was auch den Beginn einer Blütezeit der Kirchenkantate markierte. Ab damals schrieb er etwa eine Kantate monatlich, Werke, die vom italienischen Opernstil beeinflusst sind. Die Werke aus dieser Zeit sind nicht nur eine Vorbereitung für die großen Werke aus der 1723 beginnenden Leipziger Zeit, sondern viele von ihnen wurden in der Tat in Leipzig wieder aufgeführt und bildeten einen wichtigen Teil des Kantatenrepertoires. Besondere Merkmale der Weimarer Kantaten sind lyrische und intime Arien, und insbesondere Duette voller Liebessehnsucht. Sämtliche vier Werke auf dieser CD beginnen mit Solo- oder Duettsätzen und werden von ihnen vorangetrieben, und sofern ein Chor überhaupt vorhanden ist (was bei BWV 199 nicht der Fall ist), beschränkt sich seine Mitwirkung auf den Schlußchoral. Auch der Orchestersatz ist sehr schlicht strukturiert, aber wir finden in ihm die jugendliche Sensibilität und die Experimentierfreudigkeit hinsichtlich der Form, die für die Kantaten dieser Periode typisch sind. Was den Inhalt betrifft, ist es bemerkenswert, daß die Libretti mit Jesu Gleichnissen in den Evangelien eng verbunden sind. Dies kommt daher, daß solche Gleichnisse im Vergleich mit Texten von eher zeremonieller Art viele Fragen behandeln, die sich nicht auf eine bestimmte Konfession beziehen. Zusammen tragen die vier Kantaten zum besseren Verstehen der geistigen Welt des jungen, noch nicht dreißigjährigen Bach in Weimar bei.

BWV 199: Mein Herze schwimmt im Blut

Yoshitake Kobayashis neue Untersuchung ergab, daß dieses häufig aufgeführte Werk, eine Solokantate für Sopran, am 11. Sonntag nach Trinitatis 1713 (27. August) uraufgeführt wurde. Das damalige Manuskript liegt heute noch vor, aber dem Stimmaterial für spätere Aufführungen in Cöthen um 1720 und in Leipzig am entsprechenden Sonntag 1723 können wir entnehmen, daß die Kantate nach der Erstaufführung revidiert wurde. Deswegen erscheint sie im Bach-Handbuch in drei parallelen Spalten, die die Unterschiede der Fassungen veranschaulichen.

Die *Kantate Nr. 199* gehört zu den relativ neuen Schätzen in Bachs Schaffen. Das Autograph wurde nämlich erst 1911 vom dänischen Musikwissenschaftler C.A. Martienssen in der Kopenhagener Kgl. Bibliothek entdeckt. Eine auf dem Manuskript basierende Fassung der Kantate erschien 1913 in einer Gesamtausgabe von Bachs Kompositionen, wodurch der Eindruck entstand, das Stück sei schon lange bekannt gewesen. Der Text basiert auf dem Evangelium des betreffenden Tages (Lukas 18:9-14), das das bittere Gleichnis wiedergibt, das Jesus „einigen, die von ihrer eigenen Gerechtigkeit überzeugt waren und die anderen verachteten“ (Einheitsübersetzung 1979) erzählte. Ein Pharisäer und ein Zöllner beteten im Tempel. Der Pharisäer betete in der Überzeugung, besser als ein Zöllner zu sein; der Zöllner betete ernst und bescheiden: „Gott, sei mir Sünder gnädig!“. Es war der Zöllner, dessen Gebet erhört wurde, sagt Jesus. Dieses Gleichnis, und das dadurch hervorgerufene Überprüfen des eigenen Glaubens, beinhaltet eine Wahrheit, die im Laufe der Jahre kaum schwächer wurde.

Der Textdichter, Georg Christian Lehms (das Libretto datiert von 1711), fokussiert den Text auf das eigene „Ich“ im Gebet des Zöllners, und in barocker Rhetorik besingt der Text das Zittern und die Traurigkeit des sündenvollen Geistes. Der Wechsel zwischen Rezitativ und Arie erweckt das Gefühl eines Monologs, der zusammen mit Bachs schöner Musik eine direkte Beschreibung der Transfiguration wird, des Erwachens aus der Verzweiflung, und der vom inneren Ich erlebten Reise zum Frieden des Geistes. Lehms' Text wurde 1712 auch von Christoph Graupner vertont, der ein Konkurrent von Bach um den Posten als Kantor an der Thomaskirche war, und es gibt welche, die auf die Ähnlichkeiten zwischen diesem Werk und Bachs „Mein Herz schwimmt im Blut“ hinweisen. Ein ungewöhnlicher Zug dieser Kantate ist, daß sie direkt mit einem Rezitativ beginnt. Dieses tief bewegte, von Streichern begleitete Rezitativ versetzt den Hörer in die Sphäre des Leidens in dieser Welt. Die folgende Arie (*Adagio*, c-moll) beginnt mit einer schönen Ritornello-Einleitung für Oboe, die die Da-Capo-Struktur des Satzes steuert. Die melodische Linie dreht in eine andere Richtung ab, was laut Dürr ein Symbol ist für die Verzweiflung bei der Entdeckung, daß es keinen Fluchtweg gibt. Am Schluß des Mittelteils ist die sinkende Phrase auf *Mein Herz ist jetzt ein Tränenbrunn*, die *Augen heiße Quellen* in einem rezitativähnlichen Stil gesetzt. Das Gebet des Zöllners wurde erhört, weil

sein Herz guldig war. Seine Bitte um Gnade ist in das Rezitativ des dritten Satzes einbezogen, wo die Seele ihre Bürde ablegt, um tiefe Reue und Gottesglauben zum Ausdruck zu bringen. Hier erscheinen Durtonarten, und die lebhaftere Streicherbegleitung der Arie (vierter Satz, *Andante*, Es-Dur) ist nahezu Händelschen Charakters. Auch diese Arie ist in Da-capo-Form, und gleich vor der Rückkehr zum Anfang gibt es einen *Adagio*-Abschnitt. Die Sopranistin singt, daß ihr reumütiges Herz Worte des Trostes von oben gehört hat (Rezitativ, fünfter Satz), was zum folgenden Choral führt (sechster Satz, *Andante*, F-Dur). Der Text dieses Chorals ist die dritte Strophe aus Johann Heermanns *Wo soll ich fliehen hin?* (1630), bei welchem der Sünder in den Wunden des Herrn den Beistand der Gnade findet. Die von der Sopranistin gesungene Chormelodie wird von einer obligaten Bratsche verzert. deren Part bei der Leipziger Aufführung einem Cello Piccolo zugeteilt wurde. Das „Ich“ hat jetzt einen Ruhepol gefunden und singt voller Glaubens und Freude. Am Schluß des Rezitativs im siebten Satz wird in einem besonders denkwürdigen Augenblick das Melisma der Sopranistin auf den Worten *fröhlich singen* von der ersten Violine augmentiert. Der Rhythmus des Sopranparts mutet jetzt wie ein *jig* an, und der die Kantate beendende achte Satz (*Allegro*, B-Dur) ist eine Arie, die fast ein Tanz sein könnte. Dürr meint, daß dieser Satz, wenn für Bläser allein gesetzt, das Finale einer Suite sein könnte.

BWV 165: O heiliges Geist- und Wasserbad

Man glaubt, diese Kantate sei erstmals zu Trinitatis 1715 (16. Juni) aufgeführt worden. Keine Bläser wirken mit, und da außerdem der Chor nur im Finale singt, zählt das Werk zu den Kammerkantaten. Der Text ist von Salomo Franck (1715) und basiert auf dem Evangelium des Tages (Johannes 3: 1-15). Bach vertonte ihn konzise und klar, so daß das Werk als Beispiel der Funktion einer Kantate als „Musikgottesdienst“ dienen kann. Das Thema betont die geistige Wichtigkeit der Taufe. Die Lesung aus dem Johannesevangelium schildert das zwischen Jesus und dem Pharisäer Nikodemus geführte Gespräch über das Thema eines neuen Lebens. Jesus sagt Nikodemus, der die Wörter „Leben“ und „Tod“ lediglich konkret verstehen kann, daß „Wenn jemand nicht von neuem geboren wird, kann er das Reich Gottes nicht sehen“ (Einheitsübersetzung 1979).

Bei seiner weiteren Erläuterung fügt Jesus eine Phrase hinzu: „Wenn jemand nicht aus Wasser und Geist geboren wird, kann er nicht in das Reich Gottes kommen“. Die Taufe, die das Waschen mit Wasser und dem Geist darstellt, ist der Anfang des Pfades, der den Menschen ins göttliche Königreich führt (zweiter Satz). Die Taufe ist keine einfache Zeremonie, sondern sollte immer, das ganze Leben lang, erneuert werden (dritter Satz). Dies wird durch Gottes Gnade möglich, wie sie in Christi Kreuzigung zum Vorschein kommt (vierter Satz). Somit bittet die Kantate Jesus, „meines Todes Tod“ (fünfter Satz) um Vergebung und Erlösung, und sie endet mit einer Lobpreisung des Sakraments der Taufe. Die Kantate wurde für eine Aufführung in Leipzig am Trinitatis-Sonntag 1724 revidiert. Sie ist in einer Partitur für jene Aufführung erhalten geblieben. Die einleitende Sopranarie (G-Dur) hat ein Ritornello in Fugenform, mit einer allgemein polyphonen Struktur. Sie ruft den Charakter des „Versprechens“ bei der Taufe hervor. Die fertile Kraft des musikalischen Satzes veranschaulicht das Bild des „neuen, lebensbringenden Stromes“. Der zweite Satz ist ein Baßrezitativ. Hier wird die Sünde des Menschen mit der Freude jener verglichen, die durch die Taufe Christen sind. Die folgende Altarie in e-moll (dritter Satz) ist ein Gebet an Jesus, eine Arie über die Liebe, strukturell durch die Grundlage eines ruhigen Continuo-themas vereinheitlicht. Mit dem vierten Satz (Baßrezitativ) und seinem Bild des „Seelenbräutigams“ beginnt Franks Libretto, sich in die Richtung des Mystischen zu bewegen, und richtet ein nachdenkliches Auge auf die Passion und die Erlösung der Menschheit. Der Gedanke an das Lamm Gottes wird in einer melismatischen Phrase im *Adagio* betont, und der doppelte Sinn des Bildes der Schlange wird in einem Arioso für verworbene Violinen veranschaulicht. Der doppelte Sinn besteht aus der die Sünde symbolisierenden „alten Schlange“, und aus der „glühenden Schlange“ (viertes Buch Mose, 21:6-9), die Mose machte und an einer Fahnstange aufhängte, um Sünden zu vertilgen. Diese zweite Bedeutung wird auch als Symbol der Kreuzigung Christi interpretiert, da sie sich auf das Evangelium des Trinitatissonntages bezieht. Die Tenorarie des fünften Satzes (G-Dur) besingt diese Schlange, „des Todes Tod“, Jesus Christus. Die Bewegung der Schlange wird in einer sich windenden Ritornellomelodie dargestellt, und die Stimmung ist einem Gebetstext angepaßt. Schließlich wird die fünfte Strophe aus Ludwig Helmbolds Choral *Nun laßt uns Gott dem Herren* (1575) in schlichter

und kraftvoller Harmonisierung gesungen (sechster Satz, G-Dur), wodurch das die Gedanken über Leben und Tod umfassende Libretto zum Thema der Taufe wiederkehrt.

