


/// **BIS** ///

CD-791 DIGITAL

cantatas

Johann Sebastian Bach Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

- 
- BWV 12 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen
BWV 54 Widerstehe doch der Sünde
BWV 162 Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe
BWV 182 Himmelskönig, sei willkommen

3

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 3: Cantatas from Weimar I

Cantata No. 12, 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen', BWV 12 23'28
Kantate am Sonntag Jubilate

- | | | | |
|---|----------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| 1 | 1. Sinfonia | Oboi, Violini, Violen, Basso continuo (Fagotto, Violoncello, Violone, Organo) | 2'31 |
| 2 | 2. Coro | Violini, Violen, Basso continuo (Fagotto, Violoncello, Violone, Organo) | 6'55 |
| 3 | 3. Recitativo | Alto, Violini, Violen, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo) | 0'46 |
| 4 | 4. Aria | Alto, Oboe, Basso continuo (Violoncello, Organo) | 6'01 |
| 5 | 5. Aria | Basso, Violini, Viola, Basso continuo (Fagotto, Violoncello, Violone, Organo) | 2'14 |
| 6 | 6. Aria | Tenore, Tromba, Basso continuo (Fagotto, Organo) | 3'56 |
| 7 | 7. Choral | Oboe, Tromba, Violini, Violen, Basso continuo (Fagotto, Violoncello, Violone, Organo) | 0'50 |

Cantata No. 54, 'Widerstehe doch der Sünde', BWV 54 10'31
Kantate am Sonntag Oculi

- | | | | |
|----|----------------------|---------------------------------------------------------------------|-------------|
| 8 | 1. Aria | Alto, Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo) | 6'04 |
| 9 | 2. Recitativo | Alto, Basso continuo (Violoncello, Organo) | 1'23 |
| 10 | 3. Aria | Alto, Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo) | 3'03 |

Cantata No. 162, 'Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe', BWV 162 15'36
Kantate am 20. Sonntag nach Trinitatis

- | | | | |
|----|----------------------|-------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| 11 | 1. Aria | Basso, Violini, Viola, Basso continuo (Fagotto, Violoncello, Violone, Organo) | 3'41 |
| 12 | 2. Recitativo | Tenore, Basso continuo (Violoncello, Organo) | 1'44 |
| 13 | 3. Aria | Soprano, Flauto dolce, Basso continuo (Violoncello, Organo) | 3'37 |

Obbligato reconstructed by Masaaki Suzuki

- | | | | |
|----|----------------------|------------------------------------------------------------------------|-------------|
| 14 | 4. Recitativo | Alto, Basso continuo (Violoncello, Organo) | 1'42 |
| 15 | 5. Duett-Aria | Alto, Tenore, Basso continuo (Violoncello, Organo) | 3'49 |
| 16 | 6. Choral | Violini, Viola, Basso continuo (Fagotto, Violoncello, Violone, Organo) | 0'58 |

Cantata No. 182, 'Himmelskönig, sei willkommen', BWV 182

28'19

Kantate zum Palmsonntag

17	1. Sinfonia	Flauto dolce, Violino, Viole, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo)	1'54
18	2. Coro	Flauto dolce, Violino, Viole, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo)	3'22
19	3. Recitativo	Basso, Basso continuo (Violoncello, Organo)	0'35
20	4. Aria	Basso, Violino, Viole, Basso continuo (Violoncello, Organo)	2'35
21	5. Aria	Alto, Flauto dolce, Basso continuo (Violoncello, Organo)	8'53
22	6. Aria	Tenore, Basso continuo (Violoncello, Organo)	3'56
23	7. Choral	Flauto dolce, Violino, Viole, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo)	3'09
24	8. Coro	Flauto dolce, Violino, Viole, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo)	3'42

Bach Collegium Japan directed by Masaaki Suzuki



Vocal Soloists:

Yumiko Kurisu, soprano [BWV 12/162/182]

Yoshikazu Mera, counter-tenor (alto) [BWV 12/162/54/182]

Makoto Sakurada, tenor [BWV 12/162/182]

Peter Kooy, bass [BWV 12/162/182]

Special thanks to Kobe Shoin Women's University

DDD

RECORDING DATA

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

Recording producer: Robert von Bahr · Sound engineer: Jens Braun · Digital editing: Hans Kipfer

Neumann microphones; microphone amplifiers by Dirik De Geer, Stockholm; Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

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

Translations: Kelly Baxter (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chéné (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-791 © & © 1996, BIS Records AB, Åkersberga.

The young Bach held the post of court organist at Weimar in Sachsen-Weimar from 1708 to 1717. During these nine years Bach wrote most of his organ works, and his fame spread widely as a young master of the organ. He also composed approximately twenty cantatas, mainly during the latter half of this period. This recording comprises four of the Weimar cantatas. Bach did not begin to write regular cantatas as a court duty at Weimar until March 1714, almost six years after his arrival. In the winter of 1713 he was in Halle, the birthplace of Handel, where he applied for the post of organist at the Liebfrauenkirche, was awarded the position, and then refused it at the last minute. It was at this time that he was given the title of *Konzertmeister* by Duke Wilhelm Ernst, thus becoming responsible for the writing of a cantata every month. In response to this new duty, Bach began to write cantatas which, in contrast to the six works he had produced at Mühlhausen (1707-1708) and before, exhibit the influence of the Italian style. The Weimar cantatas must not be considered lesser works or exercises in preparation for the bulk of Bach's cantata composition, which was produced at Leipzig; many of these earlier cantatas were also performed at Leipzig and were part of the regular repertory there. The librettos for the Weimar cantatas follow the operatic form introduced by E. Neumeister. The heart of each is an aria or duet, offset by recitative; the full and friendly warmth of this solo element creates the characteristic charm of the cantatas of this period. The most important of Bach's librettists in Weimar was the court poet Salomo Franck, who wrote the text for three of the four cantatas on this recording. Chronologically, three of these four cantatas were written during the year Bach was appointed *Konzertmeister* (1714), and one (BWV 162) is the product of the autumn of 1716.

BWV 12: Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen

(Weeping, Complaining, Caring, Quailing)

Cantata No. 12, first performed on 22nd April 1714 (the third Sunday in Easter, called *Jubilate*), was the second of Bach's cantata compositions as *Konzertmeister*. The libretto is attributed to Franck, and contains three consecutive arias. One movement of this cantata contains elements which Bach later reused in composing the *Crucifixus* for the great *B minor Mass*. The reading at the service on Jubilate Sunday is about Jesus's prophecy of his coming passion and resurrection. Jesus says to his disciples, 'Ye shall be sorrowful, but your

sorrow shall be turned into joy' (John 16:20). The marrow of Franck's theme is this changing of sorrow into joy through faith; the sharp contrast between these two opposing concepts is emphasized in skilful baroque rhetoric. Bach sets this contrast in the music, using descending chromatic passages to portray suffering, while joy is depicted by ascending whole-tone scales. Because this latter ascending whole-tone pattern also appears in the first phrase of the melody of the concluding chorale (Samuel Rodigast's *Was Gott tut, das ist wohlgetan* [What God does, that is done well]), the chorale is deeply interrelated with the movements which precede it. The actual shift from sorrow to joy takes place between the fourth and fifth movements (alto and bass arias respectively).

The *Adagio assai* opening movement, a sinfonia in F minor, gives an impression of hearing the slow movement of a concerto. An oboe solo introduces a tearful melody, and then the strings enter with the 'sighing' motif. The *Lento* C minor chorus thus introduced was later written into the *B minor Mass*. In this chaconne-form chorus, the synonymous list *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (weeping, complaining, worries, fears) is sung, each term overlapping the last, over a 'lamenting' ground bass in descending semitones. This movement is divided into three sections, the middle one of which, marked *Un poco allegro*, does not appear in the *B minor Mass*. In this section the chorus goes into motet-like form and sings of 'the sign of Christ'. Movement three is an alto recitative which tells us in words taken from the book of Acts that we suffer tribulations in order that we may enter the kingdom of God. The ascending C major scale from the first violin at the end of this recitative, representing 'entering the kingdom of God', anticipates the melody of the closing chorale. The next aria, led by the oboe (movement four, C minor), is an elegant and mysterious piece with a text that tells of the unity of cross and crown, struggle and jewel. This piece has a difficult tune, but in the middle section, the text of which speaks of 'Christ's wounds', a hint of comfort is given. At this point the mood changes: now the decision to follow Christ is the theme of the joyful bass aria (movement five, E flat major). The motif is the walking 'step'; the imitative treatment of this theme portrays the 'following' of Christ. At the end of the aria this step form expands, exceeding an octave, to illustrate the concept that the path we follow in following Christ leads as far as heaven. The third aria (movement 6, G minor) is in 3 and uses three voices (three being

the number symbolic of God the Trinity), expressing trust in the world of God. The tenor repeats the text 'sei getreu' (be faithful) above an ostinato-like bass, while in the background a trumpet plays the melody of the chorale *Jesu, meine Freude* (Jesus, my joy). Finally, Samuel Rodigast's chorale, respectfully hinted at during the development which precedes it, appears in full (movement 7, B flat major); it concludes the textual discussion with the statement that what God does is well done. The chorale is arranged for four-part chorus and orchestra, with the trumpet adding a fifth voice.

