




BIS

CD-881 DIGITAL

cantatas

Johann Sebastian Bach
Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki



BWV 61 Nun komm, der Heiden Heiland
BWV 63 Christen, ätzt diesen Tag
BWV 132 Bereitet die Wege, bereitet die Bahn
BWV 172 Erschallet, ihr Lieder

7

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 7: Cantatas from Weimar

Cantata No. 63, 'Christen, ätzet diesen Tag', BWV 63		28'57
1	1. Chorus Trombe, Timpani, Oboi, Violini, Virole, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	5'02
	Christen, ätzet diesen Tag...	
2	2. Recitative (Alto) Violini, Virole, Violoncello, Violone, Organo	3'02
	O selger Tag! o ungemeines Heute...	
3	3. Aria (Duet) (Soprano, Bass) Oboe (Masamitsu San-no-miya), Violoncello, Organo	7'59
	Gott, du hast es wohl gefüget...	
4	4. Recitative (Tenor) Violoncello, Organo	0'52
	So kehret sich nun heut...	
5	5. Aria (Duet) (Alto, Tenor) Violini, Virole, Violoncelli, Violone, Organo	3'51
	Ruft und fleht den Himmel an...	
6	6. Recitative (Bass) Oboi, Violini, Virole, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	1'00
	Verdoppelt euch demnach, ihr heißen Andachtsflammen...	
7	7. Chorus Trombe, Timpani, Oboi, Violini, Virole, Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo	6'55
	Höchster, schau in Gnaden an...	
<hr/>		
Cantata No. 61, 'Nun komm, der Heiden Heiland', BWV 61		13'31
8	1. Overture (Chorus) Violini, Virole, Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo	2'44
	Nun komm, der Heiden Heiland...	
9	2. Recitative (Tenor) Violoncelli, Organo	1'19
	Der Heiland ist gekommen...	
10	3. Aria (Tenor) Violini, Virole, Violoncelli, Violone, Organo	4'05
	Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche...	
11	4. Recitative (Bass) Violini, Virole, Violoncelli, Violone, Organo	0'57
	Siehe, ich stehe vor der Tür...	
12	5. Aria (Soprano) Violoncelli, Violone, Organo	3'25
	Öffne dich, mein ganzes Herze...	
13	6. Chorus Violini, Virole, Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo	0'51
	Amen, Amen...	

	Cantata No. 132, 'Bereitet die Wege, bereitet die Bahn', BWV 132	18'00
14	1. Aria (Soprano) Oboi, Violini, Virole, Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!...	6'05
15	2. Recitative (Tenor) Violoncello, Organo Willst du dich Gottes Kind und Christi Bruder nennen...	2'11
16	3. Aria (Bass) Violoncello (Hidemi Suzuki), Organo Wer bist du? frage dein Gewissen...	2'56
17	4. Recitative (Alto) Violini, Virole, Violoncello, Organo Ich will, mein Gott, dir frei heraus bekennen...	2'01
18	5. Aria (Alto) Violin (Natsumi Wakamatsu), Violoncello, Organo Christi Glieder, ach bedenket...	3'44
19	6. Chorus Oboe, Violini, Virole, Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo Ertöt uns durch dein Güte...	0'52

	Cantata No. 172, 'Erschallet, ihr Lieder', BWV 172	15'42
20	1. Chorus Trombe, Timpani, Violini, Virole, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten...	3'50
21	2. Recitative (Bass) Violoncello, Organo Wer mich liebet, der wird mein Wort halten...	0'46
22	3. Aria (Bass) Trombe, Timpani, Fagotto, Violoncello, Organo Heiligste Dreieinigkeit...	2'04
23	4. Aria (Tenor) Violini, Virole, Violoncello, Violone, Organo O Seelenparadies...	3'53
24	5. Aria (Duet) (Soprano, Alto) Violoncello, Organo Komm, laß mich nicht länger warten...	3'42
25	6. Chorus Violini, Virole, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo Von Gott kommt mir ein Freudenschein...	1'17

Bach Collegium Japan directed by Masaaki Suzuki

Vocal Soloists:

Ingrid Schmithüsen, soprano; **Yoshikazu Mera**, counter-tenor;

Makoto Sakurada, tenor; **Peter Koopj**, bass

BACH
COLLEGIUM
JAPAN

The Bach Collegium Japan is sponsored by NEC.
Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

NEC

**BWV 63: Christen, ätzet diesen Tag
(Christians, Engrave This Day)**

BWV 63 is the first cantata Bach wrote for Christmas Day. The orchestration, which requires four trumpets, timpani and three oboes, makes it one of the larger works of the Weimar period. Based in C major, the cantata is a charming work, the expressive music evoking images of rejoicing in the Saviour's birth; it is a fine example of Bach's treatment of the Christmas theme.

It is all but certain that the libretto is by J.M. Heinemann, pastor of the Liebfrauenkirche in Halle, the town known as the birthplace of Handel. Bach visited Halle twice during his Weimar days; the first of these visits was in the winter of 1713 when he was applying for the position of organist at the Liebfrauenkirche, and the second was in the spring of 1716, when he went to examine the newly repaired organ at that same church. It has been thought that on one of these trips, Bach might have performed BWV 63 in Halle, but timing and the content of the cantata raise doubts about this suggestion. Recently it has come to be thought that BWV 63 was probably composed at Christmas of 1714/15 for use somewhere other than in Weimar. (It has also been suggested that it was converted from a secular cantata.) Regardless, Bach liked the cantata, and performed it for his first Christmas in Leipzig (1723); he used it at least three times during his lifetime.

The opening chorus, lively and joyful music (C major, 3/8 time), is at a level equal to that of the introduction to the *Christmas Oratorio*. Brass, woodwinds, strings and voices join in a grand competition to proclaim this day. In the middle section, which speaks of 'the light of grace', the trumpets give way, and for a while the music moves into a gentler A minor.

O sel'ger Tag! (*Oh blessed day!*) cries the alto, beginning a long declamation against a background of understated strings (No. 2, Recitative). The tone is largely filled with wonder at the Incarnation. The narrative builds in mysterious ecstasy, leading into the duet which follows.

The beautiful duet for soprano and bass (A minor, 4/4 time) bears the marking *Adagio*. An oboe obbligato

(for the 1723 performance, obligato organ) represents the sorrows of the world of men; in canon, the soprano and bass sing in acknowledgment that such sorrows are in fact the work of God's providence. In the middle section, the bass moves with certain steps as trust in God's mercy becomes unclouded.

On Christmas Day, suffering is transformed into salvation. The tenor sings of this conversion in a recitative (No. 4), in which the Lord is referred to as the Lion of David, making reference to his bow and sword. The continuo at this point reflects the flight of an arrow launched from the bow.

Movement 5 is a duet in G major (3/8 time) for alto and tenor. It calls Christians to the heavens in a shout of joy, moving with the impetus of a dance. Clear musical structure reveals a powerful unity, and the work gives an extremely modern impression.

At this point the bass, accompanied by the oboes and strings, commands the faithful to build up the flames of devotion (No. 6, Recitative). The latter half of the recitative repeats gratitude to God.

The closing movement does not make use of a chorale, but is a splendid free-form chorus (No. 7, C major, 4/4 time). It seems fairly traditional in form, incorporating a combination of contrasting block-sections within a *da capo* (ABA) structure.

**BWV 61: Nun komm, der Heiden Heiland
(Now Come, Saviour of the Heathen)**

The three cantatas on this recording were all composed in the latter part of Bach's tenure at Weimar (1708-17). They were produced between 1714 and 1715, when Bach was 29 to 30, and gave brightness and heightened significance to the liturgy from Advent to New Year's Day.

The fourth Sunday before Christmas, known as the First Sunday in Advent (or Advent 1), begins a season of hopeful and solemn waiting for the Incarnation, and marks the first day of the liturgical year. Perhaps this double significance caused Bach to devote particular care to creating a deep emotional content in his cantatas for this Sunday. Three cantatas survive for Advent 1

(BWV 61, 62 and 36), but among these, BWV 61 emerges as a truly monumental work. Bach first performed it on 2nd December 1714, while he was organist at the Weimar court chapel, but used it again in Leipzig in his first year as Kantor at the Thomaskirche.

The image of a beginning is strongly captured in the bold, solid form of the opening chorus. This piece combines an old German chorale with the French overture form first used by Lully; the French overture was traditionally the piece played at the beginning of a performance at the French court opera during the entrance of the king. A parallel can be drawn between this and the beginning of the church year, which prepares for the arrival (or entrance) of the Saviour. The Gospel for the day is Matthew 21: 2-9, which relates Jesus's triumphant entry into Jerusalem as 'king'.

The chorale, which is incorporated into the texture, is *Nun komm, der Heiden Heiland* (1524). Almost a symbol for this season in the church year, this chorale can be found in all three of Bach's Advent I cantatas. In addition, the *Orgelbüchlein*, a collection of his chorale preludes for organ, begins with a prelude based on *Nun komm*.

The texts, in the form of an operatic cantata libretto, were taken from the works of the Hamburg pastor Erdmann Neumeister. Using the above-mentioned Lutheran chorale at the beginning and P. Nicolai's famous hymn *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (*How beautifully shines the morning star*) (1599) at the end, the text sings of the hopeful heart waiting for the coming of the Saviour. The orchestration for strings and continuo is very simple and, characteristic of the early cantatas, the violas are divided into first and second. At the same time, the writing contains original devices typical of the young Bach, and the work is rich in variety.

The first movement of the cantata opens with an introductory instrumental ensemble which might seem to be the beginning of an orchestral suite. The A minor chorus takes the three-fold form of the French overture (2/2 slow sections with dotted rhythm frame a fast middle 3/4 section); the slow sections comprise the first,

second, and fourth lines of the first verse of Luther's chorale, while the lively middle section takes the third line for its text. Only the words *Des sich wundert alle Welt* (*At which the whole world wonders*), in the middle passage, are set polyphonically.

A recitative for tenor follows. First the arrival of the Saviour is recounted, and then an outpouring of praise and gratitude for that event ensues. The initial *secco* style of the recitative gives way to a reinforcing *arioso*, with the continuo moving in canonlike form to reflect the fulfilment of hopes.

Then follows a flowing aria in C major (9/8 time). Written as a trio for strings, continuo and tenor, it makes use of descending phrases to represent the coming of Christ. The first and second violins and violas are gathered into a unison obbligato which gives an impression of richness and warmth, and there is probably some symbolic reference to the unity of the church here as well.

The text of the next movement says: 'Behold! Jesus stands at the door and knocks' (No. 4, Recitative). The discordant sound of the 'knock' (strings, *pizzicato*) surprises the ear as the bass quotes a verse from the Revelation of St. John. The door upon which Jesus knocks can only be the door of the believer's heart. In the soprano aria (G major, 3/4 time), the believer exhorts her heart to open itself for the coming of Jesus. As the viewpoint here changes to that of the individual, the obbligato instruments fall silent, leaving the continuo to accompany the aria. From the middle section (beginning *Bin ich gleich nur Staub und Erde*), the movement slows to a 4/4 *Adagio* to reflect the ecstasy of the words.