BWV 185: Barmherziges Herze der ewigen Liebe

Diese Kantate wurde am 4. Sonntag nach Trinitatis (14. Juli) 1715 erstmals gespielt. Das 1715 datierte Libretto ist von Salomo Franck. Die musikalische Struktur ist kammermusikalisch, und während die Kantate ihrer Funktion als Teil eines größeren Gottesdienstes treu bleibt, hat sie gewisse Züge mit BWV 165, der kurz vorher komponierten Kantate, gemeinsam. Das Evangelium des Tages ist der Abschnitt (Lukas 6: 36-42), der auf Jesus berühmte Äußerung „Liebt eure Feinde“ folgt. Die Lesung beginnt mit Ermahnungen, einander zu verzeihen und nicht zu verurteilen, und setzt fort: „denn nach dem Maß, mit dem ihr meßt und zuteilt, wird auch euch zuge-teilt werden“, und „Zieh zuerst den Balken aus deinem Auge, dann kannst du versuchen, den Splitter aus dem Auge deines Bruders herauszuziehen“ (Einheitsübersetzung 1979). Vielleicht weil das textliche Material sehr reich ist, ändert Franck in seinem Libretto nur geringfügig Jesu Worte, was verschiedene Kommentare hervorgerufen hat: so meinte beispielsweise Albert Schweitzer, das Werk hätte wegen des nüchternen Librettos an Schönheit verloren. Wir müssen aber die emotionale Kraft bewundern, die Bachs Musik der Dichtung einflößt. Da sie einem potentiell trockenen Text eine lebendige Realität verleiht, kann diese Kantate zu Bachs Meisterwerken gezählt werden. Man weiß, daß die *Kantate Nr. 185* in Leipzig 1723 bzw. 1746/47 aufgeführt wurde, bei welchen Gelegenheiten der Oboenpart von einer Trompete (clarino) gespielt wurde. Wir finden eine ähnliche Kompositionsstruktur, bei welcher das Werk seinen musikalischen Rahmen von der instrumentalen Vorführung der Melodie im Schlußchoral holt, in der Kantate für den Ostersonntag desselben Jahres, BWV 31. Die Quellen des vorliegenden Werkes sind die Weimarer Partitur (zum Teil ein Autograph) und die Originalstimmen, sowie die Partitur der Leipziger Aufführungen.

Die Kantate beginnt mit einem Sicilianohaften Duett in fis-moll für Sopran und Tenor. Das Thema des Stücks ist eine musikalische Exposition des Begriffes der „Gnade“; daß das Thema häufig von seiner Spiegelform gefolgt wird, und daß die Stimmen sich im Kanon bewegen, symbolisiert vermutlich, daß Gottes Gnade in menschlichem Mitleid gespiegelt

wird. Dann erscheint die Oboe mit der Melodie des Schlußchorals und deutet den Namen des Jesus an, des Besitzers des Herzens der Liebe, der im Text verborgen ist. Es folgt ein kunstvoll gesetztes Rezitativ für Tenor (zweiter Satz), in welchem Jesu Worte aus dem Evangelium auf die menschliche Ebene gebracht werden. Der zentrale Gedanke, „nach dem Maß, mit dem ihr meßt und zuteilt, wird auch euch zuteilt werden“, wird im Kanon betont. Dies führt zu einer Altarie (dritter Satz, *Adagio*, C-Dur), deren volltönige Begleitung die Freude über die reiche Ernte zum Ausdruck bringt, die dem mitleidigen Menschen zusteht. Man hat beinahe den Eindruck, daß die Instrumente eine Phrase aus einem Oboenkoncert spielen. Der nächste Satz bringt in der Form eines Balbrezitativs eine Zusammenfassung von Christi Worten in der zweiten Hälfte des Evangelientextes, wobei ein Ton erster Warnung auffällt. Die Arie im fünften Satz (*Vivace*, h-moll) spricht von „der Christen Kunst“. Bach verwendet das charakteristische Motiv der ersten Textzeile als Motto, und seine Wiederholung dient nicht nur, um die musikalische Geschlossenheit des Satzes zu gewährleisten, sondern auch um die Wucht der Worte zu betonen. Der Schlußchoral (sechster Satz, fis-moll) ist der Ruf an Christus von den Christen, die beschlossen haben, den Pfad der Gerechtigkeit zu wandern. Bach verwendet die erste Strophe von Johann Agricolas Choral *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (1529), den er vierstimmig setzt, wobei die erste Violine ein diskantartiges Solo spielt.

BWV 163: Nur jedem das Seine

Zwischen August und November 1715 trauerte der Hof in Weimar um den jungen und musikalisch talentierten Herzog Johann Ernst. Während drei Monate wurden keine Kantaten aufgeführt. Die erste Kantate, die am 24. November in der Kapelle aufgeführt wurde, nachdem die Trauer abgelegt worden war, war BWV 163 für den 23. Sonntag nach Trinitas. Das Evangelium dieses Tages (Matthäus 22:15-22) ist eine Diskussion zwischen Jesus und den Pharisäern. Als Antwort auf die Frage: „Ist es nach deiner Meinung erlaubt, dem Kaiser Steuern zu zahlen, oder nicht?“ zeigt er auf einen römischen Denar und antwortet „So gebt dem Kaiser, was dem Kaiser gehört, und Gott, was Gott gehört!“ (Einheitsübersetzung 1979). Dies bringt das Prinzip der Trennung von Staat und Kirche zum Ausdruck und ist auch mit der Epistelstellung des Tages verwandt (Philipper 3:17-21), wo es heißt, daß „Unsere

Heimat... ist im Himmel“. Salomo Francks Libretto aus dem Jahre 1715 nimmt eindeutig dies als Ausgangspunkt, und ermahnt uns, Gott den wahren Tribut eines frommen Herzen zu bringen. Dieses Werk, formal mit vielen der Weimarer Kantaten identisch, ist für Solisten mit Streichern und Continuo geschrieben. Der Chor tritt nur im Schlußchoral hinzu. Die Musik ist aber voller Kunstgriffe. Insbesondere der dritte Satz, eine Arie mit einem Obligato für zwei Celli, und der vierte Satz, ein rezitativischer Dialog zweier abwechselnder Stimmen, enthüllen die Experimentierfreudigkeit des jungen Bach. Der erste Satz, eine Tenorarie in h-moll, wiederholt die Phrase *Nur jedem das Seine!* wie ein Motto. Die Kürze dieser Phrase gewährleistete Bach ausreichende Freiheit beim Komponieren. Die Sätze 2 und 3 sind ein Balbrezitativ und eine Arie. Zunächst sagt der Baß, daß alles, was wir besitzen, von Gott kommt, und daß die einzige Währung, in der wir ihm zurückzahlen können, aus unseren Herzen besteht. Ist aber nicht diese Währung wie eine gefälschte Münze? Die abschließenden sechs Takte, eine ängstliche Frage, werden durch aufeinanderfolgende Dissonanzen markiert. Die folgende Arie (in e-moll) mit Instrumenten und Singstimme in tiefer Lage, hat formal gesehen kein Gegenstück. Der Satz ist für Continuo gesetzt mit einem Obligato zweier sich kontrapunktisch bewegender Celli. Soll dies die Arbeit mit der Neuprägung der Münzen andeuten, oder das Verleugnen von Satans mißfarbener Münze? Die Sätze 4 und 5 sind ein Rezitativ und Duett für Sopran und Alt. Das Rezitativ mit Continuo Begleitung ist ein sehr charakteristisches Stück, bei welchem die beiden Stimmen im Wechsel zwischen Imitation und Parallelbewegung die Freude ausdrücken, die man empfindet, wenn man Gott sein Herz gibt, und die Angst, daß das betrügerische Fleisch und Blut die Gabe besudeln wird. Das Tempo wird bei dem Gebet um Erlösung aus dieser Welt beschleunigt, und die Bewegung im Continuo wird lebhafter und betont die Worte vom wahren Christen. Das Duett, ein mystisches Stück, betet, daß wir uns mit Christus vereinigen dürfen. Diese Art von Stück ist für die Weimarer Zeit typisch. Im Hintergrund spielen die Streicher unisono die Chormelodie *Meinen Jesum laß ich nicht*. In der Partitur wird der Schlußchoral als „Chorale. *In simplex stylo*“ angegeben, und lediglich die bezifferte Continuo-Stimme scheint auf. Bei der vorliegenden Aufnahme wurde eine Rekonstruktion aufgrund dieser unvollständigen Partitur vorgenommen. Die Worte ent-

stammen der elften Strophe des Choral *Wo soll ich fliehen hin?* von Johann Heermann (1630).