BWV 54: Widerstehe doch der Sünde (Resist then sin)

Cantata No. 54 is a small-scale cantata for alto, consisting only of two arias linked by a recitative. It has been suggested, because of its short length, that it may be a fragment of a longer work. Since the original of the text by Georg Christian Lehms has come to light, however, (in *Gottgefälliges Kirchen-Opfer*, Darmstadt, 1711), it seems clear that the work was meant to stand on its own. It is certainly a Weimar composition; it has come down to us in a manuscript prepared by Bach's pupil J.T. Krebs and the Weimar organist J.G. Walther. The division of the viola part into two also supports the idea that the cantata is an early work. It has recently been suggested that it was first performed on the third Sunday in Lent (4th March) in 1714; as it predates Cantata No. 182, it can also be regarded as a kind of trial work. It is certainly based on the established subject of the conflict between sin and the will to resist it, however, and both the penmanship and the mood of the work are clearly Bach's.

The cantata begins with an aria in E flat major which decries the 'deception of sin'. The tension between the tonic and diminished seventh drives the movement, the unabating dissonances grating on the ear as the piece progresses. This aria was later arranged to form part of the *St. Mark Passion*, BWV 247 (of which only the libretto survives). The recitative which follows strips the mask from sin, revealing its contents to be nothing but an empty shadow. The true nature of sin is likened to a sharp sword, reflected in the sharp movements of the continuo. The cantata closes with an aria in four-part fugal form declaiming that 'Whoever commits sin is in the devil'.

BWV 162: Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe (Ah, I see, now as I go to the wedding)

It was thought that this cantata for the twentieth Sunday after Trinity was first performed on 6th October 1715. According to recent research, however, it appears likely that the première took place on the same Sunday of the following year (25th October 1716). This is because it has become clear that, in August 1715, the court entered a state of mourning for Duke Johann Ernst, and the performance of cantatas was halted until the beginning of November by this observance. Examination of a new chronological list of cantatas from this period reveals that between October and December 1716, the pitch Bach used for his cantatas was raised (BWV 161, 162, 70a, 186a, 147a). This revolves around the death from illness of the court's *Kapellmeister*, J.A. Drese, on 1st December 1716, and possibly also a hope of being named as Drese's successor in that post. In any case, the series of cantatas composed at the higher pitch concludes with BWV 147a, first performed on 20th December.

Cantata No. 162 uses Franck's libretto, which appears in the 1715 *Evangelisches Andachts-Opfer*; it is based on the reading for the twentieth Sunday after Trinity (the parable of the marriage of the king's son). It sets the parable as a contemporary occurrence, in which a believer going to the wedding wakes to the essence of God's blessings, and arrays himself in the garment of faith. After this happens, the individual is filled with the joyful conviction of the next life. To this text, Bach has appended small-scale, chamber-style music. The chorus sings only the concluding chorale, and the leading rôle in the cantata is played by three arias, including one duet. No wind instruments are used (although when the cantata was performed in Leipzig in 1723, a *vromba da tirarsi* was used in the opening and concluding movements); strings and continuo (including bassoons) alone make up the instrumental part. While the third and fifth movements are accompanied only by continuo, an instrumental obbligato part for the third movement is thought originally to have existed but now to be lost. On this recording, that lost part has been restored for the recorder (cf. Masaaki Suzuki's notes).

The cantata opens with an aria in A minor for bass. The text of this is an account in the first person by someone on the way to the wedding who, as he goes along, notices the juxtaposition of good fortune and suffering, heaven and hell in the present condition of the world. The vivid emphasis of the

words is largely on the negative side. The continuo imitates the feet of Christians hurrying to the wedding, while the higher instruments give sighs of uneasiness. This gives way to a tenor recitative in which the marriage feast is considered a blessing of God, and which announces that the preparations for the banquet are complete. In the D minor soprano aria which follows (movement three), the singer pleads to Jesus that, unworthy though she is, she may be admitted as a guest to the feast. The phrase 'Brunnquell aller Gnaden' (spring of all mercies) is illustrated by the following passage and, in the middle section, we also hear a lament for the weakness of mankind. In the fourth movement, an alto recitative, the incident of the guest without the wedding garment from the second half of the reading appears. The singer wishes to be given the proper attire of a garment of faith. The movement which follows this (movement five, F major) takes the form of a duet in 3, evoking the image of a festal dance. Alto and tenor sing of their conviction that they will be among God's guests; the continuo moves in long strides with a 'rejoicing' rhythm beneath. At the end, the chorale (movement six, A minor) foresees 'unending joy'; note that the words of the choir now change from the opening 'Ah! I see' to 'Ah! I have already seen'.

BWV 182: Himmelskönig, sei willkommen (Heavenly King, be welcome)

This *tour de force* was the first of Bach's cantata compositions after he assumed the position of *Konzertmeister* in Weimar, and marks a turning point in his development as a musician. It is intended for Palm Sunday, the Sunday which immediately precedes Passion week. The reading for this day, from Matthew (21:1-9) relates Jesus's entry into Jerusalem as king; the libretto is known to be by Franck (and contains three consecutive arias in the middle). In it, Jesus's entry into Jerusalem is likened to his entry into the hearts of believers, and the final triumphal return of the Lord in this world becomes the eternal triumph of Christ over suffering and death. Bach's scoring of this text uses only recorder, strings (including two viola parts) and continuo. Nevertheless, comprising a sonata, a chorale fantasia, two choruses, and arias in a variety of forms, the cantata is very colourful for a work on the chamber-music scale. Movements two, five and eight are in standard *da capo* form (following the Italian opera aria figure, these are made up of three sections in ABA pattern);

the other movements also follow this general pattern, which makes it tempting to think of this work as Bach's experiment in the *da capo* form. When the cantata was performed in 1724 at Leipzig for the Feast of the Annunciation, the instrumental parts were expanded to create a more concerto-like sound. This recording features the Weimar version.

The opening movement of the cantata is a G major sonata marked *Grave. Adagio*. The violin and recorder play a melody in dotted rhythm, imitating the motion of the donkey on which the 'Himmelskönig' (Heavenly King) is mounted when he enters the city (this movement can also be seen to announce a new era in that it follows the French overture form). At the conclusion of the sonata, a sprightly G major chorus begins (movement two). This movement takes as its text the words of the people who lined the streets of Jerusalem waving palm branches to welcome the Lord as He entered; a subdued *fugato* lifts the level of joyfulness without being exuberant. The third movement is a bass recitative in which Christ Himself speaks of his submission to his Father's will. After this there are three successive arias. The first, for bass (movement four), comments on the Lord's 'Starkes Lieben' (mighty love) in sacrificing Himself. It paints a strong musical image in C major, accompanied by the strings alone. Next is a meditative *Largo* alto aria (movement five) in E minor, urging Christians to prostrate themselves before their Saviour alone. This major aria with its recorder accompaniment is the central movement of the cantata. The last of the three arias (movement six, B minor) is sung by the tenor above a very busy continuo; it foretells the Passion. The music illustrates each word of the aria and evokes the image of the scene of the crucifixion almost as if the listener were standing at the foot of the cross. Returning to G major, movement seven is a chorale fantasia in the Pachelbel style based on P. Stockmann's *Passion chorale*. The rôle of the chorale text is to enable the Passion to be understood at the common level. The final movement (movement eight, Chorus, G major) brings back the joy of the first two movements. Light and dancing in 3/8 time, it nevertheless emphasizes the word 'Leiden' (suffering), thereby incorporating the emotions of the middle movements in the conclusion of the cantata.