The second half of Nicolai's chorale is sung as the final movement, heightening the hopes of incarnation and arrival (No. 6, G major, 4/4 time). This chorale arrangement uses lively polyphony and is brilliantly orchestrated. The violins run up the scale to a high G to close the work.

BWV 132: Bereitete die Wege, bereite die Bahn (Prepare the Ways, Prepare the Road)

BWV 132 was written for the Sunday before Christmas, the Fourth Sunday in Advent (or Advent 4), and its first performance was on 22nd December 1715. It was the custom at this time in Weimar to perform a cantata during the liturgy on Advent 4, although not in Leipzig. Accordingly, it is believed that BWV 132 was only performed once during Bach's lifetime. For the same Sunday of the following year, the first version of BWV 147 was written, but this piece was reworked later in Leipzig and has survived as a Marian cantata (for the Feast of the Visitation).

The Gospel reading for Advent 4 tells the story of John the Baptist (John 1: 19-28). The Jews, hearing John's powerful preaching in the wilderness, wonder if John himself is the Messiah, and they ask him this question. John replies that he is not the Messiah, but a voice in the wilderness which cries 'make straight the way of the Lord'. They ask him why he baptizes if this is so. He answers, thus foretelling the advent of the true Messiah: 'I baptize with water: but there standeth one among you, whom ye know not; he it is, who coming after me is preferred before me, whose shoe's latchet I am not worthy to unloose'.

It is clear that the libretto by Salomo Franck is closely based on this Gospel text. In his interpretation, he calls for Christians to 'prepare the way' of their inner selves, and to confirm their faith through confession. Bach's chamber-music-like arrangement for oboe, strings and continuo gives a youthful and intimate impression. The music for the final chorale is missing from the autograph, but it has become standard practice to use the chorale from BWV 164, which has the same text.

The command to 'prepare the way' first appears at the beginning of the initial soprano aria with oboe accompaniment (A major, 6/8 time). The pastoral rhythm flows along in dancelike steps, and the long runs on the word *Bahn* (road) create an effect of delightful motion.

In order to prepare the way, Christians must proclaim their faith openly and make their lives a confes-

sion of their faith. This is the message of the tenor recitative (No. 2), which incorporates two A major *arioso* passages. The tenor tells how we must clear the way for the Saviour to become one with us through faith.

The bass aria (E major, 4/4 time) which follows, as if it were a rite of passage itself, looks deeper into the Christian's sin. Over the fine figures the cello and continuo repeatedly expose, the bass asks the severe question 'Who art thou?'

The alto takes up the narrative with a recitative (No. 4) with string accompaniment, in which he confesses his dishonesty and begs for God's forgiveness. He then continues with a B minor 4/4 aria (No. 5) meditating upon the baptism of the Saviour. Virtuoso arabesques in a solo violin part might be thought to represent the 'fountain of blood and water' in the text. The final chorale is a prayer for God's goodness and mercy; as mentioned above, the harmonization written for BWV 164 is normally used to conclude this cantata.

BWV 172: Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten! (Ring out, songs, resound, strings!)

BWV 172 was written for the Feast of Pentecost, which ranks with Christmas and Easter as one of the three great feasts of the Church year. Bach also wrote three other cantatas for Pentecost, but of BWV 59, 74, 34 and 172, it may be deduced that the present cantata was his favourite, as it is known that he used it in 1717, 1724, and 1731, and at least once after 1731 as well. The first performance of BWV 172 was probably on 20th May 1714. The libretto was most likely written by Salomo Franck, who was librettist for BWV 31.

When he revisited this cantata after its première, Bach made some revisions. In describing these revisions, the *Bach Compendium* (ed. H.J. Schulze and Chn. Wolf), makes mention of three consecutive manuscripts: a version in C major from Weimar, a D major manuscript from Leipzig, and a later Leipzig manuscript in C major. Although the parts from the Weimar première no longer exist, preventing a precise restoration of that version, the inclusion of oboe and recorder and the repetition of the

opening chorus after the final chorale were characteristic, and it can be expected that the performance incorporated these features. The piece was transposed into D major for the performance mounted in Leipzig in 1724, and a flute replaced the recorder. For the later 1731 Leipzig performance, the pitch was restored to C major and the reappearance of the opening chorus at the end was omitted. The cantata was performed again sometime after 1731, and for that performance the obbligato in movement 5, formerly entrusted to oboe and cello, was given instead to the organ.

Trumpets take the lead in the opening chorus. *erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!* (Ring out, songs, resound, strings!), which is a lively statement of joy in C major, 3/8 time. Brass, strings and chorus are treated in groups, as in a concerto. In the A minor middle section, the brass and percussion are silent as the chorus relates God's promise in tidy imitative phrases.

In movement 2 (Recitative), the bass, in the words of the Gospel itself, relates Jesus's promise that he will come again. The bass continues in a dynamic C major aria (No. 3) with brass obbligato. Well-suited to a prayer lifted up to the Holy Trinity, the three unison trumpets move in steps of a third. The bass, too, plays with the number 3; the melody of the aria is based on thirds, and the whole movement exhibits a free three-part form.

With its three voices, 3/4 time and three-part form, movement 4 (tenor aria, A minor) in a sense inherits the spirit of the preceding movement, but the mood is completely different. The trumpet echoes give way to a gently flowing line for unison strings, and the great rise and fall of the smooth melodic line creates a dreamy image of the 'Paradise of souls through which God's Spirit breathes'.

This setting draws us toward the inward spirituality of No. 5, a duet in F major. In this dialogue, the soul converses not with Jesus, but with the Holy Spirit, and the latter rôle is sung by the alto. Schweitzer refers to the ostinato-like form in the continuo as 'a motif of purified happiness'. When the duet begins, the oboe (later the organ) enters with a lavishly decorated version of Luther's

chorale *Veni creator Spiritus*. The chorale which closes the cantata (No. 6, F major) is the fourth verse of Philipp Nicolai's famous hymn *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (How beautifully shines the morning star; 1655). It is written in five voices, including the independent first violin part, and the harmony is filled with gentle longing.

© Tadashi Isoyama 1998

The State of Original Manuscripts and Questions of Pitch

In performing the cantatas on this recording, which conclude the Weimar series, one common difficulty arose. As has been stated repeatedly, it is known that the standard pitch for the performance of cantatas in the Weimar period was, in accordance with the organ, the high *Chorton* (a' = ca. 465). However, in BWV 63, from the tuning of the solo oboe, it would have been impossible to perform the work unless the strings were tuned to *Kammer-ton* (a' = ca. 415 or 392); meanwhile, if BWV 132 is not performed in *Chorton*, the oboe cannot tune to the ensemble. One wonders whether Bach's string players had to use two instruments, one tuned to each pitch.

The surviving source material for Cantata 63 is in the form of parts found in the Staatliche Bibliothek in Berlin. According to this material, the organ, oboe and strings are all written in the same key, from which we deduce that the strings must have been tuned to *Kammer-ton* (as there is no such thing as a *Chorton* oboe).

BWV 132 comes down to us in the autograph and violin parts only (Staatliche Bibliothek, Berlin). In the first system of the autograph, which is for oboe, there are two (or double) clefs at the beginning: one soprano and one treble clef (G clef) with three sharps (an A major key signature) between them. From the second system on, the soprano clef and A major key signature are omitted, and the music continues in the treble clef. This is to be interpreted as a clever way of writing, using the minor third's difference between *Chorton* (a' = ca. 465) and French *Kammer-ton* (a' = ca. 392) to indicate that this music should be played in C major for the oboe tuned to the latter pitch, while played in A major for the strings

and organ tuned to the former pitch. In fact, it is not possible for the oboe to cover the lowest range required in this piece in A major.

To perform both of these works in the same programme, another solution would be to re-tune the strings completely. However, as the piece's tuning is to *Chorton* in A major, *Kummerton* in C major, and with a need for open strings, it is impractical to assume that transposition into either tuning system would be a success. We have therefore adopted the solution referred to above for these performances.

Performance Problems in BWV 132

On the title page of the autograph score of BWV 132, the following orchestration appears: *1 Hautbois/2 Violini/1 Viola/Violoncello/S.A.T. è B./col/Basso per l'Organo*. This arrangement of instruments gives the strong impression that the cello was not a part of the continuo group (and furthermore the organ was not necessarily used at that time). The reason for the cello's exclusion from the continuo group might be found in the third movement, the bass aria with obbligato; the manuscript has no instrumental assignment for the obbligato line, but this was probably given to the cello, making it possible to consider it a solo instrument in the context of the cantata. There is no fagotte listed in the orchestration above, but on the title page of the violin part the word 'fagotte' is written. Examination of the first movement in the autograph reveals that – while there is no line for fagotte – there is an extra part in small notes above the continuo notes on that line of the score; this is thought to be intended as a fagotte part.

One further point of interest about this cantata is determining the ending intended. In the autograph, the piece ends after the alto aria at the fifth movement. Not only is this means of concluding the piece contradictory to Bach's established pattern, but in Salomo Franck's manuscript for the libretto, the text of the fifth verse of Elisabeth Kreuziger's hymn *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* (*Lord Christ, the only Son of God*) appears at the end, where a closing chorale would be expected.

This, then, was the chorale which closed the cantata; the lack of music in the autograph is solved by using Bach's harmonization of the same text which is found at the end of cantata BWV 164.

© Masaaki Suzuki 1998

The Shoin Women's University Chapel, in which this CD was recorded, was completed in March 1981 by the Takenaka Corporation. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ, and so special attention was given to the creation of an exceptional acoustic. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3.8 seconds, and 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 Argentina, Christoph Prégardien, Peter Kooyi, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper and Concerto Palatino.

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

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

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

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

Yoshikazu Mera, counter-tenor, was born in Miyazaki in 1971. During his third year in college he changed his principal subject from tenor to countertenor. In October 1992 he sang the solo part in Rossini's *Petite messe solennelle*, and in March 1994 he sang the countertenor

solo part in Bernstein's *Skylark* under the baton of Kazuyoshi Akiyama. Mera is a winner of the highest prizes at the eighth Early Music Competition Yamanashi in May 1994 and the sixth Tochigi Music Festival Award. His keen interest in Japanese Art Song led to third prize at the sixth Sohgakudou Japanese Art Song Competition in 1995. Mera appears frequently as a soloist for the Bach Collegium Japan.

Makoto Sakurada, tenor, completed his master degree at Tokyo National University of Fine Arts and Music, specializing in vocal music. He is now pursuing a doctorate at the same university. In 1992 he made his début in the rôle of Rodolfo in Puccini's *La Bohème* at a performance given by the University Opera; he subsequently appeared in the rôle of Roméo in Gounod's *Roméo et Juliette* at a performance by the Tokyo Opera Produce. Both of these appearances were well received. Makoto Sakurada participated in the Accademia di 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.