© *Tadashi Isoyama 1996*

Über die Stimmung

Bei dieser Aufnahme, wie bei unseren Aufnahmen anderer Werke aus der Weimarer Zeit, verwenden Streicher und Orgel, sowie die Singstimmen, den Chorton (a' = um 465). In BWV 199 verwendet die Oboe allein den Kammerton (a' = um 415), und bei BWV 185 wird der französische Stimmton (a' = um 392) verwendet. Der Grund hierfür ist, daß wir so weit möglich bei jeder Kantate die Originalinstrumente der Weimarer Aufführungen anwenden wollten. Die besonderen, noch vorhandenen Stimmen für Fagott in BWV 199 und BWV 185 sind in derselben Tonart geschrieben wie die Streicher, von welchen wir wissen, daß sie in Weimar höchstwahrscheinlich im Chorton gespielt wurden; da es sich aber als unmöglich erwies, ein Originalfagott ausfindig zu machen, verwendeten wir aber hier stattdessen ein transponiertes Instrument im Kammerton (a' = 415).

BWV 199

Das ursprüngliche Quellenmaterial für diese Kantate ist etwas komplex. Hauptquellen sind eine Partitur und Stimmen, von denen man glaubt, daß sie vom Komponisten stammen, aber diese Stimmen, die nach der Erstaufführung in Weimar zumindest bei weiteren Aufführungen in Cöthen und Leipzig verwendet wurden, scheinen die ausgesprochene Möglichkeit einer zweiten Aufführung der Kantate in Weimar anzudeuten. Diese Möglichkeit ist darauf zurückzuführen, daß eine Stimme im Weimarer Material vorliegt, allerdings außerhalb des Materials der Kantate, die Bach eigenhändig für *Violoncello e Haubois* geschrieben hatte. Diese Stimme wurde vermutlich für einen Spieler geschrieben, der sowohl Cello als auch Oboe beherrschte, und sie umfaßt Cellostimmen für die Sätze 1, 3, 4, 5 und 7, Oboestimmen für die Sätze 2 und 8. Der sechste Satz ist eine Obligatostimme ohne besondere Angabe des Instruments, allerdings im Altschlüssel geschrieben. Die zweite Möglichkeit ist nicht auszuschließen, nämlich daß es keine zweite Weimarer Aufführung gab, und daß die erwähnte Stimme bereits für die erste Aufführung der Kantate geschrieben wurde, weil aus irgendeinem Grunde die ursprünglichen Stimmen für Oboe und Cello in letzter Minute ungeeignet worden waren.

Der sechste Satz weist die größten instrumentenrisikoreichen Veränderungen auf, die zwischen den ganzen vier Aufführungen stattgefunden haben. Bei der ersten Aufführung in Weimar war das obligate Instrument, das die Choralmelodie des Soprans verzert, eine Bratsche. In Cöthen wurde eine Viola da gamba verwendet. In Leipzig wurde die Rolle einem Violoncello piccolo erteilt. Welches Instrument könnte also bei einer zweiten Weimarer Aufführung verwendet worden sein? Wie erwähnt ist die Stimme im Altschlüssel notiert, weswegen man von der Möglichkeit, sie sei für Bratsche gedacht worden, keineswegs absehen darf, aber zu den Eigentümlichkeiten dieser Stimme gehört, daß etwaige Instrumentwechsel stets angegeben sind. Am Anfang, wo der Musiker Oboe spielen soll, wird dies eindeutig vermerkt, aber nach der Angabe, daß der dritte Satz auf dem Cello zu spielen ist, erscheinen keine solchen Vermerke vor dem achten Satz, wo Oboe angegeben wird. Dies würde heißen, daß der Musiker auch im sechsten Satz Cello spielen sollte, obwohl hier der Altschlüssel verwendet wird.

Obwohl also starke Argumente für das Cello vorliegen, darf davon nicht abgesehen werden, daß in diesem Falle der linke Daumen des Cellisten auf dem Griffbrett verwendet werden müßte. Es gibt keine Belege dafür, daß diese Technik um 1710 in Deutschland verwendet wurde, oder überhaupt vor der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Stimme kann also in Weimar zu Bachs Zeiten nicht auf einem gewöhnlichen Cello gespielt worden sein, weswegen wir für das Obligato die überlieferte Bratschenstimme verwendeten.

BWV 185

Die Choralstimme im ersten Satz dieser Kantate, dem Duett, wurde bei der ersten Aufführung in Weimar von einer Oboe gespielt. (Bei der Wiederaufführung in Leipzig wurde sie durch eine Zugtrompete ersetzt.) In der überlieferten Partitur (einer Transkription aus Originalstimmen) sind dem Choral Texte unterlegt worden. Laut Yoshitake Kobayashi (*Kritischer Bericht [Neue Bach-Ausgabe]*) zeichnet Zelter in der Berliner Singakademie dafür verantwortlich, weswegen wir sie nicht bei dieser Aufnahme verwendeten.

BWV 163

Im ersten Satz dieser Kantate wird in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft die Oberstimme der Oboe d'amore zugeteilt, was allerdings eine willkürliche Entscheidung gewesen zu

sein scheint. In der Überschrift von Bachs Autograph ist „2 V. 1 Va, 2 Vc“ zu lesen, woraus es hervorgeht, daß die Stimme für Violine gedacht war.

Im sechsten, letzten Satz derselben Kantate geben weder die Handschrift noch die ganzen übrigen Quellen die Melodie oder die Harmonisierung des Choral's an; alles, was vorliegt, ist eine bezifferte Continuo-Stimme mit dem Vermerk „Choral. *In simplice stylo*“ (Choral, schlichter Stil). Was die Melodie und den Text betrifft, finden wir als letztes Stück der Anthologie *Evangelisches Andachtsopfer* (1715) von Salomo Franck, dem Textautor der Kantate, die ersten zwei Zeilen der letzten Strophe von Johann Heermanns Choral *Wo soll ich fliehen hin?*, und in der Neuen Bach-Ausgabe wurden sie für die Sopranstimme hergenommen. Wollen wir aber die Bedeutung von Bachs Bezeichnung *simplice stylo* bedenken. Da die Originalstimmen verschollen sind, müssen wir versuchen, Bachs Absichten durch Spekulationen zu erraten. Im Prinzip könnte „schlichter Stil“ (*simplice*) bedeuten, daß sämtliche Sänger (vielleicht mit der Gemeinde zusammen) die Choralmelodie wie ein Kirchenlied im Unisono singen sollten, während die Orgel die Generalbaßstimme als Begleitung spielte. In diesem Falle ist es aber kaum anzunehmen, daß alle Streicher ebenfalls unisono spielen sollten. Die Theorie, daß die ganze Gemeinde singen sollte, kann unmöglich widerlegt werden, aber falls der Vermerk *simplice stylo* diese Bedeutung hatte, ist es sonderbar, daß er sonst bei den Kantatenchorälen nirgendwo zu finden ist. Was war es am Schluß gerade dieser Kantate, das eine besondere Vortragsbezeichnung notwendig machte?

Bei dieser Aufnahme werden die Singstimmen der Kantate von vier Solisten ausgeführt, und wir wählen, das *simplice* als „in alltäglicher Schlichtheit“ zu verstehen, weswegen der Schlußchoral in einfacher, vierstimmiger Harmonisierung ausgeführt wird.

© Masaaki Suzuki 1996

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

Marc Garmier im französischen Barockstil gebaute Orgel. Konzerte finden regelmäßig statt: das 100. Serienkonzert wurde im September 1995 veranstaltet.

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

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

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

Midori Suzuki, Sopran, wurde in Kobe geboren. Sie absolvierte die Kunstuniversität der Stadt Kyoto mit einem Diplom der Musikgesellschaft Kyoto. 1991 reiste sie nach den Niederlanden. Dort studierte sie Barockgesang bei Prof. Max van Egmond an der Akademie für frühe Musik in Amsterdam; bei Dr. Rebecca Stewart am Brabanter Konservatorium studierte sie Gesangsensembletechnik vom gregorianischen Gesang bis zu den Renaissance- und Barockperioden, wofür sie 1995 ein Diplom erhielt. Midori Suzuki konvertierte 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.

Aki Yanagisawa, Sopran, absolvierte die Gesangsklasse der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio, wo sie derzeit dabei ist, ihre Opernausbildung abzuschließen. Sie wurde Dritte in der Gesamtwertung beim Fünften Jährlichen Japanischen Gesangswettbewerb 1993, wobei sie den ersten Preis für japanischen Kunstgesang erhielt. Zu ihren Opernrollen gehört Susanna in Mozarts *Le nozze di Figaro*, und sie erschien solistisch in Aufführungen von Händels *Messias*, Ludwig van Beethovens *neunter Symphonie* und Bachs Kantaten, sowie zahlreichen anderen Werken des Kirchenmusikrepertoires.

Der in Shizuoka geborene **Akira Tachikawa** begann im Alter von sieben Jahren im Kinderchor von Shizuoka zu singen, wo er auch seine erste musikalische Ausbildung erhielt. 1980 bezog er die Nationale Universität für Kunst und Musik in Tokio als Countertenor, und studierte dort bei Kounosuke Watanabe und Ryosuke Hatanaka. 1988 vollendete er seine Studien in der Meisterklasse. Tachikawa ist einer der sehr wenigen erstklassigen japanischen Countertenöre und ist sehr gefragt als Solist in Barockwerken, u.a. Bachs *Passionen*, und in Opern. Seit 1986 lebt er in Europa, wo er bei René Jacobs studierte und bei zahlreichen Aufführungen in der Schweiz, Deutschland und Frankreich mitwirkte.

Makoto Sakurada, Tenor, absolvierte die Nationale Universität für Kunst und Musik in Tokio mit Vokalmusik als Hauptfach. Er arbeitet jetzt daran, an derselben Universität zu

doktorieren. 1992 debütierte er als Rodolfo in Puccinis *La Bohème* bei einer Aufführung der Universitätsoper. Später erschien er als Romeo in Gounods *Roméo et Juliette* an der Tokyo Opera Produce; beide Gestaltungen wurden positiv bewertet. Makoto Sakurada nahm an der von der Suntory Hall in Tokio unterstützten Accademia di Montegridolfo 1993 teil und studierte bei Gustav Kuhn und Renato Bruson, die ihn beide hoch schätzten und ihn einluden, bei Konzerten und Vorstellungen mitzuwirken. Er ist auch Mitglied der von Gustav Kuhn organisierten Accademia di Montegridolfo in Italien. Neben seiner Opernkarriere ist Sakurada auch als Oratorien Solist tätig, u.a. als Evangelist in Bachs *Johannespassion*, in Händels *Der Messias* und Mozarts *Requiem*. Seine bemerkenswerten Interpretationen in jüngster Zeit als Solist mit dem Bach Collegium Japan erregten besonderes Aufsehen. Makoto Sakurada studierte bei Tadahiko Hirono. Er ist Mitglied des Bach Collegium Japan und der Nikikai-Oper.