© Tadashi Isoyama 1996

The pitch of the cantatas on this recording

The pitch used by Bach during a part of his tenure at Weimar, during which the cantatas on this recording were composed, is worthy of mention. As in the cantatas of Mühlhausen, Bach used a *Chorton* of $a'=465$, tuning the strings to the organ. The case of wind instruments presents some complication. It is known from examination of the original manuscripts that in many of the Weimar cantatas, unlike those of Mühlhausen, there is a difference of a minor third in the pitch used between strings and winds. For example, in the case of BWV 182, a facsimile in Bach's own hand remains, from which it is apparent that the strings were written in G major and the recorder (French baroque, G clef) in B flat major. The reason for this is that, in performance, the wind instruments were tuned to the low French pitch (*Kammerton*) whereas the strings were tuned to match the organ's higher *Chorton*. On this recording, as in the original, the recorder is tuned to the low French pitch. This is not just a question of pitch: there are ramifications for the range Bach uses in writing for the recorder. To illustrate, if one takes the alto aria in movement five of cantata BWV 182, if an F-based recorder (which uses the same pitch as the strings) is used, the player runs into problems with the low E which falls outside the range of notes playable on the instrument, and furthermore the sequence A#-G#-F# is very uncomfortable on the recorder. The resulting sound is very different if performed in G minor in the low *Kammerton*, as indicated in the extant original scores and parts: hearing this, one can begin to understand Bach's intention.

Examination of the autograph score of BWV 12, however, reveals that the solo oboe is not written a minor third above the strings, but in the same key of F minor (in the first movement, *Sinfonia*) or C minor (in the fourth movement, *Aria*). Likewise, in cantatas such as BWV 199 or BWV 21, following the pattern of Mühlhausen cantatas, the oboe part is a whole tone higher than the strings. What reason could there be for this?

These exceptions to normal practice appear only in the cantatas performed at Weimar between April and August of 1714: for this reason, A. Dürr suggests that the aberrations in pitch may have something to do with the organ repairs which took place in the castle chapel at Weimar during that period. The large organ was being rebuilt by H.N. Trebs at the time, and was therefore out of commission, so the small positive

organ was in use in its place. But this does not explain everything: if an organ at a different pitch was being used, and the strings and oboe were playing at the same pitch, then there is still the problem (in BWV 12) that the key of E minor is inappropriate for the oboe. It is known from the extant continuo part that, when Bach revived this work in Leipzig in 1724, it was performed in G minor. From this, it is possible to conjecture that, at Weimar, the strings were tuned to *Chorton* and the oboe to high *Kammerton* ($a'=415$). That is the arrangement chosen for this recording: the oboe is tuned to a' approximately 415 Hz.

The Versions of Cantata No. 162 — change in instrumentation of the first movement

As is the case with many of the earlier cantatas, BWV 162 exists in original parts from its initial performance at Weimar (in *Chorton*, in the key of A minor) and in parts made for its later presentation at Leipzig (in *Kammerton*, in the key of B minor). At the time of its Leipzig performance, the first movement was augmented by the addition of a *cornò da tirarsi* to the string ensemble. The name of this instrument is often translated as 'slide horn' but, unlike the 'slide trumpet' (*tromba da tirarsi*), very little is known about its characteristics. Some are of opinion that it and the slide trumpet are one and the same instrument; in either case, this recording features the Weimar version of the cantata, so a more detailed investigation into the nature of the slide horn is deferred until the recording of cantatas such as BWV 46 or BWV 67.

Cantata No. 162 — third movement, soprano aria

Regarding the third movement of BWV 162, only the soprano and continuo parts have survived from the Weimar parts, and the aria appears at a glance to have been written with the intention of continuo accompaniment alone. More careful examination, however, reveals that the continuo part contains tedious introductions and meaningless rests and pedal points, and even the basic flow of the music seems to indicate that there once existed an instrumental obbligato for this aria. With continuo arias, the continuo line must speak eloquently, as can be seen in the tenor aria in the sixth movement of BWV 182. In all of Bach's cantatas, there are only three continuo arias for soprano, found in cantatas BWV 51, 61 and 80. The aria in question thus presents the problem of how best to perform an imperfectly-preserved piece such as this.

One option, that taken by Harnoncourt, is to perform the piece as it currently exists — in this case, using only soprano and continuo. This is certainly a very safe option, but it means that the right hand of the organ has to complement the insufficient continuo line, which results in improvising the missing obbligato part on the organ itself. In my personal opinion, however, when it is clear that the work is incomplete, it is damaging to the work as a whole to perform the imperfect movement as it is. For example, the first movement of the *Flute Sonata in A major*, BWV 1032, the middle section of which is incompletely preserved, is sufficient illustration of this. Of course, having said this, there are clear difficulties inherent in any attempt to recreate the lost part of a work such as this. In cantatas BWV 37, 139 and 166 there are also arias with lost parts, but in all of these cases one of the two obbligato parts still exists, from which it has been possible to extrapolate, by comparison, what the missing music is most likely to have been. In the case of BWV 162, there is nothing to give any indication of what the missing part was, so it is impossible to reconstruct it as Bach wrote it.

After much deliberation it was decided that, for this recording, rather than complementing the sparse bass line on the organ, reconstruction of the obbligato part would be undertaken. While, as explained above, it is impossible to recreate precisely what Bach originally wrote for obbligato, it is certain that my image of Bach will be reflected in this reconstructed part, just as it is reflected in my performances of Bach's cantatas. In this sense, this reconstruction can be seen as another facet of interpreting Bach.

The first question to be faced in reconstruction the obbligato part was that of choice of instrument. The most obvious choice would be the violin, since nowhere else in this cantata is a wind instrument required. There is, however, fairly clear evidence to contradict this. Among the autograph parts from the Weimar period, the first violin part is extant, and reveals music for the first and sixth movements, the aria and chorale; the other movements are plainly marked *tacet*. If there had been a violin obbligato for the third movement, it would have appeared in this instrumental part, because at Weimar, unlike at Leipzig, multiple copies of parts were not made, and therefore this autograph part must have been used by the leader.

This being the case, it becomes plausible that it might after all have been a wind instrument that was used. The

prime candidate among the winds is the oboe, but in the normal pitch at Weimar, which differs by a minor third, the D minor aria would necessitate an F minor oboe part. As in the example of BWV 12, this is very unlikely. Consideration, then, moved on to the recorder, which often appears in the Weimar cantatas. For a low *Kammerton* recorder, the key of F minor is not especially difficult. Furthermore, like the fifth movement of BWV 182, the aria's character is well suited to the expression of the low-pitched recorder. For these reasons it was determined that, for this recording, a reconstruction of the obbligato part for recorder would be made. In pursuing this, the reconstructed Breitkopf edition by W. Radeke has been very instructive. Radeke's version, based on the assumption that two obbligato parts were lost, has two violin (or oboe) parts which are very beautifully and musically recreated.

I wish to extend my warmest thanks to U. Bartels of the Johann Sebastian Bach-Institut, Göttingen, currently engaged in preparing material for the *Neue Bach-Ausgabe*, for invaluable assistance and advice both regarding existing parts and in the reconstruction of lost music for BWV 162.

© Masaaki Suzuki 1996

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

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

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

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

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

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

Yumiko Kurisu, soprano, graduated from the Tokyo National University of Fine Arts and Music, having specialized in the performance practices and vocal techniques of the seventeenth and eighteenth centuries. Kurisu won the second prize at the fourth Early Music Competition, Yamanashi and the second Tochigi Kuranomachi Music Festival Award. She makes baroque music her focus, often appearing in performances of works such as Bach's cantatas, Monteverdi's *Vespers*, Handel's *Messiah* and Bach's *Passions*.

Yoshikazu Mera, countertenor, 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 *Skyllark* 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 debut 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 Montegrifolfo 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 Montegrifolfo 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 Kooy, 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 Kooy 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 Kooy has been a professor of singing at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam.