Peter Kooij, bass, born in 1954, started his musical career at the age of six as a choir boy and sang many solo soprano parts in concerts and on records. However, he started his formal musical studies as a violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, and in 1980 he obtained a diploma for solo performance.

Peter Kooij is a regular performer at the most important festivals in Europe. He has also sung in Israel, South America and Japan with Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington and Michel Corboz. Since 1995, Peter Kooij has been a professor of singing at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam.



BWV 63: Christen, ätzet diesen Tag

BWV 63 war die erste Kantate, die Bach für den Weihnachtstag schrieb. Die Orchestration erfordert vier Trompeten, Pauken und drei Oboen, wodurch dies eines der größeren Werke der Weimarer Zeit ist. Die in C-Dur beheimatete Kantate ist ein anmutiges Werk; die ausdrucksvolle Musik ruft Bilder der Freude über die Geburt des Heilands hervor, und ist ein schönes Beispiel von Bachs Behandlung des Weihnachtsthemas.

Es ist fast sicher, daß das Libretto von J.M. Heineccius ist, Pastor der Liebfraukirche in Händels Geburtsstadt Halle. In seiner Weimarer Zeit besuchte Bach die Stadt zweimal; bei dem ersten Besuch im Winter 1713 bewarb er sich um die Stellung als Organist der Liebfraukirche, beim zweiten, im Frühling 1716, kontrollierte er die soeben reparierte Orgel derselben Kirche. Man hat geglaubt, Bach hätte bei einem dieser Besuche BWV 63 in Halle aufgeführt, aber der zeitliche Ablauf und der Inhalt der Kantate lassen diesbezügliche Zweifel aufkommen. In jüngerer Zeit meinte man, BWV 63 sei vermutlich zu Weihnachten 1714/15 komponiert worden, um anderswo als in Weimar gebraucht zu werden. (Man hat auch die Theorie gebracht, sie sei eine umgearbeitete weltliche Kantate.) Auf alle Fälle mochte Bach die Kantate gern und führte sie zu seinen ersten Weihnachten in Leipzig auf (1723); er verwendete sie mindestens dreimal im Laufe der Jahre.

Der Anfangschor, eine lebhafte und freudreiche Musik (C-Dur, 3/8) hat gewisse Ähnlichkeiten mit der Einleitung des *Weihnachtsoratoriums*. Blech, Holzbläser, Streicher und Stimmen leisten einen Wettbewerb, um diesen Tag auszurufen. Im Mittelteil wird von „Gnadenscheine“ gesprochen, die Trompeten räumen das Feld, und die Musik bewegt sich eine Zeitlang in einem sanfteren a-moll.

O sel'ger Tag ruft der Alt am Anfang einer langen Deklamation mit einem Hintergrund gedämpfter Streicher (Nr. 2, Rezitativ). Der Ton ist von der Verwunderung angesichts der Inkarnation stark geprägt. Die Erzählung baut mystische Ekstase ein und leitet zum folgenden Duett über.

Das schöne Duett für Sopran und Baß (a-moll, 4/4) trägt die Tempobezeichnung *Adagio*. Eine Oboe obligato (bei der Aufführung 1723 Orgel obligato) vertritt die Sorgen der menschlichen Welt, und im Kanon bestätigen Sopran und Baß, daß diese Sorgen in Wirklichkeit ein Ergebnis von Gottes Vorsehung sind. Im Mittelteil bewegt sich der Baß mit sicheren Schritten, als das Vertrauen zu Gottes Gnade klar wird.

Am Weihnachtstag wird das Leiden in Erlösung verwandelt. Der Tenor besingt diese Verwandlung in einem Rezitativ (Nr.4), in welchem der Herr als Davids Löwe bezeichnet wird, und wo auf seinen Bogen und sein Schwert Bezug genommen wird. Das Continuo spiegelt hier den Flug eines vom Bogen geschossenen Pfeils.

Der Satz Nr. 5 ist ein Duett (G-Dur, 3/8) für Alt und Tenor. Die Christen werden mit tänzerischem Schwung aufgefordert, den Himmel freudevoll anzurufen. Die deutliche musikalische Struktur zeugt von einer kraftvollen Einheitlichkeit, und das Werk mutet extrem modern an.

An dieser Stelle fordert der von Oboe und Streichern begleitete Baß die Gläubigen auf, die Flammen der Hingabe aufzubauen (Nr.6, Rezitativ). Der spätere Teil des Rezitativs wiederholt die Dankbarkeit zu Gott.

Als letzter Satz dient kein Choral, sondern ein herrlicher Chor in freier Form (Nr.7, C-Dur, 4/4). Die Form wirkt ziemlich traditionell, mit einer Kombination kontrastierender Abschnitte innerhalb einer Da-capo-Struktur (ABA).

BWV 61: Nun komm, der Heiden Heiland

Alle drei Kantaten auf dieser CD wurden im späteren Teil der Zeit Bachs in Weimar (1708-17) komponiert. Sie entstanden zwischen 1714 und 1715, als Bach 29 bis 30 Jahre alt war, und sie erleuchteten die Liturgie vom Advent bis zum Neujahrstag.

Der vierte Sonntag vor Weihnachten, als erster Adventssonntag bekannt, ist der erste Tag des liturgischen Jahres, zugleich Beginn des hoffnungsvollen und feierlichen Wartens auf die Inkarnation. Vielleicht war diese doppelte Bedeutung der Grund dafür, daß Bach in seinen Kantaten für diesen Sonntag um das Schaffen einer tief

emotionellen Atmosphäre besonders bemüht war. Drei Kantaten für den ersten Advent sind überliefert (BWV 61, 62 und 36), und unter ihnen ragt BWV 61 als ein wahrhaftig monumentales Werk hervor. Bach führte das Werk erstmals am 2. Dezember 1714 auf, als er Organist der Kapelle am Weimarer Hof war, aber er verwendete es abernals in seinem ersten Jahr als Kantor der Leipziger Thomaskirche.

Die Vorstellung eines Beginns wird in der kühnen, soliden Form des Anfangschores kraftvoll festgehalten. Dieses Stück kombiniert einen alten deutschen Choral mit der von Lully erstmals verwendeten Form einer französischen Ouvertüre; laut Tradition war die französische Ouvertüre das Stück, das am Anfang einer Opernvorstellung an einem französischen Hof während des Erscheinens des Königs gespielt wurde. Eine Parallele kann im Beginn des Kirchenjahres gesehen werden, der die Ankunft (oder das Erscheinen) des Heilands vorbereitet. Das Evangelium des Tages ist Matthäus 21:2-9, wo Jesu triumphaler Einzug in Jerusalem als „König“ geschildert wird.

Der in den Satz einbezogene Choral ist *Nun komm, der Heiden Heiland* (1524). Dieser Choral ist nahezu ein Symbol für diesen Teil des Kirchenjahres, und erscheint in allen drei Adventkantaten von Bach. Außerdem beginnt das *Orgelbüchlein*, seine Sammlung von Choralvorspielen für Orgel, mit einem auf diesem Choral basierenden Präludium.

Der Text ist wie ein opernhafes Libretto gestaltet und wurde dem Schaffen des Hamburger Pastors Erdmann Neumeister entnommen. Mit dem erwähnten Lutherischen Choral am Beginn und P. Nicolais berühmtem *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (1599) am Schluß singt der Text vom hoffnungsvollen Herzen, das auf die Ankunft des Erlösers wartet. Die Orchestration für Streicher und Continuo ist sehr schlicht, und die Bratschen sind, wie für die frühen Kantaten charakteristisch, in zwei Gruppen geteilt. Gleichzeitig können wir originelle Merkmale finden, die für den jungen Bach typisch sind, und das Werk bietet viel Abwechslung.

Der erste Satz der Kantate beginnt mit einer instru-

mentalen Einleitung, die als Beginn einer Orchestersuite hätte dienen können. Der Chor in a-moll hat die dreiteilige Form einer französischen Ouvertüre (langsame Abschnitte in 2/2 mit punktiertem Rhythmus umrahmen einen schnellen Mittelteil in 3/4); die langsamen Abschnitte enthalten die erste, zweite und vierte Zeile des ersten Verses von Luthers Choral, während der lebhafteste Mittelteil die dritte Zeile als Text hat. Lediglich die Worte *Des sich wundert alle Welt* im Mittelteil sind polyphon gesetzt.

Es folgt ein Rezitativ für Tenor. Zuerst wird von der Ankunft des Erlösers erzählt, und dann wird Lob und Dank für dieses Ereignis ausgesprochen. Nach dem anfänglichen *Secestilo* des Rezitativs folgt ein bestärkendes *Arioso*, bei welchem sich das Continuo in kanonhafter Form bewegt, um die Erfüllung der Hoffnung zu spiegeln.

Es folgt eine fließende Arie in C-Dur (9/8). Als Trio für Streicher, Continuo und Tenor geschrieben benutzt sie fallende Phrasen, um Christi Ankunft zu beschreiben. Die ersten und zweiten Violinen und Bratschen vereinigen sich in einem unisonen *Obbligato*, das einen reichen, warmen Eindruck vermittelt, und es handelt sich vermutlich auch um eine symbolische Bezugnahme auf die Einheit der Kirche.

Der Text des nächsten Satzes sagt: „Siehe, ich stehe vor der Tür“ (Nr. 4, Rezitativ). Der disharmonische Klang des Klopfens (Streicher, *pizzicato*) überrascht das Ohr, der Baß zitiert einen Vers aus der Offenbarung des Heiligen Johannes. Die Tür, an die Jesus klopft, kann nur die Tür zum Herzen der Gläubigen sein. In der Sopranarie (G-Dur, 3/4) ermahnt die Gläubige ihr Herz, sich für Jesu Ankunft zu öffnen. Da sich der Blickpunkt hier verändert, um jener einer Einzelperson zu werden, verstimmen die *Obbligatoinstrumente* und überlassen die Begleitung der Arie dem Continuo. Vom Mittelteil weg (mit Beginn: *Bin ich gleich nur Staub und Erde*) verlangsamt sich der Satz zu einem *Adagio* 4/4, um die Verkündigung der Worte zu spiegeln.

Die zweite Hälfte von Nicolaïs Choral wird als Schlußsatz gesungen, wo er die Hoffnung auf Inkarnation und Ankunft zu einem Höhepunkt bringt (Nr. 6,

G-Dur, 4/4). Dieses Choralarrangement verwendet eine lebhafteste Polyphonie und ist glänzend orchestriert. Das Werk endet mit einer Skala der Violinen, bis hinauf zu einem hohen G.