Stephan Schreckenberger, Baß, studierte nach dem Abitur zuerst Schulmusik an der staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt am Main. Nach dem Examen begann er sein Gesangsstudium in Heidelberg bei Prof. Annemarie Grünwald und legte nach drei Jahren die künstlerische Prüfung ab. Es folgten private Studien bei Prof. Ernst Gerold Schramm in Berlin und Prof. Karl-Heinz Jarius in Frankfurt am Main. Seit 1989 arbeitet Stephan Schreckenberger als freiberuflicher Konzert- und Liedsänger. Zahlreiche Rundfunkaufnahmen machten Stephan Schreckenberger in den letzten Jahren international bekannt. Konzertverpflichtungen führten ihn in die USA, nach Israel, Kanada, Brasilien, Südostasien und Japan sowie in weite Teile des ost- und westeuropäischen Auslandes, wo er unter namhaften Dirigenten bei nahezu allen großen Festivals auftrat. Seit 1989 ist Stephan Schreckenberger Mitglied des solistisch besetzten Vokalensembles Cantus Cölln. Ein äußerst wichtiger Bereich seiner Arbeit ist die Beschäftigung mit dem deutschen Lied der Romantik. Dabei gilt seine besondere Liebe der Werken von Franz Schubert, Hugo Wolf, Carl Loewe und Gustav Mahler.

Alfredo Bernardini, Oboe, wurde 1961 in Rom geboren. 1981 übersiedelte er in die Niederlande, um sich unter der Anleitung von Bruce Haynes und Ku Ebbinghe auf Barock-

oboe und frühe Musik zu spezialisieren. Er spielte in ganz Europa, den USA, Japan, Israel und Südamerika, und arbeitete mit Hesperion XX, Le Concert des Nations, La Petite Bande, The English Concert und dem Freiburger Barockorchester; er erschien auch als Gast mit anderen angesehenen Ensembles, darunter dem Bach Collegium Japan. Er war einer der Gründer des Bläserensembles ZEFIRO. Er ergänzt sein Musizieren durch musikwissenschaftliche Forschung – Schriftstücke von ihm erschienen in führenden Zeitschriften – und durch das Bauen von Oboen. Er unterrichtet am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam.



Les quatre cantates sur ce disque furent écrites au cours de la période que Bach passa à Weimar (1708-1717). Quoique cette période, pendant laquelle Bach occupa le poste d'organiste à la cour du duc Wilhelm Ernst de Weimar (alors Saxe), soit appelée l'âge d'or de la musique pour orgue, Bach reçut le titre de *Konzertmeister* en mars 1714, ce qui marqua le début de l'épanouissement de la cantate sacrée. A partir de ce moment, il produisit en gros une cantate par mois et ces œuvres sont influencées par le style d'opéra italien. Les œuvres de ce temps ne sont pas seulement une préparation aux grandes cantates de la période de Leipzig qui commença en 1723; au contraire, plusieurs furent reprises à Leipzig et forment une partie importante du répertoire de cantates. Les traits spéciaux des cantates de Weimar sont des arias lyriques et intimes et, en particulier, des duos remplis d'une recherche de l'amour. Les quatre œuvres sur cet enregistrement s'ouvrent toutes sur un solo ou un duo qui les animent et la participation du chœur – si elle existe puisqu'elle est absente de BWV 199 – est limitée au choral final. La structure de l'orchestration aussi reflète une grande simplicité mais on y trouve la sensibilité juvénile et l'expérimentation de la forme qui sont particulières aux cantates de cette période. Le contenu est certainement digne de mention parce que les textes reposent étroitement sur les paraboles des évangiles. Ce choix s'explique du fait que, comparées à des textes plus purement cérémoniaux, ces paraboles traitent de plusieurs questions qui ne sont pas restreintes à quelque dénomination particulière. Devant les quatre cantates, l'auditeur obtiendra une meilleure compréhension du monde spirituel du jeune Bach à Weimar et ce, avant que Bach ait atteint l'âge de 30 ans.

BWV 199: Mein Herz schwimmt im Blut (Mon cœur nage dans le sang)

Cette cantate solo pour soprano – une œuvre entendue fréquemment – fut créée le 11^e dimanche après la Trinité (27 août) 1713 selon les dernières recherches de Yoshitake Kobayashi. L'autographe de l'époque existe toujours mais, à partir des parties des exécutions ultérieures à Cöthen vers 1720 et à Leipzig le dimanche correspondant en 1723, nous savons que la cantate fut révisée après sa création. C'est pourquoi elle est sortie en trois colonnes parallèles (montrant les différences entre les versions) dans le "Bach Handbook".

La cantate no 199 se range parmi les trésors relativement récents du travail de composition de Bach parce que l'auto-graphe ne fut découvert par le musicologue danois C.A. Martienssen à la Bibliothèque Royale à Copenhague qu'en 1911. Une édition de la cantate basée sur le manuscrit fut incluse dans une publication sortie en 1913 des œuvres complètes de Bach, donnant à la pièce l'apparence d'avoir été connue depuis beaucoup plus longtemps. Le texte repose sur l'évangile du jour (Lc 18:9-14) qui traite de l'amère parabole de Jésus "à l'adresse de certains qui se flattaient d'être des justes et n'avaient que du mépris pour les autres." Un pharisien et un publicain collecteur d'impôts priaient dans le temple. Le pharisien, la tête haute, sans nécessairement croire qu'il était juste, remerciait Dieu d'être meilleur qu'un collecteur d'impôts; le publicain au contraire pria avec ferveur et humilité: "Aie pitié du pécheur que je suis." Le publicain descendit chez lui justifié, dit Jésus. Cette parabole, accompagnée de l'examen de conscience qu'elle veut soulever, renferme une vérité toujours actuelle.

Le librettiste, un certain Lehms (livret daté de 1711), centre l'attention du texte sur le "moi" dans la prière du publicain et, suivant la rhétorique baroque, le texte chante le tremblement et la peine aiguë de l'âme pécheresse. L'alternance entre récitatif et aria donne une impression de monologue qui, revêtu de la magnifique musique de Bach, devient une description directe de la transfiguration, l'abandon du désespoir et le chemin vers la paix d'esprit dont la conscience fait l'expérience. Les poèmes de Lehms furent aussi mis en musique en 1712 par Christoph Graupner qui avait, comme Bach, posé sa candidature au poste d'organiste de l'église St-Thomas et certaines gens soulignent des ressemblances entre son œuvre et celle de Bach, *Mein Herz schwimmt in Blut*. Fait inusité, cette cantate commence directement par un récitatif. Profondément intense et accompagné par les cordes, le récitatif met l'auditeur dans l'esprit de la souffrance dans ce monde. L'aria suivante (*Adagio*, do mineur) commence par une ravissante ritournelle introductive pour hautbois qui domine la structure *da capo* du mouvement. La ligne mélodique prend une nouvelle direction qui, selon Dürr, symbolise le désespoir devant la découverte qu'il n'y a pas d'issue. A la fin de la section du milieu, la phrase descendante sur *Mein Herz ist jetzt ein Tränenbrunn, die Augen heiße Quellen* (Mon cœur est une fontaine de larmes, mes yeux, des sources chaudes) adopte un style de récitatif. La prière du publicain

fut écoutée parce que son cœur était patient. Sa prière, "Mon Dieu, prends pitié du pécheur que je suis" est incorporée dans le récitatif du troisième mouvement où l'âme pose son fardeau et exprime sa profonde contrition et sa foi en Dieu. La musique se déplace ici dans les tonalités majeures et le caractère du vif accompagnement de l'aria aux cordes (quatrième mouvement, *Andante*, mi bémol majeur) rappelle presque la plume de Haendel. Cette aria adopte elle aussi la forme *da capo* et une section *Adagio* est suivie immédiatement du retour du début. Le soprano chante que son cœur contrit a entendu des mots réconfortants d'en haut (récitatif, cinquième mouvement), ce qui mène au choral suivant (sixième mouvement, *Andante*, fa majeur). Le texte de ce choral suit le troisième verset de l'hymne de 1630 de Johann Heermann *Wo soll ich fliehen hin?* (Où puis-je fuir?) dans lequel le pécheur trouve le secours de la grâce dans les plaies du Seigneur. La mélodie du choral chanté par le soprano est ornée au moyen d'un alto obligé donné au violoncelle piccolo lors de l'exécution à Leipzig. Ayant trouvé le repos, le "moi" chante maintenant avec foi et joie. A la fin du récitatif dans le septième mouvement, les mélismes du soprano sur les mots *fröhlich singen* (chantant avec joie) sont rehaussés par le premier violon pour un effet particulièrement remarquable. La ligne du soprano adopte maintenant un rythme de gigue et le huitième mouvement (*Allegro*, si bémol majeur) qui clôt la cantate est une aria qui pourrait presque être une danse. Dürr suggère que si ce mouvement était arrangé pour instruments à vent seulement, il pourrait être le finale d'une suite.