Die Stadt Weimar, zu Bachs Zeiten Hauptstadt des Herzogtums Sachsen-Weimar, ist als Goethes und Schillers Heimat und als Zentrum der Blüte der deutschen Literatur berühmt. Bach hatte den Posten als Weimarer Hoforganist von 1708 bis 1717 inne. Während dieser neun Jahre schrieb er die meisten seiner Orgelwerke, und sein Ruhm als junger Meister der Orgel verbreitete sich. Er komponierte fortwährend, und in der späteren Hälfte seiner Tage in Weimar schrieb er etwa zwanzig Kantaten. Erst im März 1714, fast sechs Jahre nach seinem dortigen Dienstantritt, begann Bach, in Weimar ernsthaft Kantaten zu komponieren. Im Winter 1713 war er in Halle, Handels Geburtsstätte, wo er sich um den Posten als Organist an der Liebfrauenkirche bewarb. Er wurde angenommen, lehnte aber in letzter Minute das Angebot ab. Bei dieser Gelegenheit verlieh ihm Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar den Titel *Kapellmeister*, wodurch ihm die Verantwortung aufgelegt wurde, jeden Monat eine Kantate zu schreiben. Dieser neuen Aufgabe entsprechend begann Bach, Kantaten zu schreiben, die im Kontrast zu den sechs in Mühlhausen (1707-08) und früher entstandenen Werken eine Beeinflussung durch den italienischen Stil an den Tag legen. Die Weimarer Kantaten dürfen nicht als weniger bedeutende Werke betrachtet werden, oder als Vorübungen für den in Leipzig später entstandenen Großteil von Bachs Kantatenschaffen; viele dieser früheren Kantaten wurden ebenfalls in Leipzig aufgeführt, wo sie zum regulären Repertoire gehörten. Die Libretti der Weimarer Kantaten sind entsprechend der von E. Neumeister eingeführten, opernhafte Form angelegt. Mittelpunkt ist stets eine Arie oder ein Duett mit einem voranstehenden Rezitativ; die volle und freundliche Wärme dieses Soloelements kriecht den für die Kantaten dieser Periode charakteristischen Charme. Bachs wichtigster Librettist in Weimar war der Hofdichter Salomo Franck, der die Texte zu drei der vier vorliegenden Kantaten schrieb. Chronologisch wurden drei der vier Kantaten während des Jahres geschrieben, in dem Bach zum Konzertmeister ernannt wurde (1714), während eine (BWV 162) ein Produkt des Herbstes 1716 ist.

BWV 12: Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen

Die Kantate Nr. 12 wurde am 22. April 1714 erstmals aufgeführt (dritter Sonntag der Osterzeit, *Jubilate* genannt). Sie war die zweite Kantate, die Bach als Konzertmeister schrieb. Das Franck zugeschriebene Libretto enthält drei aufeinander-

folgende Arien. Ein Satz der Kantate enthält Elemente, die Bach später beim Komponieren des *Crucifixus* in der großen *h-moll-Messe* wieder verwendete. Das Evangelium an diesem Sonntag handelt von Jesu Prophezeiung von der Passion und Auferstehung. Jesus sagt zu seinen Jüngern: „Ihr werdet bekümmert sein, aber euer Kummer wird sich in Freude verwandeln“ (Joh. 16:20). Der Kern in Francks Text ist die Verwandlung von Traurigkeit in Freude durch den Glauben; der scharfe Kontrast zwischen diesen beiden Begriffen wird in geschickter Barockrhetorik betont. In Bachs Behandlung dieses Kontrastes malen fallende chromatische Passagen das Leiden, während die Freude durch steigende Ganztonleitern geschildert wird. Da dieses steigende Ganztonmodell auch in der ersten Melodiephase des abschließenden Choralis erscheint (Samuel Rodigasts *Was Gott tut, das ist wohlgetan*), ist der Choral mit den vorhergehenden Sätzen eng verbunden. Der eigentliche Übergang von Leiden zu Freude findet zwischen den vierten und fünften Sätzen (Alt- bzw. Baßarien) statt.

Der einleitende Satz, *Adagio assai*, eine Sinfonia in f-moll, ist in seiner Phrasierung eine Spiegelung des Sonatens. Ein Oboensolo bringt eine träneneuchte Melodie, wonach die Streicher mit dem „Seufzermotiv“ erscheinen. Der somit eingeführte Chor, *Lento* c-moll, wurde später in die h-moll-Messe übertragen. Hier wird, in der Form einer Chaconne, die Reihe von Synonymen *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* gesungen, wobei jedes Wort das vorige teilweise deckt, über einem „klagenden“ Baß in sinkenden Halbtonschritten. Dieser Satz ist dreiteilig; der Mittelteil (*Un poco allegro*) erscheint nicht in der *h-moll-Messe*. In diesem Abschnitt singt der Chor in motettenartiger Form vom „Zeichen Jesu“. Satz 3 ist ein Altrezitativ, das uns in Worten der Apostelgeschichte erzählt, daß wir durch Drangsale in Gottes Reich gelangen müssen. Die steigende C-Dur-Tonleiter der ersten Violine am Ende dieses Rezitativs, die das „Eingehen in das Reich Gottes“ darstellt, ist der Melodie des Schlußchorals entnommen. Die folgende, von der Oboe angeführte Arie (Satz 4, c-moll) ist ein elegantes, mysteriöses Stück, das von der Verbundenheit von Kreuz und Krone, Kampf und Kleinod erzählt. Die Melodie ist schwierig, aber im Mittelteil, dessen Text von „Christi Wunden“ spricht, wird eine Andeutung des Trostes gegeben. Hier verändert sich die Stimmung, und der Entschluß, „Christo nachzufolgen“, ist das Thema der fröhlichen Baßarie (Satz 5, Es-Dur). Das Motiv ist der „Schritt“

des Gehens; die imitative Behandlung dieses Themas stellt das „Nachfolgen“ von Christus dar. Am Ende der Arie wird diese Schriftform erweitert, bis sie eine Oktave überschreitet, um die Auffassung zu veranschaulichen, daß der Pfad, auf dem wir Christus folgen, bis in den Himmel führt. Die dritte Arie (Satz 6, g-moll), im Dreiertakt und dreistimmig (3 ist ja die für Gottes Trinitätis symbolische Zahl), drückt das Vertrauen in Gottes Welt aus. Der Tenor wiederholt den Text „sei getreu“ über einem osinatohaften Baß, während eine Trompete im Hintergrund die Melodie des Choralis *Jesu, meine Freude* spielt. Schließlich erscheint Samuel Rodigasts Choral, der vorher angedeutet worden war, jetzt als Ganzes (Satz 7, B-Dur); er beschließt die textliche Entwicklung mit den Worten, daß „was Gott tut, das ist wohlgetan“. Der Choral ist für vierstimmigen Chor und Orchester gesetzt, wobei die Trompete eine fünfte Stimme hinzufügt.

BWV 54: Widerstehe doch der Sünde

Die Kantate Nr. 54 ist eine Kantate im kleinen Format für Alt. Sie besteht lediglich aus zwei durch ein Rezitativ verbundenen Arien. Aufgrund der Kürze wurde vermutet, sie sei der erste Teil eines längeren Werks. Seitdem das Textoriginal von Georg Christian Lehmann gefunden wurde (im *Gefälligen Kirchen-Opfer*, Darmstadt 1711) scheint es eindeutig, daß das Werk in der jetzigen Form als Ganzes gemeint ist. Es ist eindeutig eine Weimarer Komposition; es wurde uns in einem von Bachs Schüler J.T. Krebs und dem Weimarer Organisten J.G. Walther angefertigten Manuskript überliefert. Die Zweiteilung des Bratschenparts spricht auch dafür, daß die Kantate ein frühes Werk ist. In jüngster Zeit wurde vermutet, sie sei am dritten Fastensonntag (4. März 1714) uraufgeführt worden; da sie vor der Kantate Nr. 182 steht, kann sie auch als eine Art Versuchswerk betrachtet werden. Sie basiert aber eindeutig auf dem bekannten Stoff des Konflikts zwischen der Sünde und dem Willen, ihr zu widerstehen, und das kompositorische Geschick, sowie die Stimmung des Werkes sind deutlich von Bach.