BWV 132: Bereitete die Wege, bereite die Bahn

BWV 132 wurde für den vierten Adventssonntag geschrieben, und die erste Aufführung fand am 22. Dezember 1715 statt. Damals war es in Weimar, aber nicht in Leipzig, gebräuchlich, während der Liturgie am 4. Advent eine Kantate aufzuführen. Dementsprechend glaubt man, daß BWV 132 zu Bachs Lebzeiten nur einmal aufgeführt wurde. Für den entsprechenden Sonntag des folgenden Jahres wurde die erste Fassung von BWV 147 geschrieben, aber das Stück wurde später in Leipzig umgearbeitet und ist als Marienkantate überliefert (für Mariä Heimsuchung).

Das Evangelium für den vierten Adventssonntag erzählt die Geschichte von Johannes dem Täufer (Johannes 1:19-28). Die Juden hören, wie Johannes in der Wildnis predigt, und sie wollen wissen, ob er nicht selbst der Messias sei, weswegen sie ihn darüber befragen. Johannes antwortet, daß er nicht der Messias ist, aber die „Stimme, die in der Wüste ruft: Ebnet den Weg für den Herrn!“ Sie fragen, warum er dann tauft, und er antwortet, den Advent des wahren Messias voraussagend: „Ich taufe mit Wasser. Mitten unter euch steht der, den ihr nicht kennt und der nach mir kommt; ich bin es nicht wert, ihm die Schuhe aufzuschneiden“.

Es ist deutlich, daß Salomo Francks Libretto eng auf diesem Evangelientext basiert. In seiner Interpretation will er, daß die Christen „die Wege bereiten“ für ihr Inneres, und daß sie ihren Glauben durch ihr Sündenbekenntnis bestätigen können. Bachs kammermusikalisches Arrangement für Oboe, Streicher und Continuo erweckt einen jugendlich intimen Eindruck. Im Autograph fehlt die Musik des Schlußchorals, aber es ist üblich, stattdessen den Choral aus BWV 164 zu verwenden, der den gleichen Text hat.

Die Ermahnung, „die Wege“ zu bereiten, erscheint erstmals am Anfang der einleitenden Sopranarie mit

Oboenbegleitung (A-Dur, 6/8). Der pastorale Rhythmus fließt in tänzerischen Schritten dahin, und die langen Melismen auf dem Wort *Bahn* ergeben eine Wirkung wunderbarer Bewegung.

Um den Weg vorzubereiten, müssen die Christen ihren Glauben offen bekennen, und aus ihrem Leben ein Bekenntnis ihres Glaubens machen. Dies ist die Botschaft des Tenorrezitativs (Nr.2) mit seinen zwei Ariosoabschnitten in A-Dur. Der Tenor sagt, wie wir den Weg für den Erlöser frei machen sollten, damit wir uns im Glauben vereinigen können.

Die folgende BaBarie (E-Dur, 4/4) betrachtet die Sünde der Christen näher. Über den schönen, von Cello und Continuo wiederholt gebrachten Figuren stellt der Baß die ernste Frage „Wer bist du?“.

Der Alt übernimmt die Erzählung mit einem Rezitativ (Nr.4) mit Streicherbegleitung, in welcher er seine Unehrlichkeit bekennt und um Gottes Vergebung fleht. Er fährt dann mit einer Arie in h-moll fort (4/4, Nr.5), in welcher er über die Taufe des Heilands meditiert. Virtuose Arabesken einer Solovioline könnten das „Blut und Wasser“ im Text vertreten. Der Schlußchoral ist ein Gebet um Gottes Güte und Gnade; wie erwähnt wird die für BWV 164 geschriebene Harmonisierung normalerweise verwendet, um diese Kantate zu beenden.

BWV 172: Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!

BWV 172 wurde für Pfingsten geschrieben, das Fest, das zusammen mit Weihnachten und Ostern eines der drei großen Feste des Kirchenjahres ist. Bach schrieb auch drei andere Kantaten für Pfingsten, aber unter BWV 59, 74, 34 und 172 dürfte er die vorliegende Kantate bevorzugt haben, denn wir wissen, daß er sie in den Jahren 1717, 1724 und 1731 verwendete, und zumindest einmal noch nach 1731. Die Erstaufführung von BWV 172 fand vermutlich am 20. Mai 1714 statt. Das Libretto wurde höchstwahrscheinlich von Salomo Franck geschrieben, dem Librettisten der BWV 31.

Als er nach der Uraufführung wieder zur Kantate zurückkehrte, unternahm Bach einige Revisionen. Beim Beschreiben dieser Revisionen erwähnt das *Bach-Kom-*

pendium (ed. H.J. Schulze und Chn. Wolf) drei verschiedene Manuskripte: eine Fassung in C-Dur aus Weimar, ein Manuskript in D-Dur aus Leipzig, und ein späteres Leipziger Manuskript in C-Dur. Obwohl die Stimmen der Weimarer Premiere nicht mehr existieren, wodurch eine genaue Restaurierung dieser Fassung unmöglich ist, waren der Einsatz von Oboe und Blockflöte sowie die Wiederholung des Anfangschores nach dem Schlußchoral charakteristische Züge, und man darf annehmen, daß sie auch damals vorzufinden waren. Für die Aufführung in Leipzig 1724 wurde das Stück nach D-Dur transponiert, und eine Flöte ersetzte die Blockflöte. Bei der späteren Leipziger Aufführung 1731 war die Musik wieder nach C-Dur zurücktransponiert, und das Wiedererscheinen des Anfangschores am Schluß war gestrichen. Irgendwann nach 1731 wurde die Kantate nochmals aufgeführt, wobei das bis dahin der Oboe und dem Cello anvertraute Obbligato im fünften Satz stattdessen der Orgel gegeben wurde.

Beim Anfangschor. *Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!*, einem lebhaften Freudenausbruch in C-Dur, 3/8, übernehmen die Trompeten die Führung. Blech, Streicher und Chor werden wie bei einem Konzert gruppenweise behandelt. Im Mittelteil in a-moll schweigen Blech und Schlagzeug während der Chor in sauberen, imitativen Phrasen von Gottes Versprechen erzählt.

Im Satz Nr. 2 (Rezitativ) erzählt der Baß mit Worten aus dem Evangelium von Jesu Versprechen, wiederzukehren. Der Baß fährt mit einer dynamischen Arie in C-Dur fort (Nr.3) mit einem Blechobbligato. Auf eine für ein Gebet, das sich an die Heiligste Dreieinigkeit wendet, gut geeignete Weise bewegen sich die drei unisonen Trompeten im Terzintervall. Der Baß spielt ebenfalls mit der Zahl 3: the Melodie der Arie basiert auf Terzen, und der ganze Satz hat eine freie, dreigeteilte Form.

Mit drei Stimmen, 3/4-Takt und dreigeteilter Form erbt der vierte Satz (Tenorarie, a-moll) in gewisser Hinsicht den Geist des vorigen Satzes, aber die Stimmung ist völlig verschieden. Aus den Echos der Trompeten wächst eine sanft fließende Linie der Unisonostreicher hervor, und das Steigen und Fallen dieser Linie schafft ein vertrautes Bild des „Seelenparadieses“.

Diese Atmosphäre bringt uns in die Richtung der in sich gekehrten Vergeistigung in Nr. 5, einem Duett in F-Dur. In diesem Dialog spricht die Seele nicht mit Jesus, sondern mit dem Heiligen Geist, dessen Rolle vom Alt gesungen wird. Schweitzer spricht von der ostinathaften Form des Continuos als „einem Motiv gereinigten Glücks“. Am Beginn des Duetts bringt die Oboe (später die Orgel) eine üppig verzierte Fassung von Luthers Choral *Veni creator Spiritus*. Der Choral, mit dem die Kantate endet (Nr. 6, F-Dur) ist die vierte Strophe von Philipp Nicolais berühmtem Psalm *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (1655). Sie ist fünfstimmig geschrieben, mit einer unabhängigen ersten Violinstimme, und die Harmonik ist von sanfter Sehnsucht gefüllt.

© *Tadashi Isoyama 1998*

Der Zustand der Originalmanuskripte, und Fragen bezüglich der Stimmung

Beim Aufführen der Kantaten auf dieser CD, die die Weimarer Serie beschließen, offenbarte sich eine gemeinsame Schwierigkeit. Wie wiederholt festgestellt wurde, wissen wir, daß die Standardstimmung bei Kantatenaufführungen in der Weimarer Zeit, der Orgel entsprechend, der hohe Chorton war ($a' = \text{ca. } 465$). Bei BWV 63 wäre es aber aufgrund der Stimmung der Solooboe unmöglich gewesen, das Werk aufzuführen, falls die Streicher nicht im Kammerton gestimmt gewesen wären ($a' = \text{ca. } 415$ oder 392); wenn andererseits BWV 132 nicht im Chorton aufgeführt wird, kann sich die Oboe nicht stimmungsmäßig dem Ensemble anpassen. Man möchte wissen, ob Bachs Streicher zwei Instrumente verwenden mußten, eines für jede Stimmung.

Das überlieferte Quellmaterial für die Kantate 63 besteht aus Stimmen, die in der Staatlichen Bibliothek zu Berlin gefunden wurden. Bei diesem Material sind Orgel, Oboe und Streicher in derselben Tonart geschrieben, woraus geschlossen werden kann, daß die Streicher im Kammerton gestimmt waren (da es so etwas wie eine Chortonoboe nicht gibt).

Von BWV 132 gibt es nur das Autograph und Violinstimmen (Staatliche Bibliothek, Berlin). Im ersten

System des Autographs, das für Oboe ist, gibt es am Anfang zwei (oder doppelte) Schlüssel: einen Sopran- und einen Violinschlüssel (G-Schlüssel), dazwischen drei Kreuze (die Vorzeichen von A-Dur). Vom zweiten System weg werden der Sopranschlüssel und die A-Dur-Vorzeichen weggelassen, und die Musik fährt im Violinschlüssel fort. Dies kann als geschickte Schreibweise gesehen werden, bei welcher der Unterschied einer kleinen Terz zwischen dem Chorton ($a' = \text{ca. } 465$) und dem französischen Kammerton ($a' = \text{ca. } 392$) verwendet wird, um anzuzeigen, daß diese Musik von der in dieser Stimmung gestimmten Oboe in C-Dur gespielt werden sollte, aber von in jener Stimmung gestimmten Streichern und der Orgel in A-Dur. In A-Dur ist es in der Tat für die Oboe nicht möglich, das tiefste in diesem Stück benötigte Register zu decken.

Um diese beiden Werke im selben Programm aufzuführen, gäbe es auch die Lösung, die Streicher völlig unzustimmen. Da aber die Stimmung des Stücks nach Chorton in A-Dur, Kammerton in C-Dur ist, und offene Saiten benötigt werden, kann man nicht annehmen, daß eine Transposition in das jeweilige Stimmsystem erfolgreich sein würde. Für die vorliegenden Aufführungen bedeuten wir uns daher der oben angeführten Lösung.