BWV 165: O heiliges Geist- und Wasserbad (O saint bain d'Esprit et d'eau)

On croit que cette cantate a été jouée le dimanche de la Sainte-Trinité (16 juin 1715). Elle ne requiert pas d'instruments à vent et la participation du chœur est limitée au choral final; l'œuvre se range parmi les cantates de chambre et Salomo Franck en a écrit le livret (1715). Bach a mis en musique avec concision et clarté le texte basé sur l'évangile du jour (Jn 3: 1-15); il illustre combien la cantate peut servir de "sermon en musique". Le sujet souligne l'importance spirituelle du baptême. La lecture de saint Jean rapporte la conversation entre Jésus et le pharisien Nicodème au sujet de la nouvelle vie. Jésus dit à Nicodème, qui n'a qu'une compréhension concrète des mots "vie" et "mort", qu'à "moins de naître d'en-haut, nul ne peut voir le Royaume de Dieu." Et Jésus de

pour suivre: "à moins de naître d'eau et d'Esprit". Le baptême, qui est le bain d'eau et d'Esprit, est le début du chemin menant l'homme au royaume de Dieu – on "se revêt du Christ" (second mouvement). Le baptême n'est pas une simple cérémonie, il devrait être renouvelé "tout au long de la vie" (troisième mouvement). Ceci est possible au moyen de la grâce de Dieu manifestée dans la crucifixion du Christ (quatrième mouvement). La cantate adresse ainsi une prière à Jésus, "la mort de la mort" (cinquième mouvement), lui demandant le pardon et la rédemption pour se terminer sur une louange du sacrement de baptême. Cette cantate fut révisée en vue d'une nouvelle exécution le dimanche de la Trinité 1724 à Leipzig. La cantate a survécu dans une copie de la partition au complet datant de cette exécution. L'aria d'ouverture pour soprano (sol majeur) a une ritournelle fuguée et garde en général une structure polyphonique. Elle suggère le caractère de "l'engagement" du baptême. La grande énergie de cette écriture illustre l'image "d'une source de vie nouvelle". Le second mouvement est un récitatif de basse. Il compare le péché de l'humanité et la joie de ceux que le baptême a rendus chrétiens. L'aria d'alto en mi mineur (troisième mouvement) qui suit est une prière à Jésus dans le baptême. La pièce est une aria sur le concept de "l'amour", unifiée dans sa structure à sa base, un doux thème de continuo. A partir du quatrième mouvement (récitatif de la basse) avec son image "d'époux de l'âme", le livret de Franck tend vers le mystique, dirigeant un œil réflecteur vers la Passion et la rédemption de l'humanité. Le concept "d'Agneau de Dieu" est souligné par une phrase mélismatique *Adagio* et la double signification de l'image du "serpent" est illustrée dans un arioso pour violons aux lignes entrelacées. Cette double signification vise premièrement "l'ancien serpent" qui symbolise le péché et, deuxièmement, le "serpent d'airain" (Nombres 21: 6-9) façonné par Moïse et élevé sur un étendard pour effacer le péché. Cette deuxième signification symbolise aussi la crucifixion du Christ, ramenant à l'évangile du dimanche de la Trinité. L'aria de ténor dans le cinquième mouvement (sol majeur) adresse un chant au "serpent du salut", "la mort de la mort", Jésus Christ. Le mouvement du "serpent" apparaît dans une mélodie tordue de ritournelle et l'atmosphère semble appropriée à un texte de prière. Après cela, le cinquième verset du choral de l'année 1575 de Ludwig Helmbold *Nun laßt uns Gott dem Herren* est chanté dans une harmonisation simple et énergique (sixième mouvement, sol majeur); in-

cluant les idées de vie et de mort, le livret retourne ainsi à la fin au thème du baptême.

BWV 185: Barmherziges Herze der ewigen Liebe (Cœur miséricordieux d'amour éternel)

Cette cantate fut d'abord chantée le quatrième dimanche après la Trinité (14 juillet) 1715. Le livret fut écrit par Salomo Franck en 1715. La cantate suit une structure de musique de chambre et, tandis qu'elle garde sa fonction comme partie du service sacré, elle partage aussi certains traits avec la cantate BWV 165 écrite peu avant cette dernière. L'évangile de ce jour est le passage qui suit le célèbre enseignement de Jésus "aimez vos ennemis". La lecture commence sur des recommandations de pardonner et de ne pas juger les autres et continue: "La mesure dont vous vous servirez pour les autres servira aussi pour vous" et "Enlève d'abord la poutre qui est dans ton œil, alors tu verras clair pour enlever la paille dans l'œil de ton frère." Peut-être à cause de la richesse du matériau, le livret de Franck rend avec peu de changements le simple coulant des mots de Jésus, ce qui a soulevé des commentaires comme celui de Schweitzer: "à cause du livret dont la leçon est ordinaire, [la beauté de l'œuvre] est diminuée". Nous sommes cependant forcés d'admirer la richesse d'émotions dont la musique de Bach emplît la poésie. Comme elle donne une réalité vivante à un texte qui pourrait être sec, cette œuvre peut être comptée parmi les chefs-d'œuvre de Bach. On sait qu'il y a eu des exécutions de la *Cantate no 185* à Leipzig en 1723 et en 1746/47 et qu'à ces occasions, la partie de hautbois avait été confiée à une trompette (clarino). Nous voyons une structure semblable de composition, dans laquelle l'œuvre tire son cadre musical de la présentation instrumentale de la mélodie du choral final, dans la cantate du jour de Pâques de la même année, BWV 31. Les sources de l'œuvre présente sont la partition de Weimar (qui est partiellement autographe) et des parties originales ainsi que la partition des exécutions de Leipzig.

La cantate commence avec un calme duo de sicilienne (fa dièse mineur) pour soprano et ténor. Le thème de la pièce est une exposition musicale sur le concept de la "miséricorde"; le sujet est souvent suivi de sa forme inversée et les deux voix progressent en canon, ce qui symbolise probablement que la miséricorde de Dieu est reflétée dans la pitié humaine. Le hautbois entre avec la mélodie du dernier choral et suggère, caché dans le texte, le nom de Jésus au cœur em-

brassé d'amour. Suit (second mouvement) un récitatif complexe pour ténor solo où l'enseignement de Jésus dans l'évangile est appliqué au niveau humain. Le concept central de "la mesure dont vous servez pour les autres servira aussi pour vous" est souligné en canon, ce qui mène à une aria d'alto (troisième mouvement, *Adagio*, do majeur) dans laquelle l'accompagnement au son riche exprime la joie de "l'abondante moisson" promise à l'homme compatissant. On dirait presque que les instruments jouent une phrase tirée d'un concerto pour hautbois. Le mouvement suivant est un récitatif pour basse qui résume les paroles du Christ de la seconde moitié du texte de l'évangile. On dénote un ton d'avertissement sévère. L'aria du cinquième mouvement (*Vivace*, si mineur) parle de "l'art du chrétien". Bach utilise le motif caractéristique de la première ligne du texte comme devise et sa répétition ne sert pas seulement à assurer la cohésion musicale du mouvement mais encore à mettre en valeur le poids des mots. Le choral final (sixième mouvement, fa dièse mineur) est l'appel du Christ aux chrétiens qui ont décidé de suivre la voie de la vertu. Bach a choisi le premier verset de l'hymne de 1529 de Johann Agricola *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (Je crie vers toi, Seigneur Jésus Christ) et l'a arrangé pour quatre voix avec une ligne solo donnée au premier violon.

BWV 163: Nur jedem das Seine (A chacun son dû)

Entre août et novembre 1715, le duc de Weimar porta le deuil du jeune et musical duc Johann Ernst. On n'entendit pas de cantates pendant ces trois mois. La première cantate à avoir été chantée à la chapelle de la cour après la fin du deuil, le 24 novembre, fut le BWV 163 pour le 23^e dimanche après la Trinité. L'évangile du jour (Mt 22: 15-22) rapporte une discussion entre Jésus et les pharisiens. Devant la question "est-il permis de payer l'impôt à César", Jésus indique un denier (une pièce d'argent romaine) et réplique "rendez donc à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu". Voici une expression du concept de séparation de l'autorité civile et de l'autorité religieuse et il se rapporte aussi au texte de l'épître du jour (Ph 3: 17-21) qui dit que "notre cité est dans les cieux". Le livret de Salomo Franck de 1715 repose nettement sur cette base et nous exhorte de rendre à Dieu l'hommage véritable d'un cœur pieux. Ecrite pour solistes, cordes et continuo, cette œuvre partage sa forme avec plusieurs des cantates de Weimar. Seul le choral final requiert un chœur. La

musique cependant est remplie de finesse. Remarquons en particulier le troisième mouvement, une aria pour deux violoncelles *obbligati*, et le quatrième mouvement, un récitatif dialogué pour deux voix, qui révèlent l'esprit d'expérimentation du jeune Bach. Le premier mouvement, une aria en si mineur pour ténor, répète la phrase *Nur jedem das Seine!* (A chacun son dû!) comme si elle était une devise. La brièveté de cette phrase donne à Bach une liberté de composition suffisante. La basse dit d'abord que tout ce que l'on possède vient de Dieu et que l'on ne peut lui donner en retour que la monnaie de nos cœurs. Cette monnaie n'est-elle pourtant pas une fausse monnaie! Les six dernières mesures, une question redoutable, sont marquées par une série de dissonances. L'aria suivante (en mi mineur), avec sa tessiture grave pour soliste et instrument, présente une forme sans pareille. Le mouvement est orchestré pour continuo avec deux violoncelles *obbligati* aux lignes contrapuntiques. Suggère-t-il ici le travail de ceux qui remonçaient la devise ou la renonciation à la pièce ternie de Satan? Les quatrième et cinquième mouvements sont un récitatif et un duo pour soprano et alto. Le récitatif avec accompagnement de continuo est une pièce très distinctive où les deux voix, alternant entre l'imitation et le mouvement parallèle, expriment la joie de donner son cœur à Dieu et la peur que la chair et le sang trompeurs ne souillent l'offrande. Le tempo s'accélère au moment de la prière pour être délivré de ce monde et le mouvement du continuo s'anime, soulignant les mots "le chrétien véritable". Le duo, une pièce mystique, prie pour l'unité dans le Christ. Ce type de pièce est typique de la période de Weimar. A l'arrière-fond, les cordes à l'unisson jouent la mélodie du choral *Meinen Jesum laß ich nicht* (je n'abandonne pas mon Jésus). Le choral final est indiqué dans la partition "Chorale. *In simplice stylo*" et seule la basse chiffrée du continuo est indiquée. Le mouvement est enregistré ici dans une reconstruction de cette partition incomplète. Les paroles sont celles du onzième verset du choral de l'an 1630 de Heermann *Wo soll ich fliehen hin?* (Où pourrais-je m'enfuir?)

© Tadashi Isoyama 1996

La hauteur de son

Pour cet enregistrement, comme pour les autres d'autres œuvres de la période de Weimar, les cordes, l'orgue et les parties vocales utilisent le *Chorton* (la^a = env.465). Le hautbois seul dans BWV 199 utilise le *Kammerton* (la^a = env.392).