Die Kantate beginnt mit einer Arie in Es-Dur, die das „Gift der Sünde“ in schwarzen Farben malt. Die Spannung zwischen Tonika und verminderter Septime treibt den Satz voran, wobei die nicht nachlassenden Dissonanzen das Ohr streifen. Diese Arie wurde später als Teil der *Markuspassion* eingerichtet (BWV 247, nur das Libretto ist erhalten). Das folgende Rezitativ entlarvt die Sünde, deren Inhalt lediglich

ein leerer Schatten ist. Die wahre Natur der Sünde wird mit einem scharfen Schwert verglichen, das in den scharfen Bewegungen des Continuo widergespiegelt wird. Die Kantate endet mit einer Arie in vierstimmiger Fugenform, mit dem Ausruf „Wer Sünde tut, der ist vom Teufel“.

BWV 162: Ach ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe

Man glaubte früher, diese Kantate für den zwanzigsten Sonntag nach Trinitatis sei am 6. Oktober 1715 erstmals aufgeführt worden. Jüngere Forschung hat aber ergeben, daß die Uraufführung am entsprechenden Sonntag des nächsten Jahres stattfand (25. Oktober 1716). Dazu ist man gekommen, weil es festgestellt wurde, daß der Hof im August 1715 Trauer um den Herzog Johann Ernst anlegte, in welchem Zusammenhang keine Kantaten bis Anfang November aufgeführt wurden. Ein neues chronologisches Verzeichnis der Kantaten aus dieser Zeit verrät, daß die Stimmung, die Bach für seine Kantate verwendete, erhöht wurde (BWV 161, 162, 70a, 186a, 147a). Ob dies mit der Krankheit und dem Tod des Hofkapellmeisters J.A. Drese am 1. Dezember 1716 zusammenhängt, und eventuell auch mit der Hoffnung, seine Nachfolge anzutreten, ist fraglich. Jedenfalls endet die in höherer Stimmung komponierte Kantatenserie mit der am 20. Dezember uraufgeführten BWV 147a.

Die Kantate Nr. 162 verwendet Francks Libretto, das 1715 im *Evangelischen Andachts-Opfer* erschien; es basiert auf dem Evangelientext für den zwanzigsten Sonntag nach Trinitatis (dem Gleichnis von der Hochzeit des Königssohnes). Das Gleichnis erscheint hier als zeitgenössisches Ereignis, bei dem ein Gläubiger auf dem Wege zur Hochzeit zum Innersten von Gottes Segen erwachet, und sich mit dem Gewand des Glaubens schmückt. Nachdem dies geschehen ist, erfüllt den Menschen die Freude der Überzeugung, daß das kommende Leben erreicht worden ist. Diesen Text versah Bach mit einem ausgesprochen kammermusikalischen Gewand. Der Chor singt lediglich den abschließenden Hochzeitschoral, und die führende Rolle in der Kantate wird von drei Arien gespielt, darunter einem Duett. Keine Bläser werden verwendet (obwohl eine *tromba da tirarsi* bei einer Aufführung in Leipzig 1723 im ersten und abschließenden Satz verwendet wurde); Streicher und Continuo allein (einschließlich Fagotte) bestreiten den Instrumentalpart. Während der dritte und fünfte Satz nur vom Continuo begleitet werden, glaubt man, daß ein instrumentaler Obligatopart für den

dritten Satz ursprünglich existierte, inzwischen aber verschollen ist. Bei dieser Aufnahme wurde dieser Part für Blockflöte rekonstruiert (vgl. Masaaki Suzuki Kommentar).

Die Kantate beginnt mit einer Arie in a-moll für Baß. Der Text ist ein Bericht in der ersten Person von jemandem auf dem Weg zur Hochzeit, der den Gegensatz von „Wohl und Wehe, Himmel und Hölle“ beobachtet. Die kraftvolle Betonung der Worte ist hauptsächlich auf der negativen Seite. Das Continuo imitiert die Fülle der Christen, die sich zur Hochzeit beeilen, während die höheren Instrumente vor Beklommenheit seufzen. Es folgt ein Tenorzitativ, in welchem das Hochzeitsfest als Segen Gottes betrachtet wird, und wo erzählt wird, daß die Vorbereitungen für das Mahl beendet sind. In der dann folgenden Sopranarie (Satz 3) bittet die Sängerin Jesus, trotz ihrer Unwürdigkeit als Festgast zugelassen zu werden. Die Phrase „Brunnell all'her Gnaden“ wird von der folgenden Musik veranschaulicht, und im Mittelteil hören wir auch ein Klagen über die Schwäche der Menschheit. Im vierten Satz, einem Altrezitativ, erscheint die Episode mit dem Hochzeitskleid aus dem zweiten Teil des Evangelientextes. Die Sängerin wünscht, „des Glaubens Hochzeitskleid“ zu bekommen. Der dann folgende Satz (Satz 5, F-Dur) nimmt die Form eines Duetts im Dreiertakt an, und erweckt den Eindruck eines feierlichen Tanzes. Alt und Tenor singen von ihrer Überzeugung, daß sie zu Gottes Gästen gehören werden, und das Continuo bewegt sich darunter in langen Schritten mit einem „jauchzenden“ Rhythmus. Schließlich sieht der Choral (Satz 6, a-moll) eine Freude voraus, „die kein Ende nehmen kann“; beachtenswert ist, daß der Text des Chores sich jetzt verändert hat, vom „Ach, ich sehe“ des Anfangs in „Ach, ich habe schon erblickt“.

BWV 182: Himmelskönig, sei willkommen

Dieses kraftvolle Werk war Bachs erste Kantatenkomposition nachdem er den Posten als Kapellmeister in Weimar angetreten hatte. Sie ist für Palmsonntag gedacht und ist ein Wendepunkt in seiner Entwicklung als Musiker. Das Evangelium für diesen Tag (Mt 21:1-9) spricht von Jesu Einzug in Jerusalem; man weiß, daß das Libretto von Salomo Franck ist (es enthält drei aufeinanderfolgende Arien in der Mitte). Hier wird Jesu Einzug in Jerusalem seinem Einzug in die Herzen der Gläubigen gleichgestellt, und die endgültige triumphale Wiederkehr des Herrn in dieser Welt wird zum ewigen Triumph des Sieges Christi über Leiden und Tod. Bachs

kammermusikalische Orchestrierung dieses Texts umfaßt Blockflöte, Streicher (mit zwei Bratschenstimmen) und Continuo. Mit einer Sonata, einer Choralfantasie, zwei Chören und Arien in verschiedenen Formen ist die Kantate für ein Werk im kammermusikalischen Format sehr farbenprächtig. Die Sätze Nr. 2, 5 und 8 sind in der Standard-Dacapoform (dreiteilige ABA-Form nach Art der italienischen Opernarien); die anderen Sätze sind allgemein gesehen ebenfalls dieser Form entsprechend aufgebaut, weswegen man in Versuchung kommt, dieses Werk als Bachs Experiment mit Dacapoform zu betrachten. Als die Kantate 1724 in Leipzig zu Maria Verkündigung aufgeführt wurde, wurden die Instrumentalstimmen erweitert, um den Klang jenem eines Concerto anzupassen. Die vorliegende Aufnahme bringt die Weimarer Fassung.