Aufführungsprobleme bei BWV 132

Auf dem Titelblatt der handschriftlichen Partitur von BWV 132 wird folgende Orchesterbesetzung angegeben: *1 Hautbois/2 Violini/1 Viola/Violoncello/S.A.T. è B.f. col/Basso per l'Organo*. Diese Angabe erweckt einen starken Eindruck, daß das Cello nicht zur Continuo-Gruppe gehörte (und daß außerdem die Orgel damals nicht unbedingt gebraucht wurde). Der Grund für den Ausschluß des Cellos aus der Continuo-Gruppe ist vielleicht im dritten Satz zu finden, der Barärie mit Obbligato: das Manuskript gibt kein Instrument für die Obbligatostimme an, aber sie wurde vermutlich vom Cello gespielt, wodurch es in dieser Kantate als Soloinstrument bezeichnet werden konnte. Kein Fagott wird erwähnt, aber auf der Titelseite des Violinparts ist das Wort „fagotte“ geschrieben. Eine Prüfung des ersten Satzes im

Autograph enthüllt, daß es zwar keine Fagottstimme gibt, wohl aber einen Extrapart in kleinen Noten oberhalb der Continuonoten an der entsprechenden Stelle der Partitur; dies wird als mutmaßlicher Fagottpart angesehen. Ein weiteres interessantes Detail der Kantate ist, welcher Schluß beabsichtigt war. Im Autograph endet das Stück nach der Altarie im fünften Satz. Diese Art, das Werk zu beenden, widerspricht nicht nur Bachs Gepflogenheiten, sondern auch der Tatsache, daß in Salomo Francks Manuskript für das Libretto am Schluß, wo man normalerweise einen Schlußchoral erwartet hätte, der Text des fünften Verses von Elisabeth Kreuztigers *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* erscheint. Dies was also der Choral, der die Kantate beendete. Das Fehlen der Musik im Autograph kann dadurch gelöst werden, daß man Bachs Harmonisieren des gleichen Texts am Schluß der Kantate BWV 164 verwendet.

© Masaaki Suzuki 1998

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

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

testantischer Musik, die ihn als Vorgänger beeinflussten, wie Buxtehude, Schütz, Schein und Böhmer.

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*, Handels *Messias* und Monteverdis *Vespern*, sowie kleinere Programme für Solisten oder kleinere Vokalensembles. Das BCJ ist in Tokio und Kobe beheimatet, tritt aber in ganz Japan auf, und für viele seiner Projekte hatte es das Vergnügen, europäische Künstler willkommen zu heißen, wie etwa Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter 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.

Ingrid Schmithüsen, Sopran, geb. 1960 in Aachen; studierte Gesang bei Gregory Foley in Köln und Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin. Sie errang mehrere Auszeichnungen, u.a. im Concours international des Maîtres du Chant français. Paris 1981, im Wettbewerb des

VDMK Berlin (Fach Konzert) 1982 und ebenso 1982 den Förderpreis für Kultur der Stadt Aachen. Konzerttournée führten sie durch ganz Deutschland, das europäische Ausland, nach Kanada, die USA und Japan. Im Bereich Oper sang sie als Gast an verschiedenen deutschen und niederländischen Bühnen. Ihr Konzertrepertoire umfaßt Werke von der Renaissance bis zur Gegenwart und schließt reiche Erfahrungen mit der historischen Aufführungspraxis barocker und klassischer Vokalmusik ein.

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

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 Opernkariere ist Sakurada auch als Oratoriensolist tätig, u.a. als Evangelist in Bachs

Johannespassion, in Händels *Der Messias* und Mozarts *Requiem*. Seine bemerkenswerten Interpretationen in jüngster Zeit als Solist mit dem Bach Collegium Japan erregten besonderes Aufsehen. Makoto Sakurada studierte bei Tadahiko Hirono. Er ist Mitglied des Bach Collegium Japan und der Nikikai-Oper.

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



BWV 63: Christen, ätzet diesen Tag (Chrétien, gravez ce jour)

Le BWV 63 est la première cantate écrite par Bach pour le jour de Noël. L'orchestration, qui requiert quatre trompettes, timbales et trois hautbois, en fait l'une des œuvres majeures de la période de Weimar. Basée sur do majeur, la cantate est une œuvre charmante à la musique expressive évoquant les images de réjouissance devant la naissance du Sauveur; c'est un excellent exemple du traitement du thème de Noël chez Bach.

Il n'est pas de tout certain que le livret soit de J.M. Heineccius, pasteur de la Liebfraukirche à Halle, la ville connue comme lieu de naissance de Haendel. Bach s'y rendit deux fois pendant son séjour à Weimar; la première visite fut en hiver 1713 quand il fit application pour le poste d'organiste à la Liebfraukirche et la seconde fut au printemps 1716 quand il examina l'orgue nouvellement réparé de la même église. On a pensé que lors d'un de ces voyages, Bach pourrait avoir présenté le BWV 63 à Halle mais le moment de ces voyages et le contenu de la cantate font douter de la suggestion. On a fini par penser récemment que le BWV 63 fut probablement composé à Noël 1714/15 pour emploi ailleurs qu'à Weimar. (On a aussi suggéré que c'était une conversion d'une cantate profane.) Quoi qu'il en soit, Bach aimait la cantate et il la joua pour son premier Noël à Leipzig (1723); il l'utilisa au moins trois fois dans sa vie.

Le chœur d'ouverture, de la musique animée et joyeuse (do majeur, 3/8), se situe à un niveau égal à celui de l'introduction de l'*Oratorio de Noël*. Cuivres, bois, cordes et voix se joignent dans une grande concurrence pour proclamer ce jour. Dans la section du milieu qui parle de "la lumière de la grâce", les trompettes cèdent leur place et, pendant un moment, la musique passe à un la mineur plus doux.

O sel' ger Tag! (*O jour béni!*) crie l'alto, commençant une longue déclamation sur un fond de cordes discrètes (no 2, récitatif). Le ton est tout rempli d'émerveillement devant l'Incarnation. La narration atteint une extase mystérieuse menant au duo suivant.

Le ravissant duo pour soprano et basse (la mineur,

4/4) porte l'indication *Adagio*. Un hautbois *obbligato* (pour l'exécution de 1723, orgue *obbligato*) représente les soucis du monde des hommes; en canon, le soprano et la basse chantent et reconnaissent que de tels soucis sont en fait l'œuvre de la providence de Dieu. Dans la section du milieu, la progression par certains tons de la basse montre que la confiance en la miséricorde de Dieu est révélée.

Le jour de Noël, la souffrance est transformée en salut. Le ténor chante ce changement dans un récitatif (no 4) où le Seigneur est nommé comme étant le Lion de David, faisant référence à son arc et à son épée. A ce point, le continuo reflète le vol d'une flèche tirée par l'arc.

Le cinquième mouvement est un duo en sol majeur (3/8) pour alto et ténor. Il appelle les chrétiens au ciel dans un cri de joie, se mouvant avec l'énergie d'une danse. La claire structure musicale révèle une unité puissante et l'œuvre donne l'impression d'être extrêmement moderne.

A ce point, la basse, accompagnée par les hautbois et les cordes, commande aux fidèles d'attiser les flammes de la dévotion (no 6, récitatif). La seconde partie du récitatif répète la reconnaissance envers Dieu.

Le mouvement final ne recourt pas à un choral mais c'est un chœur splendide de forme libre (no 7, do majeur, 4/4). La forme en semble assez traditionnelle, incorporant une combinaison de sections contrastantes en blocs à l'intérieur d'une structure *da capo* (ABA).

BWV 61: Nun komm, der Heiden Heiland (Viens maintenant, Sauveur des païens)

Les trois cantates sur ce disque furent toutes composées dans la seconde partie de la période de Bach à Weimar (1708-17). Elles furent écrites entre 1714 et 1715 alors que Bach avait 29 et 30 ans et elles apportent de la lumière et une signification accrue à la liturgie de l'avent jusqu'au jour de l'an.

Le quatrième dimanche avant Noël, connu sous le nom de premier dimanche de l'avent, ouvre une saison d'écriture remplie de solennité et d'espérance devant

l'Incarnation; il marque aussi le premier jour de l'année liturgique. Cette double signification est peut-être la raison pourquoi Bach apporta un soin particulier à créer un contenu émotionnel profond à ses cantates pour ce dimanche. Trois cantates ont survécu pour le premier de l'avent (BWV 61, 62 et 63) parmi lesquelles le BWV 61 émerge comme une œuvre véritablement monumentale. Bach la créa le 2 décembre 1714 alors qu'il était organiste à la chapelle de la cour de Weimar mais il l'utilisa encore à Leipzig dans la première année de son poste de *Kantor* à la *Thomaskirche*.

L'image du début est captée sous la forme vigoureuse et solide du chœur d'ouverture. Cette pièce allie le vieux choral allemand à la forme d'ouverture française utilisée d'abord par Lully; l'ouverture française était par tradition la pièce jouée au début d'un concert à l'opéra de la cour française pendant l'entrée du roi. On peut tracer un parallèle entre ceci et le début de l'année liturgique qui prépare à l'arrivée (ou l'entrée) du Sauveur. L'évangile du jour, Mt 21:2-9, rapporte l'entrée triomphale de Jésus comme "roi" à Jérusalem. Le choral *Nun komm, der Heiden Heiland* (1524) est incorporé dans le tissu. Presqu'un symbole pour cette saison dans l'année liturgique, ce choral se retrouve dans toutes les trois des cantates de Bach pour le premier de l'avent. De plus, l'*Orgelbüchlein*, une collection de ses préludes aux choraux pour orgue, commence par un prélude basé sur *Nun komm*.

Dans la forme d'un livret de cantate, les textes proviennent des œuvres du pasteur Erdmann Neumeister de Hambourg. En utilisant le choral luthérien sus-nommé au début et la célèbre hymne de P. Nicolai *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (*L'étoile du matin respandit avec une telle beauté*) (1599) à la fin, le texte chante l'espoir du cœur qui attend l'arrivée du Sauveur. L'orchestration pour cordes et continuo est très simple et, une caractéristique des premières cantates, les altos sont divisés en deux sections. L'écriture contient aussi des tournures originales typiques du jeune Bach et l'œuvre est variée avec richesse.

Le premier mouvement de la cantate s'ouvre sur un ensemble instrumental d'ouverture qui pourrait sembler

être le début d'une suite orchestrale. Le chœur en la mineur emprunte la forme tripartite de l'ouverture française (des sections lentes à 2/2 au rythme pointé encadrent une section rapide en 3/4); les sections lentes comprennent les première, seconde et quatrième lignes du premier couplet du choral de Luther tandis que l'animée section du milieu prend la troisième ligne de ce texte. Seuls les mots *Des sich wundert alle Welt* (*Le monde entier s'en étonnera*), dans le passage du milieu, sont arrangés en polyphonie.

Suit un récitatif pour ténor. Il raconte d'abord l'arrivée du Sauveur, puis il s'ensuit un épanchement de louange et de gratitude pour cet événement. Le style *secco* initial du récitatif fait place à un *arioso* renforcé où le continuo se meut en canon pour refléter l'accomplissement des espoirs.