La raison en est que nous essayons de rassembler, dans la mesure du possible, les instruments originaux pour chaque cantate comme elle était exécutée à Weimar. Les parties spéciales encore existantes pour *fagotto* (basson) pour BWV 199 et BWV 185 sont écrites dans la même tonalité que les cordes, ce qui nous dit que ces pièces étaient fort probablement jouées en *Chorton* à Weimar; puisqu'il nous a été impossible d'avoir un *fagotto* original pour ce disque, nous avons utilisé un instrument en *Kammerton* (la' = 415) à sa place.

BWV 199

Le matériel original de cette cantate présente une sorte de complexité. Les sources majeures sont une partition et des parties que l'on croit être celles du compositeur mais ces parties, qui furent utilisées après la première à Weimar à tout le moins pour d'autres exécutions au cours des périodes de Cöthen et de Leipzig, semblent indiquer qu'il est fort probable qu'il y ait eu une seconde exécution de la cantate à Weimar. Cette possibilité émerge de l'existence, parmi les parties de Weimar mais sans leur appartenir, d'une partie de la main de Bach pour *Violoncello e Hautbois*. On croit que ce matériel fut écrit pour un instrumentiste compétent au violoncelle comme au hautbois et il renferme des parties de continuo pour violoncelle pour les premier, troisième, quatrième, cinquième et septième mouvements, et des parties de hautbois pour les second et huitième. Le sixième mouvement est une partie *obligato* sans aucune spécification d'instrument quoique la clé utilisée soit celle de l'alto. On ne peut pas totalement ignorer une autre possibilité, celle qu'il n'y ait pas eu de seconde exécution à Weimar et que cette partie ait été produite pour la création de la cantate parce que, pour une raison quelconque, les parties originales de hautbois et de violoncelle étaient devenues impropres à la dernière minute.

Des quatre exécutions, ce sixième mouvement expose les plus grands changements effectués dans l'instrumentation. L'instrument *obligato* qui orne la mélodie du choral au soprano était un alto à la création à Weimar. A Cöthen, il fut remplacé par une *viola da gamba*. A Leipzig, le rôle passa à un *violoncello piccolo*. Quel instrument aurait alors été utilisé pour la seconde exécution à Weimar? Ainsi que mentionné ci-haut, la partie est écrite en clé d'alto, ce qui rend impossible d'écarter entièrement que la partie en soit une d'alto mais, vu les autres caractéristiques spéciales de cette partie, il est également logique que de telles directions aient toujours

été données dans les cas de changement nécessaire d'instrument. Au début, il est clairement écrit où l'exécutant doit utiliser le hautbois mais, après l'indication que le troisième mouvement soit joué sur un violoncelle, on ne trouve plus de note de changement d'instrument jusqu'au huitième mouvement qui, lui, est donné au hautbois. Ceci semblerait indiquer que, malgré la présence de la clé d'alto dans la partie du sixième mouvement, l'exécutant a dû jouer du violoncelle jusqu'au huitième mouvement.

Quoi qu'on ait de solides arguments pour choisir le violoncelle pour cette partie obligée, le violoncelliste doit presser le pouce gauche sur la touche pour pouvoir jouer la partie. Rien n'indique que cette technique ait été employée en Allemagne dans les années 1710, pas même au cours de la seconde moitié du 18^e siècle. C'est pourquoi cette partie ne peut pas avoir été jouée sur un violoncelle ordinaire à Weimar du temps de Bach; par conséquent, nous avons choisi d'utiliser la partie d'alto restante pour l'*obligato*.

BWV 185

Le choral du premier mouvement de cette cantate, le duo, fut donné à un hautbois lors de la première exécution à Weimar. (A la seconde à Leipzig, le hautbois fut remplacé par une trompette à coulisse.) Dans la partition qui a survécu jusqu'à nous (une transcription des parties originales), le choral est doté de textes; or, selon Yoshitake Kobayashi du Commentaire Critique de la Nouvelle Edition Bach [Kritischer Bericht (Neue Bach-Ausgabe)], il s'agit d'une addition d'édition de Zelter de la *Singakademie* à Berlin, et c'est pourquoi nous l'avons omis de cet enregistrement.

BWV 163

Dans le premier mouvement de cette cantate, l'édition Bach-Gesellschaft donne la voix supérieure au *oboe d'amore* mais cette décision semble avoir été arbitraire. Dans l'en-tête de l'autographe de Bach, on lit l'inscription 2 V, 1 Va, 2 Vc, ce qui confirme que la voix mentionnée était dédiée au violon.

Quant au sixième et dernier mouvement de cette cantate, l'autographe et toutes les autres sources existantes ne donnent au choral ni mélodie ni harmonisation; il ne reste qu'une partie chiffrée de continuo marquée *Chorale. In simplice stylo* (Choral, en style simple). Quant à la mélodie et au texte du choral, dans l'anthologie *Evangelisches Andachtsopfer* de Salomo Franck (1715) – l'auteur des textes sur lesquels cette

cantate repose – la pièce finale repose sur les deux premières lignes du dernier verset du choral de Johann Heermann, *Wo soll ich fliehen hin?* (Où pourrais-je m'enfuir?); c'est ainsi que dans la *Neue Bach-Ausgabe*, cette mélodie et son texte ont été assignés au soprano. Revenons cependant à la signification de l'indication de Bach *simplexe stylo*. Puisque les parties originales sont complètement perdues, on ne peut que conjecturer sur les intentions de Bach. Fondamentalement, style *simplexe* pourrait signifier que tous les chanteurs (possiblement avec l'assemblée des fidèles), pourraient chanter la mélodie du choral comme s'il s'agissait d'une hymne, à l'unisson, sur un accompagnement de basse chiffrée à l'orgue. Dans ce cas cependant, il est à peine croyable que toutes les cordes doivent jouer à l'unisson. La théorie que l'assemblée des fidèles se joindrait au chant du choral final d'une cantate ne peut pas être réfutée et si l'indication *simplexe stylo* devait décrire cette méthode d'exécution, il serait étrange qu'elle ne se retrouve nulle part ailleurs dans les chorals des cantates. Qu'est-ce dans la fin de cette cantate particulière qui requiert une indication spéciale?

Sur cet enregistrement, les parties vocales de la cantate sont rendues par quatre voix solos et nous avons donné à ce *simplexe* la signification de 'avec une simplicité de tous les jours'; le choral final est donc chanté dans une simple harmonie de quatre voix.

© Masaaki Suzuki 1996

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

Le Collegium Bach du Japon (CBJ) fut fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui en est le directeur musical, dans le but de présenter au public japonais les grandes œuvres de l'ère baroque sur des instruments historiques. Comme le nom de l'ensemble l'indique, son intérêt s'est principalement con-

centré sur les œuvres de Johann Sebastian Bach et sur celles des compositeurs de musique allemande protestante qui l'ont précédé et influencé dont Buxtehude, Schütz, Schein et Böhm.

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

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

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

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

Née à Kobe, **Midori Suzuki**, soprano, est une diplômée de l'université des arts de la ville de Kyoto avec un prix de la Société de musique de Kyoto. En 1991, elle se rendit aux Pays-Bas étudier le chant baroque avec le professeur Max van Egmond à l'Académie de musique ancienne à Amsterdam, et au Conservatorium de Brabant étudier, avec le docteur Rebecca Stewart, les aspects de l'ensemble vocal du

chant grégorien à la Renaissance et au baroque; elle obtint son diplôme en 1995. Midori Suzuki a donné des concerts dans plusieurs pays d'Europe et au Japon, chantant comme soliste dans des cantates et des oratorios, comme membre d'ensembles vocaux et parfois aussi dans un groupe de musique contemporaine. En 1994, elle gagna un prix au festival de musique contemporaine à Belgrade. Midori Suzuki se produisit souvent comme soliste avec le Collegium Bach du Japon.

Aki Yanagisawa, soprano, est une diplômée de l'Université nationale de Tokyo des beaux-arts et de musique en interprétation vocale; elle termine présentement une maîtrise en opéra à la même université. Elle se plaça troisième au 5^e Concours annuel japonais de musique vocale en 1993, recevant le premier prix de la division Chanson artistique japonaise. Yanagisawa maîtrise entre autres le rôle de Susanna dans *Le Nozze di Figaro* de Mozart et elle s'est produite comme soliste dans le *Messie* de Haendel, la 9^e *symphonie* de van Beethoven et les cantates de Bach en plus de nombreuses autres œuvres du répertoire de la musique sacrée.

Né à Shizuoka, **Akira Tachikawa**, haute-contre, entra dans le Chœur d'enfants de Shizuoka à l'âge de sept ans et c'est là qu'il reçut son éducation musicale primaire. En 1980, il fut admis à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo comme haute-contre et il étudia avec Kounosuke Watanabe et Ryousuke Hatanaka. Tachikawa obtint une maîtrise à la même université en 1988. Comme il est l'un des rares haute-contres japonais accomplis, Tachikawa a été en grande demande comme soliste dans des œuvres baroques dont les *Passions* de Bach et des opéras. Il vit en Europe depuis 1986, étudiant avec René Jacobs et se produisant partout en Suisse, Allemagne et France.

Makoto Sakurada, ténor, obtint sa maîtrise à l'Université Nationale de Tokyo des Beaux-Arts et de Musique en se spécialisant en musique vocale. Il y prépare maintenant un doctorat. En 1992, il fit ses débuts dans le rôle de Rodolfo dans la *Bohème* de Puccini dans une production de l'Opéra de l'Université; il chanta ensuite le rôle de Roméo dans *Roméo et Juliette* de Gounod dans une production de l'Opéra de Tokyo. Ces apparitions furent très bien reçues. Makoto Sakurada se rendit à l'Accademia di Montegrinfoldo grâce à

l'aide du Sontory Hall à Tokyo en 1993 et il étudia avec Gustav Kuhn et Renato Bruson qui l'estimaient hautement et qui l'invitèrent à participer à leurs récitals et concerts. Il est aussi membre de l'Accademia di Montegrinfoldo en Italie organisée par Gustav Kuhn. En plus de sa carrière d'opéra, Sakurada se produisit comme soliste dans des oratorios. Son répertoire comprend l'évangéliste dans la *Passion selon saint Jean*, le *Messie* de Haendel, le *Requiem* de Mozart. Il s'attira une attention spéciale grâce à ses dernières exécutions remarquables comme soliste avec le Collegium Bach du Japon. Makoto Sakurada a étudié avec Tadahiko Hirono. Il fait partie du Collegium Bach du Japon et de l'Opéra Nikikai.