Der Einleitungssatz der Kantate ist eine Sonata in G-Dur mit der Tempobezeichnung *Grave. Adagio*. Violine und Blockflöte spielen eine Melodie im punktierten Rhythmus, als Imitation der Bewegung des Esels, auf dem der Himmelskönig in die Stadt hineinreitet (dieser Satz kann auch als Ankündigung einer neuen Zeit gesehen werden, da er der Form der französischen Overtüre entspricht). Am Schluß der Sonata beginnt ein schwungvoller Chor in G-Dur (Satz 2). Als Text dieses Satzes dienen die Worte vom Volk, das in den Straßen Jerusalems den Herrn durch das Winken mit Palmzweigen begrüßte; ein gedämpftes Fugato verstärkt die Freude ohne überschwänglich zu wirken. Der dritte Satz ist ein BaBrezitativ, in welchem Christus selbst von seiner Unterwerfung unter den Willen seines Vaters spricht. Dann folgen drei Arien. Die erste, für Baß (Satz 4), spricht vom „starken Lieben“ des Herrn, der sich opfert. Es entsteht ein kraftvolles musikalisches Bild in C-Dur, von Streichern allein begleitet. Als nächstes eine meditative Altarie, *Largo* (Satz 5) in e-moll, wo die Christen aufgefordert werden, sich nur ihrem Erlöser zu unterwerfen. Diese große Arie mit Blockflötenbegleitung ist der zentrale Satz der Kantate. Die letzte der drei Arien (Satz 6, h-moll) wird vom Tenor über einem ereignisreichen Continuo gesungen, das die Leidensgeschichte vorausnimmt. Die Musik veranschaulicht jedes Wort der Arie und ruft ein Bild der Szene der Kreuzigung hervor, beinahe als ob der Hörer am Fuße des Kreuzes stünde. Mit dem Satz 7 kehren wir nach G-Dur zurück. Dies ist eine Choralfantasie in Pachelbels Stil, die auf Paul Stockmanns *Passion chorale* basiert. Der Stil des Choraltextes ist, daß auch einfache Menschen die Passion

verstehen sollen. Der letzte Satz (Satz 8, Chor, G-Dur) bringt die Freude der ersten zwei Sätze wieder her. Obwohl leicht und tänzerisch im 3/8-Takt, betont er das Wort „Leiden“, wodurch die Gefühle der mittleren Sätze auch am Schluß der Kantate zum Ausdruck gebracht werden.

© *Tadashi Isoyama 1996*

Die Stimmung der Kantaten bei dieser Aufnahme

Dies von Bach verwendete Stimmung während jenes Teils seiner Weimarer Amtszeit, in welchem er die Kantaten auf dieser CD komponierte, verdient, erwähnt zu werden. Wie in den Mühlhäusener Kantaten verwendete Bach einen Chorton von a=465, wobei er die Streicher nach der Orgel stimmte. Im Falle der Bläser wird es komplizierter. Untersuchungen der Originalmanuskripte ergeben, daß viele der Weimarer Kantaten, zum Unterschied von den Mühlhäusener, die Differenz von einer kleinen Terz zwischen Streichern und Bläsern aufweisen. Im Falle der BWV 182 ist beispielsweise ein Faksimile in Bachs eigener Handschrift erhalten, aus dem es hervorgeht, daß die Streicher in G-Dur und die Blockflöte (französische Barockflöte, G-Schlüssel) in B-Dur notiert wurden. Der Grund ist, daß bei den Aufführungen die Bläser nach der tiefen französischen Stimmung (Kammerton) gestimmt wurden, während die Streicher nach dem höheren Chorton der Orgel gestimmt wurden. Bei der vorliegenden Aufnahme wurde, wie im Original, die Blockflöte der tiefen französischen Stimmung angepaßt. Dies ist nicht nur eine Frage der Stimmung, sondern es gibt auch Probleme hinsichtlich des Umfanges, den Bach benutzt, wenn er für die Blockflöte schreibt. Als Veranschaulichung darf die Altarie des fünften Satzes der Kantate BWV 182 dienen. Bei Verwendung einer F-Blockflöte (die dieselbe Stimmung wie die Streicher verwendet) bekommt der Spieler Probleme mit dem tiefen E, das außerhalb des Umfangs des Instruments liegt. Außerdem ist die Tonfolge Ais-Gis-Fis auf der Blockflöte sehr unbequem. Der Klang wird ganz anders wenn man in g-moll im tiefen Kammerton spielt, wie von den Originalpartituren und -stimmen angedeutet. Wenn man dies hört, beginnt man, Bachs Absicht zu verstehen.

Eine Untersuchung der Originalpartitur von BWV 12 verrät aber, daß die Solooboe nicht eine kleine Terz höher als die Streicher notiert ist, sondern in derselben Tonart, f-moll (im ersten Satz, Sinfonia), oder c-moll (im vierten Satz, Aria). In Kantaten wie BWV 199 oder BWV 21 ist der Oboenpart,

nach Muster der Mühlenhäuser Kantaten, ebenfalls um einen Ganzton höher als die Streicher. Was für einen Grund kann dies haben?

Diese Ausnahmen von der normalen Praxis sind nur in den Kantaten zu finden, die zwischen April und August 1714 in Weimar aufgeführt wurden. Aus diesem Grund vermutet A. Dürr, die Abweichungen in der Stimmung könnten mit den damals in der Weimarer Schloßkapelle stattfindenden Orgelreparaturen zu tun haben. Die große Orgel wurde von H.N. Trebs umgebaut und war deswegen außer Betrieb, und die kleine Positivorgel wurde an ihrer Stelle verwendet. Dies erklärt aber nicht alles, denn falls eine anders gestimmte Orgel verwendet wurde, und Streicher und Oboe in derselben Stimmung spielten, bleibt noch das Problem (in BWV 12), daß die Tonart e-moll für die Oboe ungeeignet ist. Der vorhandenen Continuostimme kann entnommen werden, daß das Werk, als Bach es 1724 in Leipzig wiederaufnahm, in g-moll gespielt wurde. Daraus kann geschlossen werden, daß die Streicher in Weimar nach dem Chorton und die Oboe nach hohem Kammerton (a'=415) gestimmt waren. Für die vorliegende Aufnahme wurde diese Alternative gewählt; die Oboe ist auf a'=etwa 415 Hz gestimmt.

Die Fassungen der Kantate Nr.162 —

Veränderung der Instrumentation des ersten Satzes

Wie bei vielen früheren Kantaten der Fall, liegt BWV 162 in Originalstimmen von der Erstaufführung in Weimar vor (Chorton, a-moll), und in Stimmen, die für die spätere Aufführung in Leipzig angefertigt wurden (Kammerton, h-moll). Zur Zeit der Leipziger Aufführung wurde der erste Satz durch das Hinzufügen eines *cornò da tirarsi* zu den Streichern erweitert. Der Name dieses Instruments wird häufig mit „Zughorn“ übersetzt, aber zum Unterschied von der Zugtrompete (*tromba da tirarsi*) weiß man sehr wenig über seine Charakteristika. Manche meinen, daß Zughorn und Zugtrompete ein und dasselbe Instrument sind; wie dem auch sei, wird hier die Weimarer Fassung der Kantate gespielt, so daß eine nähere Untersuchung der Natur des Zughornes erst im Zusammenhang mit Kantaten wie BWV 46 oder BWV 67 fällig wird.

Kantate Nr.162 — dritter Satz, Sopranarie

Was den dritten Satz von BWV 162 betrifft, sind nur die Sopran- und Continuostimmen aus dem Weimarer Material erhalten, und auf den ersten Blick meint man, die Arie sei mit

Begleitung lediglich des Continuo geschrieben worden. Eine nähere Untersuchung zeigt aber, daß die Continuostimme langweilige Einleitungen und sinnlose Pausen und Orgelpunkte enthält, worüber hinaus selbst der Hauptfluß der Musik anzudeuten scheint, daß einmal ein instrumentales Obligato für diese Arie vorhanden war. Bei Continuoarien muß die Continuolinie wortgewandt sprechen, etwa wie in der Tenorarie des sechsten Satzes von BWV 182. In Bachs sämtlichen Kantaten gibt es nur drei Continuoarien für Sopran, u. zw. in den Kantaten BWV 51, 61 und 80. Die fragliche Arie stellt uns somit vor das Problem, wie man am besten ein unvollständig erhaltenes Stück wie dieses aufführt. Ein Ausweg, den Harnoncourt wählte, ist, das Stück so aufzuführen, wie es momentan existiert — in diesem Fall unter Verwendung von nur Sopran und Continuo. Dies ist natürlich ein sehr sicherer Weg, aber er bedeutet, daß die rechte Hand der Orgel den ungenügenden Continuoopart ergänzen muß. Als Ergebnis muß die fehlende Obligatostimme auf der Orgel selbst improvisiert werden. Meiner persönlichen Ansicht nach schädigt es im Ganzen ein eindeutige unvollständiges Werk, falls man den unvollständig erhaltenen Satz so aufführt, wie er ist. Im ersten Satz der *Flötensonate in A-Dur*, BWV 1032, dessen Mittelteil unvollständig erhalten ist, finden wir ein gutes Beispiel dafür. Davon abgesehen bietet jeder Versuch, den verlorenen Teil eines solchen Werkes zu rekonstruieren, erhebliche Schwierigkeiten. In den Kantaten BWV 37, 139 und 166 gibt es ebenfalls Arien, von denen Teile verlorengegangen sind, aber in diesen sämtlichen Fällen existierte eine der beiden Obligatostimmen immer noch, und durch einen Vergleich konnte man die fehlende Musik mit einiger Sicherheit extrapolieren. Im Falle von BWV 162 gibt es keinerlei Anhaltspunkte dafür, was der fehlende Part war, und es ist deswegen unmöglich, ihn so zu rekonstruieren, wie Bach ihn schrieb.