On entend ensuite une aria coulante en do majeur (mesures à 9/8). Ecrite comme un trio pour cordes, continuo et ténor, elle fait emploi de phrases descendantes pour représenter la venue du Christ. Les premiers et seconds violons et altos sont rassemblés en un unisson *obligato* qui donne une impression de richesse et de chaleur et il y a peut-être aussi une certaine référence symbolique à l'unité de l'église.

Le texte du mouvement suivant est comme suit: "Regardez! Jésus se tient à la porte et frappe" (no 4, récitatif). L'accord dissonant du "frappement" (cordes, *pizzicato*) surprend l'oreille tandis que la basse cite un verset de l'Apocalypse de saint Jean. La porte à laquelle Jésus frappe ne peut être que la porte du cœur du croyant. Dans l'aria de soprano (sol majeur, 3/4), la croyante exhorte son cœur à s'ouvrir à la venue de Jésus. Comme le point de vue ici change pour celui de l'individu, les instruments *obbligati* se taisent, laissant le continuo accompagner l'aria. A partir de la section du milieu (commençant par *Bin ich gleich nur Staub und Erde*), le mouvement ralentit à un *Adagio* à 4/4 pour refléter l'extase des mots.

La seconde partie du choral de Nicolai est chantée comme mouvement final, haussant l'espérance de l'Incarnation et l'avènement du Messie (no 6, si majeur, 4/4). Cet

arrangement de choral fait appel à une polyphonie animée et est brillamment orchestré. Les violons escaladent la gamme jusqu'au sol aigu pour terminer l'œuvre.

BWV 132: Bereitete die Wege, bereitete die Bahn (Préparez les routes, préparez le chemin)

Le BWV 132 fut écrit pour le dimanche avant Noël, le quatrième dimanche de l'aveut et sa création eut lieu le 22 décembre 1715. C'était la coutume à cette époque à Weimar de jouer une cantate au cours de la liturgie du quatrième de l'aveut mais cela ne l'était pas à Leipzig. C'est pourquoi on croit que le BWV 132 ne fut joué qu'une fois du vivant de Bach. La première version du BWV 147 fut écrite pour le même dimanche de l'année suivante mais cette pièce fut retravaillée plus tard à Leipzig et elle a survécu comme cantate mariale (pour la fête de la Visitation).

L'évangile du 4^e de l'aveut raconte l'histoire de Jean le Baptiste (Jn 1: 19-28). En entendant la puissante prédication de Jean au désert, les Juifs se demandent si Jean lui-même est le Messie et ils lui posent la question. Jean répond qu'il n'est pas le Messie mais bien une voix qui crie dans le désert "aplanissez le chemin du Seigneur". Ils lui demandent pourquoi il baptise s'il en est ainsi. Il répond, annonçant ainsi l'avènement du vrai Messie: "Je baptise dans l'eau; mais il y a quelqu'un parmi vous que vous ne connaissez pas; c'est lui qui vient après moi mais avant moi il était et je ne suis pas digne de défaire la courroie de sa sandale."

Il est clair que le livret de Salomo Franck suit fidèlement ce texte de l'évangile. Dans son interprétation, il exhorte les chrétiens à "préparer le chemin" de leur intérieur et de confirmer leur foi au moyen de la confession. L'arrangement de musique de chambre de Bach pour hautbois, cordes et continuo laisse une impression de jeunesse et d'intimité. La musique pour le choral final manque dans l'autographe mais il est devenu pratique acceptée d'utiliser le choral du BWV 164 qui a le même texte.

L'ordre d'"aplanir le chemin" apparaît pour la première fois au début de l'aria initiale de soprano avec

accompagnement de hautbois (la majeur, 6/8). Le rythme pastoral coule avec un effet de pas de danse et les longs traits sur le mot *Bahn* (*chemin*) créent un effet ravissant de mouvement.

Pour aplanir le chemin, les chrétiens doivent ouvertement proclamer leur foi et faire de leur vie une profession de leur foi. C'est le message du récitatif du ténor (no 2) qui renferme deux passages *arioso* en la majeur. Le ténor dit comment nous devons dégager le chemin pour le Sauveur pour faire un avec lui grâce à la foi.

L'aria de basse (mi majeur, 4/4) qui suit, comme si elle était un rite de passage elle-même, regarde plus profondément dans le péché du chrétien. Sur le délicat accompagnement répété du violoncelle et du continuo, la basse pose la question sévère: "Qui êtes-vous?"

L'alto se charge de la narration avec un récitatif (no 4) sur un accompagnement de cordes où il confesse sa mauvaise foi et implore le pardon de Dieu. Il continue ensuite avec une aria en si mineur en mesures à 4/4 (no 5), méditant sur le baptême du Sauveur. Des arabesques virtuoses dans une partie de violon solo pourraient représenter la "fontaine de sang et d'eau" du texte. Le choral final est une prière à la bonté et la pitié de Dieu; comme mentionné ci-dessus, l'harmonisation écrite pour le BWV 164 est normalement utilisée à la fin de cette cantate.

BWV 172: Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten! (Rétentissez, chansons, résonnez, cordes!)

La cantate BWV 172 fut écrite pour la fête de la Pentecôte qui, en compagnie de Noël et de Pâques, est l'une des trois grandes fêtes de l'année liturgique. Bach écrivit aussi trois autres cantates pour la Pentecôte mais, des BWV 59, 74, 34 et 172, on peut déduire que cette dernière était sa préférée puisqu'on sait qu'il l'a utilisée en 1717, 1724, 1731 et, au moins une fois, encore après 1731. La création du BWV 172 eut probablement lieu le 20 mai 1714. Le livret fut fort vraisemblablement écrit par Salomo Franck qui fut le librettiste du BWV 31.

Quand il révisa sa cantate après la création, Bach fit quelques changements. Dans la description de ces révi-

sions, le *Bach Compendium* (éd. H.J. Schulze and Chn. Wolf) fait mention de trois manuscrits consécutifs: une version en do majeur de Weimar, un manuscrit en ré majeur de Leipzig et un autre manuscrit plus tardif de Leipzig en do majeur. Quoique les parties de la création de Weimar n'existent plus, empêchant une restauration précise de cette version, l'inclusion d'un hautbois et d'une flûte à bec et la répétition du chœur d'ouverture après le choral final étaient caractéristiques et on peut s'attendre à ce que l'exécution d' alors ait compris ces moments. La pièce fut transposée en ré majeur et l'exécution préparée à Leipzig en 1724 alors qu'une flûte remplaça la flûte à bec. Pour l'exécution ultérieure à Leipzig en 1731, la tonalité fut remise en do majeur et la réapparition du chœur initial à la fin fut omise. La cantate fut jouée encore après 1731 et, à cette occasion, l'*obbligato* du 5^e mouvement, confié auparavant au hautbois et au violoncelle, fut plutôt donné à l'orgue.

Les trompettes prennent la tête dans le chœur initial, *Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!* qui est une manifestation animée de joie en do majeur et en mesures à 3/8. Les cuivres, cordes et chœurs sont traités en groupes, comme dans un concerto. Dans la section médiane en la mineur, les cuivres et la percussion se taisent tandis que le chœur parle de la promesse de Dieu dans des phrases imitatives soignées.

Dans le second mouvement (récitatif), la basse, avec les mots mêmes de l'évangile, relate la promesse de Jésus de son retour. La basse continue avec une aria dynamique en do majeur (no 3) avec cuivres obligés. Bien appropriées à une prière adressée à la Sainte Trinité, les trois trompettes à l'unisson se meuvent en intervalles de tierces. La basse fait allusion au nombre 3; la mélodie de l'aria repose sur des tierces et le mouvement en entier expose une forme tripartite libre.

Avec ses trois voix, ses mesures à 3/4 et sa forme tripartite, le 4^e mouvement (aria de ténor, la mineur) hérite dans un sens de l'esprit du mouvement précédent mais l'atmosphère est complètement différente. Les échos de trompettes font place à une ligne coulant doucement des cordes à l'unisson et la grande montée et descente de

la douce ligne mélodique crée une image de rêve du "paradis des âmes animées du souffle de l'Esprit de Dieu".

Cet arrangement nous mène à la spiritualité intérieure du no 5, un duo en fa majeur. Dans ce dialogue, l'âme parle non pas avec Jésus mais avec l'Esprit Saint et le rôle de ce dernier est chanté par l'alto. Schweitzer se réfère à la forme d'ostinato dans le continuo comme d'un "motif de bonheur purifié". Au début du duo, le hautbois (ensuite l'orgue) entre avec une version richement ornée du choral de Luther *Veni creator Spiritus*. Le choral qui termine la cantate (no 6, fa majeur) est le quatrième verset de la célèbre hymne de Philipp Nicolai *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Il est écrit en 5 voix incluant la partie indépendante du premier violon et l'harmonie est remplie d'une attente paisible.

© Tadashi Isoyama 1998

L'état des manuscrits originaux et le sujet de la hauteur de son

L'exécution des cantates sur cet enregistrement, qui termine la série de Weimar, a posé une difficulté commune. Comme on l'a dit souvent déjà, on sait que la hauteur de son standard pour l'exécution des cantates de la période de Weimar était, en accord avec l'orgue, le haut *Chorton* (la = env. 465). Dans le BWV 63 cependant, à partir de l'accord du hautbois solo, il aurait été impossible d'exécuter l'œuvre à moins que les cordes ne fussent accordées au *Kammerton* (la = env. 415 ou 392); si par contre le BWV 132 n'est pas exécuté en *Chorton*, le hautbois en peut pas s'accorder à l'ensemble. On se demande si les cordes de Bach devaient utiliser deux instruments, chacun accordé à l'une des hauteurs de son.

Le matériel de source existant pour la cantate 63 consiste en parties trouvées à la Bibliothèque Nationale de Berlin. Selon ce matériel, l'orgue, le hautbois et les cordes furent tous écrits dans la même tonalité, de quoi on déduit que les cordes ont dû avoir été accordées au *Kammerton* (puisqu'il n'existe pas de hautbois en *Chorton*).

Le BWV 132 nous est parvenu en autographe et en parties de violon seulement (Bibliothèque Nationale,

Berlin). Dans le premier système de l'autographe, qui est pour hautbois, il y a deux (ou doubles) clés au début: une clé de soprano et une clé de sol avec une armure de trois dièses (une armure de la majeur) entre elles. A partir du second système, la clé de soprano et l'armure de la majeur sont omises et la musique continue dans la clé de sol. Ceci sera interprété comme une écriture habile, utilisant la différence d'une tierce mineure entre le *Chorton* (la = env. 465) et le *Kammerton* français (la = env. 392) pour indiquer que cette musique devrait être jouée en do majeur pour le hautbois accordé à cette dernière hauteur de son tandis qu'elle est jouée en la majeur pour les cordes et l'orgue accordés à la première hauteur de son. En fait, il n'est pas possible pour le hautbois de couvrir le registre grave requis dans cette pièce en la majeur.