Stephan Schreckenberger, basse, a étudié la pédagogie de la musique au Conservatoire National des Arts et Musique à Francfort-sur-le-Main. Après l'obtention de son diplôme, il entreprit ses études de chant à Heidelberg avec Annemarie Grünwald et il passa son examen trois ans plus tard. Il entreprit ensuite des études privées avec Ernst Gerold Schramm à Berlin et Karl-Heinz Jarius à Francfort-sur-le-Main. Stephan Schreckenberger chante sur les scènes orchestrales et donne des récitals de lieder depuis 1989. De nombreux enregistrements radiophoniques ont diffusé sa réputation à l'étranger; il a travaillé aux Etats-Unis, en Israël, au Canada, Brésil, en Asie du Sud-Est et au Japon ainsi que dans l'Europe orientale et occidentale avec des chefs d'orchestre réputés; il a participé aussi à de grands festivals de musique. Stephan Schreckenberger fait partie de l'ensemble vocal Cantus Cölln depuis 1989. Les lieder romantiques allemands forment un côté très important de sa carrière et il se sent particulièrement touché par les œuvres de Franz Schubert, Hugo Wolf, Carl Loewe et Gustav Mahler.

Alfredo Bernardini, hautbois baroque, est né à Rome en 1961. En 1981, il se rendit aux Pays-Bas se spécialiser en hautbois baroque et en musique ancienne avec Bruce Haynes et Ku Ebbinge. Il s'est produit partout en Europe, aux Etats-Unis, Japon, en Israël et en Amérique du Sud; il a travaillé avec Hesperion XX, Le Concert des Nations, La Petite Bande, The English Concert, l'Orchestre Baroque de Fribourg, etc.; il a été invité à jouer avec des ensembles renommés dont le Collegium Bach du Japon. Il est un membre fondateur de l'ensemble d'instruments à vent ZEFIRO. Ses activités musicales se complètent de recherches musicolo-

giques – ses écrits ont été publiés dans d'importants périodiques – et de facture de hautbois. Il enseigne au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam.



Special thanks to Kobe Shoin Women's University

DDD

RECORDING DATA

Recorded in June 1996 at the Kobe Shoin Women's University
Chapel, Japan

Recording producer and digital editing: Jens Braun

Sound engineer: Ingo Petry

Neumann microphones; Studer 961 mixer;

Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Tadashi Isoyama 1996 and © Masaaki Suzuki 1996

Translations: Kelly Baxter (English); Julius Wender (German);

Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: © Sofia Scheutz

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

Colour origination: Studio 90 Ltd, Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-801

© & © 1996, BIS Records AB, Åkersberga.

Mein Herze schwimmt im Blut, BWV 199

1. RECITATIVO

Mein Herze schwimmt im Blut,
Weil mich der Sünden Brut
In Gottes beilgen Augen zum Ungeheuer macht.
Und mein Gewissen fühlet Pein.
Weil mir die Sünden nichts als Höllenhenker sein.
Verhaßte Lasternacht!
Du, du allein hast mich in solche Not gebracht;
Und du, du böser Adamssamen,
Raubst meiner Seele alle Ruh
Und schließest ihr den Himmel zu!
Ach! unerhörter Schmerz!
Mein ausgedorrtes Herz
Wird ferner mehr kein Trost befeuchten,
Und ich muß mich vor dem verstecken,
Vor dem die Engel selbst ihr Angesicht verdecken.

2. ARIA

Stumme Seufzer, stille Klagen,
Ihr mögt meine Schmerzen sagen,
Weil der Mund geschlossen ist,
Und ihr nassen Tränenquellen
Könn't ein sichres Zeugnis stellen,
Wie mein sündlich Herz gebüßt.
Mein Herz ist jetzt ein Tränenbrunn, die Augen heiße Quellen.
Ach Gott! wer wird dich doch zufriedenstellen?

3. RECITATIVO

Doch Gott muß mir genädig sein.
Weil ich das Haupt mit Asche,
Das Angesicht mit Tränen wasche,
Mein Herz in Reu und Leid zerschlage
Und voller Wehmut sage:
Gott sei mir Sünder gnädig!
Ach ja! sein Herze bricht,
Und meine Seele spricht:

4. ARIA

Tief gebückt und voller Reue
Lieg ich, liebster Gott, vor dir.
Ich bekenne meine Schuld,
Aber habe doch Geduld,
Habe doch Geduld mit mir!

My Heart Swims in Blood

1. RECITATIVE

My heart swims in blood,
Because the fruit of my sins
Makes me a monster in the vengeful eyes of God.
And my conscience feels pain,
Because my sins are like an executioner from hell.
Hateful night of vice!
You, you alone have brought me into such distress;
And you, you evil seed of Adam,
You rob my soul of all rest
And close the heavens to it!
Oh! unspeakable pain!
My parched heart
Is not moistened by any consolation,
And I must hide from him
Before whom even the angels hide their faces.

2. ARIA

Silent sighs, quiet complaints,
You may speak of my pains,
Because my mouth is closed.
And, o moist springs of tears,
You can provide certain testimony
Of how my sinful heart has atoned.
My heart is now a fount of tears, my eyes are hot springs.
Oh, God! who will then satisfy you?

3. RECITATIVE

But God must show me mercy.
Because I wash my face with tears,
And my visage with ashes,
And I tear asunder my heart in remorse and sorrow
And, full of misery, I say:
God, show mercy on me, the sinner!
Oh yes! His heart breaks,
And my soul speaks:

4. ARIA

Bent down low and full of remorse.
Dearest God, I lie before you.
I confess my guilt,
But, nevertheless, be patient,
Be patient with me!

[5] 5. RECITATIVO

Auf diese Schmerzensreu

Fällt mir alsdann dies Trostwort bei:

[6] 6. CHORAL

Ich, dein betrübtes Kind,

Werf alle meine Sünd.

So viel ihr in mir stecken

Und mich so heftig schrecken,

In deine tiefen Wunden,

Da ich stets Heil gefunden.

[7] 7. RECITATIVO

Ich lege mich in diese Wunden

Als in den rechten Felsenstein;

Die sollen meine Ruhstatt sein.

In diese will ich mich im Glauben schwingen

Und drauf vergnügt und fröhlich singen:

[8] 8. ARIA

Wie freudig ist mein Herz.

Da Gott versöhnet ist

Und mir nach Reu und Leid

Nicht mehr die Seligkeit

Noch auch sein Herz verschließt.

5. RECITATIVE

In this pain and remorse

This word of comfort then occurs to me:

6. CHORALE

I, your troubled child,

Cast all my sins –

All of them that are within me

And frighten me so greatly –

Into your deep wounds,

As I have always found salvation.

7. RECITATIVE

I lie in these wounds

As in the right mountainous rock;

They shall be my place of rest.

In faith I shall enliven myself

And then, satisfied and joyfully, sing:

8. ARIA

How joyful is my heart!

Because God is reconciled

And, after my remorse and suffering,

He no longer excludes me from bliss

Nor from his heart.

O heiliges Geist- und Wasserbad, BWV 165

[9] 1. ARIA

O heiliges Geist- und Wasserbad,

Das Gottes Reich uns einverleibet

Und uns ins Buch des Lebens schreibt!

O Flut, die alle Missetat

Durch ihre Wunderkraft ertränket

Und uns das neue Leben schenket,

O heiliges Geist- und Wasserbad!

[10] 2. RECITATIVO

Die sündige Geburt verdammt Adams Erben

Gebietet Gottes Zorn, den Tod und das Verderben.

Denn was vom Fleisch geboren ist,

Ist nichts als Fleisch, von Sünden angestecket,

Vergiftet und beflecket.

O Holy Spiritual and Water Bath

1. ARIA

O holy spiritual and water bath,

That incorporates the kingdom of God

And writes us into the Book of Life!

O waters, that drown all misdeeds

By their wondrous power

And give us new life,

O holy spiritual and water bath!

2. RECITATIVE

The sinful birth of the damned offspring of Adam

Breeds God's anger, death and destruction.

For that which is born of flesh

Is only flesh, infected by sin,

Poisoned and sullied.

Wie selig ist ein Christ!
Er wird im Geist- und Wasserbade
Ein Kind der Seligkeit und Gnade,
Er ziehet Christum an
Und seiner Unschuld weiße Seide,
Er wird mit Christi Blut, der Ehre Purpurkleide,
Im Taufbad angetan.

11 3. ARIA

Jesu, der aus großer Liebe
In der Taufe mir verschrieb
Leben, Heil und Seligkeit,
Hilf, daß ich mich dessen freue
Und den Gnadenbund erneue
In der ganzen Lebenszeit.

12 4. RECITATIVO

Ich habe ja, mein Seelenbräutigam,
Da du mich neu geboren,
Dir ewig treu zu sein geschworen.
Hochheiliges Gotteslamm!
Doch hab ich, ach, den Taufbund oft gebrochen
Und nicht erfüllt, was ich versprochen.
Erbarme dich aus Gnaden über mich!
Vergib mir die begangne Sünde.
Du weißt, mein Gott, wie schmerzlich ich empfinde
Der alten Schlange Stich;
Das Sündengift verderbt mir Leib und Seele,
Hilf, daß ich gläubig dich erwähle,
Blutrotes Schlangenbild,
Das an dem Kreuz erhöht,
Das alle Schmerzen stillt,
Und mich erquickt, wenn alle Kraft vergehet.

13 5. ARIA

Jesu, meines Todes Tod,
Laß in meinem Leben
Und in meiner letzten Not
Mir für Augen schweben.
Daß du mein Heilschlänglein seist
Vor das Gift der Sünde.
Heile, Jesu, Seel und Geist,
Daß ich Leben finde!

How blessed is a Christian!
Bathed in water and the spirit,
He becomes a child of blessedness and mercy,
He dons Christ
And the white silk of his innocence,
He is baptized
With the blood of Christ, the purple robe of honour.

3. ARIA

Jesus, who through your great love
At my baptism prescribed for me
Life, salvation and bliss,
Help me to be glad of this
And to renew the bounds of mercy
All my life.