Nach vielen Überlegungen wurde beschlossen, daß wir bei dieser Aufnahme nicht die spärliche Baßlinie auf der Orgel ergänzen, sondern vielmehr die Obligatostimme ergänzen sollten. Während es, wie bereits erklärt, unmöglich ist, das exakt zu rekonstruieren, was Bach für das Obligato schrieb, wird ganz gewiß mein Bachbild in der rekonstruierten Stimme gespiegelt, wie es auch in meinen Aufführungen der Bachkantaten gespiegelt wird. In diesem Sinne kann man diese Rekonstruktion als anderen Aspekt der Bachinterpretation sehen.

Die erste Frage bei der Rekonstruktion war die Instrumentwahl. Die erste Wahl wäre eine Violine, denn sonst wird in dieser Kantate nirgendwo ein Blasinstrument eingesetzt. Einiges spricht aber dagegen. Zu den erhaltenen Stimmen aus der Weimarer Zeit gehört der Part der ersten Violine, der Musik für den ersten und den sechsten Satz, die Arie und den Choral umfaßt, aber die übrigen Sätze sind eindeutig *tacet* markiert. Falls es im dritten Satz ein Violineobligato gegeben hätte, hätte man es in diesem Part sehen müssen, denn im Gegensatz zu Leipzig wurden in Weimar keine Stimmen vervielfältigt, und diese handschriftliche Stimme wurde daher vom Konzertmeister verwendet.

Infolgedessen scheint es trotz allem möglich, daß ein Blasinstrument eingesetzt wurde. Erster Kandidat unter den Bläsern war die Oboe, aber in der in Weimar normalen Stimmung, die sich um eine kleine Terz von der üblichen unterscheidet, wäre ein Oboenpart in F-moll für die Arie in d-moll notwendig. Wie im Beispiel BWV 12 ist dies sehr unwahrscheinlich. Als nächstes dachten wir an die in den Weimarer Kantaten häufig vorkommende Blockflöte. Für eine Blockflöte im tiefen Kammerton ist die Tonart f-moll nicht besonders schwierig. Ferner ist der Charakter der Arie, wie beim fünften Satz von BWV 182, dem Ausdruck der tief gestimmten Blockflöte gut angepaßt. Es wurde also entschieden, für diese Aufnahme eine Rekonstruktion des Obligatoparts für Blockflöte vorzunehmen. Dabei war die rekonstruierte Breitkopfausgabe von W. Radeke sehr lehrreich. Radekes Fassung basiert auf der Annahme, da zwei Obligatoparts verloren gingen, und sie hat daher zwei Stimmen für Violine (oder Oboe), die sehr schön und musikalisch rekonstruiert sind.

Ich möchte U. Bartels (Johann-Sebastian-Bach-Institut, Göttingen, dzt. mit der Vorbereitung von Material für die Neue Bach-Ausgabe beschäftigt) meinen wärmsten Dank für unschätzbare Hilfe und Ratschläge betreffs sowohl der vorliegenden Stimmen als auch der Rekonstruktion verlorengegangener Musik in BWV 162 aussprechen.

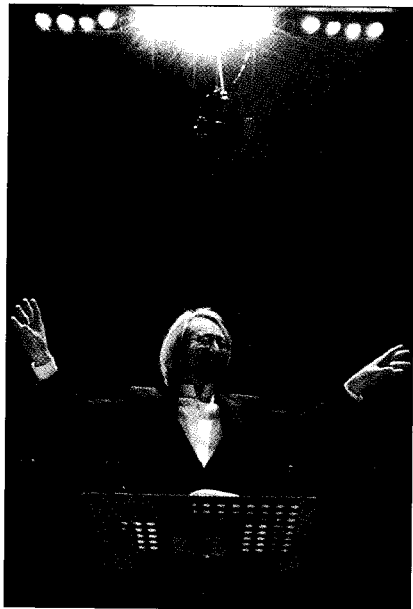
© Masaaki Suzuki 1996

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

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

Das Bach Collegium Japan ist nicht nur ein Barockorchester, sondern auch ein Chor, und zu seinen Haupttätigkeiten gehören eine jährliche Serie von vier Konzerten mit Bachkantaten und verschiedene instrumentale Programme. Zusätzlich bringt das BCJ wichtige Werke wie Bachs *Passionen*, Händels *Messias* und Monteverdis *Vespern*, sowie kleinere Programme für Solisten oder kleinere Vokalensembles. Das BCJ ist in Tokio und Kobe beheimatet, tritt aber in ganz Japan auf, und für viele seiner Projekte hatte es das Vergnügen, europäische Künstler willkommen zu heißen, wie etwa Max 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



Masaaki Suzuki, director
Photo: © Koichi Miura



**The Shoin Women's
University Chapel**



The Vocal Soloists

From left to right:

Peter Kooy, bass

Yumiko Kurisu, soprano

Yoshikazu Mera, counter-tenor

Makoto Sakurada, tenor

Photo: © Koichi Miura



Yoshimichi Hamada,
recorder *Photo: © Koichi Miura*



Toshio Shimada, tromba
Photo: © Koichi Miura

Koopman und Prof. Piet Kee for. 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.

Yumiko Kurisu ist Absolventin der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio, wo sie sich auf die Aufführungspraxis und Vokaltechnik der 17. und 18. Jahrhunderte spezialisiert hatte. Sie gewann den zweiten Preis des 4. Wettbewerbs für frühe Musik in Yamanashi und die Auszeichnung des 2. Tochigi-Kuranomachi-Musikfestivals. Sie konzentriert sich auf Barockmusik und tritt häufig bei Aufführungen von Werken auf, wie Bachs Kantaten, Monteverdis *Vespere*, Händels *Messias* und Bachs *Passionen*.

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

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 Montegrifolfo 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 Montegrifolfo 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 Kooy, 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 Kooy 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 Gesangspromotor am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam.



La ville de Weimar qui, au temps de Bach, faisait partie de la principauté de Saxe (Sachsen-Weimar), est connue comme la ville de Goethe et de Schiller et le centre de la prospérité littéraire allemande. Bach y occupa le poste d'organiste de la cour de 1708 à 1717. Au cours de ces neuf années, Bach écrivit la plupart de ses œuvres pour orgue et sa réputation de jeune maître de l'orgue se répandit. Il composait continuellement, produisant environ vingt cantates au cours de la deuxième partie de son séjour à Weimar. Cet enregistrement comprend quatre des cantates de Weimar. Bach ne commença pas à y écrire sérieusement des cantates avant 1714, presque six ans après le début de ses responsabilités musicales dans cette ville. A l'hiver de 1713, il se trouva à Halle, la ville natale de Haendel, où il présenta sa candidature au poste d'organiste à la Liebfrauenkirche, fut accepté et refusa ensuite le poste à la dernière minute. C'est à ce moment qu'il reçut le titre de *Konzertmeister* du duc Wilhelm Ernst, assumant ainsi la responsabilité de la composition d'une cantate chaque mois. Face à ces nouvelles obligations, Bach commença à écrire des cantates qui, comparées aux six œuvres qu'il avait composées à Mühlhausen (1707-1708) et avant, exposent l'influence du style italien. Les cantates de Weimar ne doivent pas être considérées comme des œuvres de moindre importance ou des exercices de préparation au nombre de cantates que Bach produisit à Leipzig; plusieurs de ces premières cantates furent aussi exécutées à Leipzig et y occupèrent une place au répertoire régulier. Les livrets des cantates de Weimar suivent la forme d'opéra introduite par E. Neumeister. Une aria ou un duo suivant un récitatif est au cœur de chacune; la grande chaleur amicale de cet élément solo crée le charme caractéristique des cantates de cette période. Le plus important des librettistes de Bach à Weimar était le poète de la cour Salomo Franck qui écrivit le texte de trois des quatre cantates de cet enregistrement. Chronologiquement, trois de ces quatre cantates furent écrites au cours de l'année où Bach fut choisi comme *Konzertmeister* (1714) et l'une (BWV 162) est un produit de l'automne 1716.