Pour exécuter ces deux œuvres au même programme, une autre solution aurait été de réaccorder complètement les cordes. Or, comme l'accord de la pièce est en *Chorton* en la majeur, *Kammerton* en do majeur et avec un besoin de cordes à vide, il n'est pas pratique d'assumer que la transposition en un autre système d'accord aurait été un succès. C'est pourquoi nous avons adopté la solution ci-haut mentionnée pour ces exécutions.

Problèmes d'exécution dans BWV 132

Sur la page de titre de la partition autographe du BWV 132, l'orchestration suivante apparaît: *1 Hautbois; 2 Violini / 1 Viola / Violoncello / S.A.T. & B. / col / Basso* pour l'*Organo*. Cet arrangement d'instruments donne la forte impression que la partie de violoncelle ne faisait pas partie du groupe de continuo (et de plus, l'orgue n'était pas nécessairement utilisé à ce moment-là). La raison de l'exclusion du violoncelle du groupe de continuo pourrait être trouvée dans le troisième mouvement, l'aria de basse avec *obbligato*; le manuscrit n'a pas d'indication instrumentale pour la ligne d'*obbligato* mais elle fut probablement donnée au violoncelle, rendant possible de le considérer comme un instrument solo dans le contexte d'une cantate. Il n'y a pas de basse de listé dans l'orchestration sus-nommée mais sur la page de titre de la partie de violon, le mot "fagotte" est écrit. L'examen du

premier mouvement de l'autographe révèle que – tandis qu'il n'y a pas de ligne pour le basson – il y a une partie extra en petites notes au-dessus des notes du continuo sur cette ligne de la partition; on croit que cela devait être la partie de basson.

Un autre point d'intérêt au sujet de cette cantate est la détermination de la fin. Dans l'autographe, la pièce finit après l'aria d'alto au 5^e mouvement. Non seulement ce genre de fin est-il contradictoire aux modèles établis de Bach mais encore, dans le manuscrit de Salomo Franck pour le livret, le texte du 5^e verset de l'hymne d'Elisabeth Kreutziger *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* (*Seigneur Christ, le fils unique de Dieu*) apparaît à la fin où l'on s'attend à un choral final. C'était alors le choral qui terminait la cantate; le manque de musique dans l'autographe est résolu en utilisant l'harmonisation de Bach du même texte trouvé à la fin de la cantate BWV 164.

© Masaaki Suzuki 1998

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

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

mande protestante qui l'ont précédé et influencé dont Buxtehude, Schütz, Schein et Böhm.

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

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

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

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

Ingrid Schmithüsen, soprano, est née à Aix-la-Chapelle en 1960. Elle a étudié l'art vocal avec Gregory Foley à Cologne et Dietrich Fischer-Dieskau à Berlin. Au nombre

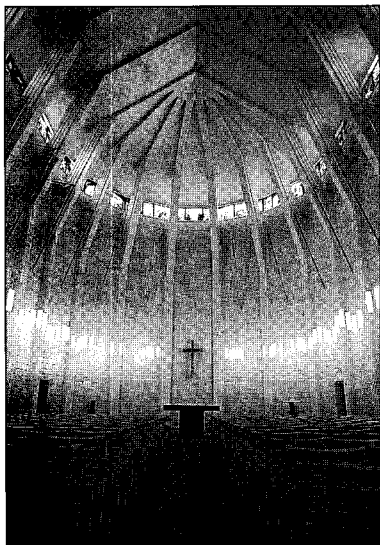
des nombreuses distinctions qu'elle s'est méritées on compte entre autres des prix aux concours suivants: Concours international des Maîtres du Chant français, Paris 1981, Concours national des musiciens-éducateurs et concertistes allemands (VDMK), Berlin 1982, Prix de la ville d'Aix-la-Chapelle pour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

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

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 Montegrado grâce à l'aide du Suntory 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 Montegrinfolfo en Italie organisée par Gustav Kuhn. En plus de sa carrière d'opéra, Sakurada se produit 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.

Né en 1954, **Peter Kooij**, basse, entreprit sa carrière musicale à six ans comme membre d'un chœur d'enfants et il chanta plusieurs soli de soprano lors de concerts et d'enregistrements. Il commença pourtant ses études musicales proprement dites comme violoniste. Puis il prit des cours de chant de Max van Egmond au conservatoire Sweelinck à Amsterdam et il obtint son diplôme de soliste en 1980. Peter Kooij participe régulièrement aux festivals les plus importants d'Europe. Il a aussi chanté en Israël, Amérique du Sud et au Japon avec Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington et Michel Corboz. Peter Kooij enseigne le chant au conservatoire Sweelinck d'Amsterdam depuis 1995.



Kobe Shoin Women's University Chapel

Bach Collegium Japan

Director: Masaaki Suzuki

Soloists: Ingrid Schmithüsen, soprano; Yoshikazu Mera, counter-tenor;
Makoto Sakurada, tenor; Peter Kooij, bass

Orchestra:

Violins: Natsumi Wakamatsu (leader), Makoto Itoh, Luna Oda, Azumi Takada, Yuko Takeshima,
Amiko Watabe

Violas: Makoto Akatsu, Ryoko Moro-oka

Cellos: Hidemi Suzuki, Norizumi Moro-oka

Violone: Shigeru Sakurai

Oboe: Koji Ezaki, Masamitsu San-no-miya, Tomofumi Shohji

Fagotto: Kiyotaka Dohsaka

Tromba: Toshio Shimada (principal), Yoshimitsu Osada, Munenori Yamagami, Emiko Ikeda

Timpani: Toshiyuki Matsukara

Organ: Masaaki Suzuki, Itsuko Noto

Choir:

Sopranos: Yoshie Hida, Tamiko Hoshi, Midori Suzuki, Aki Yanagisawa

Altos: Yuko Anazawa, Tomoko Koike, Hiromi Shimomura, Tamaki Suzuki

Tenors: Makoto Sakurada, Takanori Ohnishi, Akira Takizawa, Tadashi Miroku

Basses: Peter Kooij, Yoshitaka Ogasawara, Tetsuya Odagawa, Jun Hagiwara



Masaaki Suzuki

Christen, ätzt diesen Tag, BWV 63

1. CHOR

Christen, ätzt diesen Tag
In Metall und Marmorsteine!
Kommt und eilt mit mir zur Krippen
Und erweist mit frohen Lippen
Euren Dank und eure Pflicht!
Denn der Strahl, so da einbricht,
Zeigt sich euch zum Gnadenscheine.

2. REZITATIV *Alt*

O selger Tag! o ungemeines Heute,
An dem das Heil der Welt,
Der Schile, den Gott schon im Paradies
Dem menschlichen Geschlecht verließ.
Nunmehr so vollkommen dargestellt
Und suchet Israel von der Gefangenschaft und Sklavenketten
Des Satans zu erretten.
Du liebster Gott! was sind wir Arme doch?
Ein abgefallnes Volk, so dich verlassen.
Und dennoch willst du uns nicht hassen!
Denn eh wir sollen noch nach dem Verdienst zu Boden liegen.
Eh muß die Gottheit sich bequemen,
Die menschliche Natur an sich zu nehmen
Und auf der Erden,
Im Hirtenstall, zu einem Kind zu werden.
O unbegreifliches, doch seliges Verfügen!

3. ARIE *Tenor*

Gott, du hast es wohl gefügt,
Was uns jetzo widerfährt.
Drum laßt uns auf ihn stets trauen
Und auf seine Gnade bauen;
Denn er hat uns dies beschert,
Was uns ewig nun vergnügt.

4. REZITATIV *Tenor*.

So kehret sich nun heut
Das bange Leid,
Mit welchem Israel geängstet und beladen.
In lauter Heil und Gnaden.

1. CHORUS

Christians, engrave this day
In metal and in marble!
Come and hasten with me to the manger
And, with joyful lips,
Show your gratitude and your duty!
Because the beam which begins there
Shows itself to you as the light of grace.

2. RECITATIVE *Alto*

Oh blessed day! Oh uncommon day,
To which the salvation of the world,
The shiloh, which God in paradise
Already promised to the human race,
Is now fulfilled.
And endeavours to save Israel from the imprisonment
And fetters of Satan.
Most beloved God! What are we then, we poor ones?
A fallen race, which abandoned you,
And still you will not hate us?
For we ought rather, from our deserts, to be down on the ground;
Rather, God must be content
To take human nature unto himself
And on earth,
In a shepherd's stall, to become a child.
Oh unfathomable, yet blessed determination!

3. ARIA *Tenor*

God, you have indeed ordained
What now befalls us.
Therefore let us always trust in him
And build upon his mercy:
For he has granted us this,
Which will delight us eternally.

4. RECITATIVE *Tenor*

And so this day
The fear and suffering
With which Israel was laden
Is transformed into pure salvation and mercy.

Der Löw aus Davids Stamme ist erschienen,
Sein Bogen ist gespannt, das Schwert ist schon gewetzt,
Womit er uns in vor'ge Freiheit setzt.

5. ARIE (DUETT) *Alt, Tenor*

Ruft und fleht den Himmel an,
Kommt, ihr Christen, kommt zum Reinen,
Ihr sollt euch ob dem erfreuen,
Was Gott hat anheut getan!
Da uns seine Huld verpfleget
Und mit so viel Heil beleet,
Daß man nicht gnug danken kann.

6. REZITATIV *Baß*

Verdoppelt euch demnach, ihr heißen Andachtsflammen
Und schlägt in Demut brünstiglich zusammen!
Steigt fröhlich himmeln an
Und danket Gott vor dies, was er getan!

7. CHOR

Höchster, schau in Gnaden an
Diese Glut gebückter Seelen!
Laß den Dank, den wir dir bringen,
Angenehme vor dir klingen
Laß uns stets in Segen gehn,
Aber niemals nicht geschehn,
Daß uns Satan möge quälen.

The lion from the tribe of Davis has appeared,
His bow is taut, his sword already whetted,
With which he will convey us to original freedom.

5. ARIA (DUET) *Alto, Tenor*

Call and implore the heavens,
Come, ye Christians, come to the reckoning,
You should rejoice about that
Which God has today done to you!
Because his grace cares for us
And provides us with so much well-being
That one cannot thank him enough.

6. RECITATIVE *Bass*

Multiply, o hot flames of prayer
And join together ardently in humility!
Rise joyfully heavenwards
And thank God for what he has done!

7. CHORUS

Almighty, look in grace upon
This ardour of bowed souls!
May the thanks that we offer
Resound pleasantly before you.
Let us always go in blessedness,
But never let it come to pass
That Satan may torment us.

Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61

8. 1. CHOR

Nun komm, der Heiden Heiland,
Der Jungfrauen Kind erkannt,
Des sich wundert alle Welt:
Gott solch Geburt ihm bestellt.