4. RECITATIVO

Indeed, O bridegroom of my soul,
I swore, when you had just given me life,
To be eternally faithful to you.
Most holy lamb of God!
But, alas, I have often broken the baptismal vow
And failed to fulfil that which I promised.
Take merciful pity upon me!
Forgive me for the sins I have committed.
You know, O Lord, how painfully I feel
The bite of the old serpent;
The poison of sin is ruining my body and soul,
Help me in faith to choose you.
Blood-red image of a serpent
That was raised on the cross,
And which eases all pain.
And which refreshes me when all my strength is spent.

5. ARIA

Jesus, death of my death,
During my lifetime
And in my hour of ultimate need,
Let me see in my mind's eye
That you are my healing snakelet
Against the poison of sin.
Jesus, save my soul and spirit
So that I might find life!

14 6. CHORAL

Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl
Dient wider allen Unfall.
Der heilige Geist im Glauben
Lehrt uns darauf vertrauen.

6. CHORALE

His word, his baptism, his supper
Serves to ward off all misfortune,
The Holy Spirit in faith
Teaches us to rely on this.

Barmherziges Herze der ewigen Liebe, BWV 185

15 1. ARIA (DUETTO)

Barmherziges Herze der ewigen Liebe,
Errege, bewege mein Herze durch dich;
Damit ich Erbarmen und Güte übe,
O Flamme der Liebe, zerschmelze du mich!

16 2. RECITATIVO

Ihr Herzen, die ihr euch
In Stein und Fels verkehret.
Zerfließt und werdet weich.
Erwägt, was euch der Heiland lehret,
Übt, übt Barmherzigkeit und sucht noch auf der Erden
Dem Vater gleich zu werden!
Ach! greift nicht durch das verbotne Richten
Dem Allerhöchsten ins Gericht.
Sonst wird sein Eifer euch zernichten.
Vergebt, so wird euch auch vergeben:
Gebt, gebt in diesem Leben;
Macht euch ein Kapital.
Das dort einmal
Gott wiederzahlt mit reichen Interessen;
Denn wie ihr meßt, wird man euch wieder messen.

17 3. ARIA

Sei bemüht in dieser Zeit.
Seele, reichlich auszustreuen.
Soll die Ernte dich erfreuen
In der reichen Ewigkeit,
Wo, wer Gutes ausgesät,
Fröhlich nach den Garben gehet.

Merciful Heart of Eternal Love

1. ARIA (DUET)

Merciful heart of eternal love,
Excite and move my heart;
So that I might practise mercy and goodness,
O flame of love, melt me!

2. RECITATIVE

You hearts, that frequent
Stony and rocky places,
Melt away and become soft,
Consider what the Redeemer teaches you,
Practise mercy and, while still on earth,
Try to be like the Father!
Oh, do not bring yourself by means of forbidden condemnation
Before the judgement of the Almighty,
Or else his zeal will destroy you.
If you forgive, then he will also forgive you;
Be generous, be generous in this life;
Make an investment
Which there, subsequently,
God will repay with ample interest;
Because you will be judged as you yourselves judge.

3. ARIA

If, my soul, you take care at this time
To spread yourself around generously,
Then the harvest will gladden you
In the richness of eternity.
Where he who has sown good things,
Will joyfully go to fetch the sheaves.

[18] 4. RECITATIVO

Die Eigenliebe schmeichelt sich!
Bestrebe dich,
Erst deinen Balken auszuziehen,
Denn magst du dich um Splitter auch bemühen,
Die in des Nächsten Augen sein,
Ist gleich dein Nächster nicht vollkommen rein,
So wisse, daß auch du kein Engel,
Verbessere deine Mängel!
Wie kann ein Blinder mit dem andern
Doch recht und richtig wandern?
Wie, fallen sie zu ihrem Leide
Nicht in die Gruben alle beide?

[19] 5. ARIA

Das ist der Christen Kunst:
Nur Gott und sich erkennen,
Von wahrer Liebe brennen,
Nicht unzulässig richten,
Noch fremdes Tun vernichten,
Des Nächsten nicht vergessen,
Mit reichem Maße messen:
Das macht bei Gott und Menschen Gunst,
Das ist der Christen Kunst.

[20] 6. CHORAL

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,
Ich bitt, erhöhr mein Klagen.
Verleih mir Gnad zu dieser Frist,
Laß mich doch nicht verzagen;
Den rechten Weg, o Herr, ich mein.
Den wollest du mir geben,
Dir zu leben,
Mein'm Nächsten nützt zu sein.
Dein Wort zu halten eben.

4. RECITATIVE

Self-love flatters itself!
Endeavour first
To remove the beam from your own eye,
Then you can attend to the mote
In your neighbour's eye.
If your neighbour is not entirely perfect,
Then be aware that you are no angel either,
Improve your weaknesses!
How can one blind man walk
Properly and correctly with another?
How do they avoid falling
Together, painfully, into the ditch?

5. ARIA

That is the art of the Christians:
Only to recognize themselves and God,
To burn with true love,
Not to condemn improperly,
Nor to destroy the labours of others,
Do not forget your neighbour,
But count with a generous measure:
Such deeds carry favour with God and with mankind,
That is the art of the Christians.

6. CHORALE

I call to you, Lord Jesus Christ,
I pray, hear my complaints,
Give me mercy at this time,
Do not let me become disheartened;
O Lord, I want to follow the right way.
You wanted to show it to me,
So I could live for you,
And be of use to my neighbour,
And keep your word.

Nur jedem das Seine, BWV 163

21 1. ARIA

Nur jedem das Seine!
Muß Obrigkeit haben
Zoll, Steuern und Gaben,
Man weigre sich nicht
Der schuldigen Pflicht!
Doch bleibt das Herz dem Höchsten alleine.

22 2. RECITATIVO

Du bist, mein Gott, der Geber aller Gaben;
Wir haben, was wir haben,
Allein von deiner Hand.
Du, du hast uns gegeben
Geist, Seele, Leib und Leben
Und Hab und Gut und Ehr und Stand!
Was sollen wir
Denn dir
Zur Dankbarkeit dafür erlegen,
Da unser ganz Vermögen
Nur dein und gar nicht unser ist?
Doch ist noch eins, das dir, Gott, wohlgefällt:
Das Herz soll allein,
Herr, deine Zinsesmünze sein.
Ach! aber ach! ist das nicht schlechtes Geld?
Der Satan hat dein Bild daran verletzt,
Die falsche Münz ist abgesetzt.

23 3. ARIE

Laß mein Herz die Münze sein,
Die ich dir, mein Jesu, steure!
Ist sie gleich nicht allzu rein,
Ach, so komm doch und erneure.
Herr, den schönen Glanz bei ihr!
Komm, arbeite, schmelz und präge,
Daß dein Ebenbild bei mir
Ganz erneuert glänzen möge!

24 4. RECITATIVO

Ich wollte dir,
O Gott, das Herz gerne geben:
Der Will ist zwar bei mir,
Doch Fleisch und Blut will immer widerstreben.
Dieweil die Welt,

To Each Only His Due

1. ARIA

To each only his due!
If the authorities must have
Their dues, taxes and gifts,
One does not deny
The duty of those who owe!
But the heart remains for the Almighty alone.

2. RECITATIVO

You, my Lord, are the giver of all gifts:
That which we possess, we have received
From your hand alone.
You have given us
Spirit, soul, body and life
And possessions and goods and honour and status!
What should we
Therefore give you
As a sign of our gratitude,
As everything we own
Is merely yours, and not ours at all?
But there remains one thing, God, that pleases you:
The heart alone shall be
The currency in which your interest is paid.
Oh, but oh! is that not worthless currency?
Satan has tarnished your image upon it,
The counterfeit coinage has been placed in circulation.

3. ARIA

Let my heart be the coinage
That I pay you, my Jesus!
If at first it is none too pure,
Oh, then come and renew,
O Lord, its beautiful radiance!
Come, work, melt it and mint it,
So that your image
May shine in me, fully renewed!

4. RECITATIVO

I willingly wished to give
My heart to you, O Lord;
Although I have the will,
Flesh and blood are always fighting against it.
While the world

Das Herz gefangen hält,
So will sie sich den Raub nicht nehmen lassen;
Jedoch ich muß sie hassen.
Wenn ich dich lieben soll.
So mache doch mein Herz mit deiner Gnade voll;
Leer es ganz aus von Welt und allen Lüsten
Und mache mich zu cinem rechten Christen.

25 5. DUETTO-ARIA

Nimm mich mir und gib mich dir!
Nimm mich mir und meinem Willen,
Deinen Willen zu erfüllen;
Gib dich mir mit deiner Güte.
Daß mein Herz und mein Gemüte
In dir bleibe für und für,
Nimm mich mir und gib mich dir!

26 6. CHORAL

Führ auch mein Herz und Sinn
Durch deinen Geist dahin,
Daß ich mög alles meiden,
Was mich und dich kann scheiden.
Und ich an deinem Leibe
Ein Gliedmaß ewig bleibe.

Holds my heart captive,
It will not allow its booty to be taken away;
However, I must hate it
If I am to love you.
Fill, then, my heart with your mercy;
Empty it completely of worldliness and all desires
And make me a true Christian.

5. DUET-ARIA

Take me from myself, and give me to you!
Take me from myself and from my desires,
To fulfil your wishes;
Give yourself to me with your goodness,
So that my heart and my mind
May remain with you forever.
Take me from myself, and give me to you.

6. CHORALE

Guide my heart and mind
By your spirit in such a direction
That I might avoid everything
That could come between me and you.
And so that I might remain
Forever a limb of your body.



Midori Suzuki
soprano



Aki Yanagisawa
soprano



Bach Collegium Japan



Akira Tachikawa
alto



Makoto Sakurada
tenor

Photo: © Koichi Miura



Stephan Schreckenberger
bass



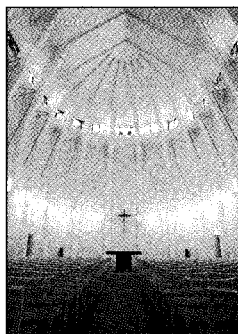
Alfredo Bernardini
baroque oboe

Photo: © Hugo Rompa



Masaaki Suzuki
conductor

Photo: © Koichi Miura



**The Shoin Women's
University Chapel**