1. CHORUS

Now come, Saviour of the heathen,
Recognized as the child of the Virgin,
At which the whole world wonders:
God arranged for him to be born thus.

9 2. REZITATIV *Tenor*

Der Heiland ist gekommen,
Hat unser armes Fleisch und Blut
An sich genommen
Und nimmet uns zu Blutsverwandten an.
O allerhöchstes Gut,
Was hast du nicht an uns getan?
Was tust du nicht
Noch täglich an den Deinen?
Du kommst und läßt dein Licht
Mit vollem Segen scheinen.

10 3. ARIE *Tenor*

Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche
Und gib ein selig neues Jahr!
Befördre deines Namens Ehre.
Erhalte die gesunde Lehre
Und segne Kanzel und Altar!

11 4. REZITATIV *Baß*

Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an. So jemand meine
Stimme hören wird und die Tür aufturn, zu dem werde ich
eingehen und das Abendmahl mit ihm halten und er mit mir.

12 5. ARIE *Sopran*

Öffne dich, mein ganzes Herze,
Jesus kömmt und ziehet ein.
Bin ich gleich nur Staub und Erde,
Will er mich doch nicht verschmähn,
Seine Lust an mir zu sehn,
Daß ich seine Wohnung werde.
O wie selig werd ich sein!

13 6. CHORAL

Amen,
Amen.
Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange.
Deiner wart ich mit Verlangen.

2. RECITATIVE *Tenor*

The Saviour has come,
And has taken our poor flesh and blood
Unto Himself
And has accepted us as his blood relatives.
O highest of all treasures,
What have you not done to us?
What will you not do
Ech day to those who are yours?
You come and cause your light
To shine with full blessing.

3. ARIA *Tenor*

Come, Jesus, come to your church
And give us a blessed new year!
Promote the honour of your name,
Receive the healthy teaching
And bless the pulpit and altar.

4. RECITATIVE *Bass*

Behold. I stand before the door and knock. And if anybody
will hear my voice and open the door, I shall enter and be with
him. eat supper with him and he with me.

5. ARIA *Soprano*

Open, all my heart,
Jesus comes and enters.
Even though I am merely dust and earth,
He will not spurn me,
His joy at seeing me,
That I should become his dwelling.
Oh, how blessed I shall be!

6. CHORALE

Amen,
Amen.
Come, fair crown of joys, do not tarry.
I longingly await you.

Bereitet die Wege, bereitet die Bahn, BWV 132

14 1. ARIE *Sopran*

Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!
Bereitet die Wege
Und machet die Stege
Im Glauben und Leben
Dem Höchsten ganz eben;
Messias kömmt an!

15 2. REZITATIV *Tenor*

Willst du dich Gottes Kind und Christi Bruder nennen,
So müssen Herz und Mund den Heiland frei bekennen.
Ja, Mensch, dein ganzes Leben
Muß von dem Glauben Zeugnis geben!
Soll Christi Wort und Lehre
Auch durch dein Blut versiegelt sein,
So gib dich willig drein!
Denn dieses ist der Christen Kron und Ehre.
Indes, mein Herz, bereite
Noch heute
Dem Herrn die Glaubensbahn
Und räume weg die Hügel und die Höhen,
Die ihm entgegenstehen!
Wälz ab die schweren Sündensteine,
Nimm deinen Heiland an,
Daß er mit dir im Glauben sich vereine!

16 3. ARIE *Baß*

Wer bist du? frage dein Gewissen,
Da wirst du sonder Heuchelei,
Ob du, o Mensch, falsch oder treu,
Dein rechtes Urteil hören müssen.
Wer bist du? frage das Gesetze,
Das wird dir sagen, wer du bist:
Ein Kind des Zorns in Satans Netze,
Ein falsch und heuchlerischer Christ.

1. ARIA *Soprano*

Prepare the ways, prepare the road!
Prepare the ways
And make the paths
Completely even for the Almighty
Both in faith and in life;
The Messiah is coming!

2. RECITATIVE *Tenor*

If you want to call yourself God's child and Christ's brother,
You must freely admit the Saviour with your heart and mouth.
Yes, your entire life
Must bear witness to your faith!
If the words and teachings of Christ
Must also be sealed with your blood,
Then offer yourself willingly!
For this is the crown and honour of Christians.
Meanwhile, my heart,
Even today
Prepare the way of faith for the Lord
And clear away the hills and the heights
That stand against Him!
Roll away the heavy stones of sin,
Accept your Saviour
So that he may be united with you in faith!

3. ARIA *Bass*

Who are you? Ask your conscience,
Then you will have to hear such hypocrisy.
You, o man, whether false or true,
Must hear the right judgement.
Who are you? Ask the law,
It will tell you who you are.
A child of anger in the net of Satan,
A false and hypocritical Christian.

17 4. REZITATIV *Alt*

Ich will, mein Gott, dir frei heraus bekennen:
Ich habe dich bisher nicht recht bekannt!
Ob Mund und Lippen gleich dich Herr und Vater nennen,
Hat sich mein Herz doch von dir abgewandt.
Ich habe dich verleugnet mit dem Leben,
Wie kannst du mir ein gutes Zeugnis geben?
Ach, Jesu, mich dein Geist- und Wasserbad
Gereinigt von meiner Missetat,
Hab ich dir zwar stets feste Treu versprochen.
Ach! aber ach! der Taufbund ist gebrochen.
Die Untreu reuet mich.
Ach, Gott, erbarme dich!
Ach hilf, daß ich mit unverwandter Treue
Den Gnadenbund im Glauben stets erneue.

18 5. ARIE *Alt*

Christi Glieder, ach bedenket,
Was der Heiland euch geschenkt
Durch der Taufe reines Bad!
Bei der Blut- und Wasserquelle
Werden eure Kleider helle,
Die befleckt von Missetat
Christus gab zum neuen Kleide
Roten Purpur, weiße Seide,
Diese sind der Christen Staat.

19 6. CHORAL

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

4. RECITATIVE *Alto*

My God, I wish to confess to you openly:
In the past I have never truly acknowledged you!
Though my mouth and lips have called you Lord and Father,
My heart has turned away from you.
I have denied you by my life;
How can you speak well of me?
Jesus, when your spiritual and water bath
Has purified me of my misdeeds,
I have, admittedly, always promised you constant faith.
But alas! The bond of baptism is torn asunder.
I regret my inconstancy.
Oh, God! Have mercy!
Oh, help me so that I, with steadfast faith,
Can constantly renew the bond of mercy.

5. ARIA *Alto*

Members of Christ, oh, consider
What the Saviour has given to you
Through the pure bath of baptism!
At the spring of blood and water
Your garments will be made bright,
Those sullied by misdeeds,
Christ gave new garments,
Red purple, white silk,
These are the Christians' state.

6. CHORALE

Kill us with your goodness,
Awaken us again through your mercy;
Harm the old person
So that the new one may live well
Here upon this earth,
To direct mind and all desires
And thoughts towards you.

Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten! BWV 172

20 1. CHOR

Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!
O seligste Zeiten!
Gott will sich die Seelen zu Tempeln bereiten.

21 2. REZITATIV *Baß*

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und mein
Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm kommen und
Wohnung bei ihm machen.

22 3. ARIE *Baß*

Heiligste Dreieinigkeit,
Großer Gott der Ehren,
Komm doch, in der Gnadenzeit
Bei uns einzukehren,
Komm doch in die Herzenschütten,
Sind sie gleich gering und klein,
Komm und laß dich doch erbitten,
Komm und ziehe bei uns ein!

23 4. ARIE *Tenor*

O Seelenparadies,
Das Gottes Geist durchwehet,
Der bei der Schöpfung blies,
Der Geist, der nie vergehet;
Auf, auf, bereite dich!
Der Tröster nahet sich.

24 5. ARIE (DUETT) *Sopran/Alt*

(*Seele:*)

Komm, laß mich nicht länger warten,
Komm, du sanfter Himmelswind,
Wehe durch den Herzengarten!

(*Heiliger Geist:*)

Ich erquickte dich, mein Kind.

(*Seele:*)

Liebste Liebe, die so süße,
Aller Wollust Überfluß,
Ich vergeh, wenn ich dich misse.

1. CHORUS

Ring out, songs, resound, strings!
Oh most blessed times,
God wishes to prepare the temple souls.

2. RECITATIVE *Bass*

He who loves me will keep my word, and my father will
love him, and we shall come to him and shall abide with
him.

3. ARIA *Bass*

Most Holy Trinity,
Great God of honour,
Come, in the time of mercy,
To enter into us,
Come to the chambers of the heart,
Though they be small and tiny,
Come and be prevailed upon,
Come and dwell in us.

4. ARIA *Tenor*

Oh soul's paradise
Which wafts through the spirit of God,
Who breathed during the Creation,
The spirit who will never succumb;
Up, up, prepare thyself!
The comforter approaches.

5. ARIE (DUETT) *Soprano/Alto*

(*Soul:*)

Come, do not make wait any longer,
Come, o gentle breeze of heaven,
Blow through the garden of the heart!

(*Holy Spirit:*)

I shall refresh you, my child.

(*Soul:*)

Most beloved love, so sweet,
The abundance of all sensuality,
If I do not have you, I shall perish.

(Heiliger Geist:)

Nimm von mir den Gnadenuß!

(Seele:)

Sei im Glauben mir willkommen!

Höchste Liebe, komm herein!

Du hast mir das Herz genommen.

(Heiliger Geist:)

Ich bin dein, und du bist mein.

25 6. CHORAL

Von Gott kommt mir ein Freudenschein,

Wenn du mit deinen Äugelein

Mich freundlich tust anblicken.

O Herr Jesu, mein trautes Gut,

Dein Wort, dein Geist, dein Leib und Blut

Mich innerlich erquickten.

Nimm mich

Freundlich

In dein Arme, daß ich warme werd von Gnaden;

Auf dein Wort komm ich geladen.

(Holy Spirit:)

Take from me the kiss of mercy!

(Soul:)

Be welcome to me in faith!

Highest love, come in!

You have captured my heart.

(Holy Spirit:)

I am yours, and you are mine.

6. CHORALE

A joyful radiance comes to me from God

When you, with your little eye,

Regard me in a friendly manner.

O Lord Jesus, my trusted possession,

Your word, your spirit, your flesh and blood

Refresh me inwardly.

Take me

In a friendly manner

In your arms, so that I may become warm through mercy.

At your command I come prepared.

DDD

RECORDING DATA

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

Recording producer: Marion Schwebel

Sound engineer: Hans Kipfer

Digital editing: Oliver Curdt, Marion Schwebel

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Tadashi Isoyama 1998 and © Masaaki Suzuki 1998

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

Front cover design: © Sofia Scheutz

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

Colour origination: Studio 90 Ltd, Leeds, England

BIS 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-881 © 1997 & © 1998, BIS Records AB, Åkersberga.

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



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



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



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



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



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

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