BWV 12: Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (Pleurs, Plaintes, Soucis et Craintes)

La cantate no 12, écrite le 22 avril (le troisième dimanche de Pâques, appelé *Jubilate*), fut la seconde des cantates de Bach comme *Konzertmeister*. Le livret est attribué à Franck et renferme trois arias consécutives. Un mouvement de cette can-

tate renferme des éléments que Bach réutilisa plus tard dans la composition du *Crucifixus* de la grande *Messe en si mineur*. L'évangile de la messe du dimanche Jubilate traite de la prophétie de Jésus concernant sa Passion et sa Résurrection prochaines. Jésus dit à ses disciples: "Vous serez dans la tristesse, mais votre tristesse se changera en joie" (Jean 16:20). L'essence du thème de Franck est ce changement de tristesse en joie grâce à la foi; le net contraste entre ces deux concepts opposés est souligné par une habile rhétorique baroque. Dans son traitement de ce contraste, Bach utilise des passages chromatiques descendants pour décrire la souffrance tandis que la joie est reflétée par des gammes ascendantes de tons entiers. Parce que ce dernier patron ascendant de tons entiers apparaît aussi dans la première phrase de la mélodie du choral final [*Was Gott tut, das ist wohlgetan* (Ce que Dieu fait est bien fait) de Samuel Rodigast], le choral est profondément relié aux mouvements qui le précèdent (arias respectivement d'alto et de basse).

Le premier mouvement *Adagio assai*, une *sinfonia* en fa mineur, reflète le style de sonate dans son phrasé. Un hautbois solo introduit une mélodie larmoyante et les cordes entrent avec le motif de "soupir". Le chœur *Lento* en do mineur présente ainsi fut écrit plus tard dans la *Messe en si mineur*. Ici, en forme de chaconne, la liste des synonymes *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* est chantée, chaque terme recouvrant le précédent, sur un basso ostinato de "complainte" descendant en demi-tons. Ce mouvement est divisé en trois sections dont la médiane, marquée *Un poco allegro*, n'apparaît pas dans la *Messe en si mineur*. Dans cette section, le chœur chante, dans la forme de motet, "le signe du Christ". Le troisième mouvement est un récitatif pour alto qui nous dit en paroles tirées du livre des Actes des apôtres que nous souffrons des tribulations pour pouvoir entrer dans le royaume de Dieu. La gamme ascendante de do majeur au premier violon à la fin du récitatif, présentant "l'entrée dans le royaume de Dieu" provient de la mélodie du choral final. Avec le hautbois à sa tête, l'aria suivante (quatrième mouvement, do mineur), est une pièce élégante et mystérieuse sur un texte qui parle de l'unité de la croix et de la couronne, de la lutte et du bijou. La mélodie est ici difficile mais, dans la section médiane, dont le texte parle des "plaies du Christ", on sent un semblant de réconfort. L'atmosphère change à ce moment et la décision de suivre le Christ est le thème de la joyeuse aria de basse (cinquième mouvement, mi bémol majeur). Le motif est le "pas" de

marche; le traitement imitatif de ce thème décrit la marche "à la suite du Christ". A la fin de l'aria, cette forme de pas s'étend, dépassant une octave, pour illustrer le concept que le chemin que nous suivons à la suite du Christ nous mène aussi loin que le paradis. La troisième aria (sixième mouvement, sol mineur) est en trois et requiert trois voix (trois étant le nombre symbolique de Dieu en trois personnes), exprimant la confiance dans la parole de Dieu. Le ténor répète le texte "sei getreu" (sois ferme) sur une basse ostinato tandis qu'une trompette à l'arrière joue la mélodie du choral *Jesu, meine Freude* (Jésus, ma joie). Finalement, le choral de Samuel Rodigast, dont on avait entendu des échos au cours du développement précédent, apparaît en entier (septième mouvement, si bémol majeur); il met fin à la discussion textuelle avec l'affirmation que ce que Dieu fait est bien fait. Le choral est arrangé pour chœur à quatre voix et orchestre et la trompette tient lieu de cinquième.

BWV 54: Widerstehe doch der Sünde

(Résistez ensuite au péché)

La cantate no 54 est une petite cantate pour alto, consistant en seulement deux arias reliées par un récitatif. A cause de sa courte durée, on a suggéré que l'œuvre pourrait être la moitié seulement d'une plus longue. Puisque l'original du texte de Georg Christian Lehms a été mis en lumière (dans *Gottgefälliges Kirchen-Opfer*, Darmstadt 1711), il semble clair que la composition devait en être une à part entière. C'est certainement une composition de Weimar; elle a été préservée dans un manuscrit préparé par l'élève de Bach, J.T. Krebs, et l'organiste de Weimar, J.G. Walther. La division de la partie d'alto en deux supporte aussi l'idée que la cantate est une œuvre hâtive. On a récemment suggéré qu'elle fût créée le troisième dimanche du carême (4 mars) en 1714; comme elle précède la cantate no 182, elle peut aussi être vue comme une sorte d'essai. Elle repose certainement sur le sujet établi du conflit entre le péché et la volonté de lui résister et il est clair que la composition et l'atmosphère de l'œuvre sont de Bach.

La cantate commence avec une aria en mi bémol majeur qui décrit "la tromperie du péché". La tension entre la tonique et la septième diminuée pousse le mouvement, les dissonances constantes agaçant les oreilles au cours du déroulement de la pièce. Cette aria fut ensuite arrangée pour faire partie de la *Passion selon saint Marc* BWV 247 (dont il ne reste que le livret). Le récitatif qui suit arrache la masque du

péché, révélant son contenu n'être rien d'autre qu'une ombre vide. La vraie nature du péché est comparée à une épée aiguisée, décrite dans les violents mouvements du continuo. La cantate se termine par une aria fuguée à quatre voix déclarant: "Quiconque commet le péché appartient au diable."

BWV 162: Ach, ich sehe, itzt da ich zu Hochzeit gehe

(Ah, je vois, maintenant que je m'en vais aux noces)

On a pensé que cette cantate pour le 20^e dimanche après la Trinité avait été créée le 6 octobre 1715. Selon de récentes recherches cependant, il semble probable que la première eut lieu le même dimanche de l'année suivante (25 octobre 1716). C'est pourquoi il est devenu clair que, en août 1715, la cour prit le deuil du duc Johann Ernst et l'exécution de cantates observa une relâche jusqu'au début de novembre. L'examen d'une nouvelle liste chronologique des cantates de cette période révèle qu'entre octobre et décembre 1716, Bach utilisa une hauteur de diapason plus élevée pour les cantates (BWV 161, 162, 70a, 186a, 147a). Que ce soit dû au décès suite à la maladie du *Kapellmeister* de la cour, J.A. Drese, le 1^{er} décembre 1716, et possiblement aussi à l'espoir d'être nommé successeur de Drese à ce poste, reste une question ouverte aux hypothèses. Quoi qu'il en soit, la cantate BWV 147, créée le 20 décembre, termine la série de cantates composées à ce diapason plus élevé.

La cantate no 162 repose sur un livret de Franck qui sortit en 1715 dans l'*Evangelisches Andachts-Opfer*; elle traite de l'évangile du 20^e dimanche après la Trinité (la parabole des noces du fils du roi). Elle place la parabole dans le monde contemporain quand un croyant qui va aux noces prend conscience des bénédictions de Dieu et se revêt de la tenue de la foi. Après cela, la conviction d'être parvenu à la vie à venir le remplit de joie. Au texte, Bach a joint de la musique au fort style de chambre. Le chœur ne chante que le choral final des noces et trois arias, dont un duo, occupent les places principales dans la cantate. Aucun instrument à vent n'est requis [quoique, quand la cantate fut jouée à Leipzig en 1723, un *tromba da tirarsi* fut utilisée dans les premier et dernier mouvements]; les cordes et le continuo (dont des bassons) à eux seuls forment la partie instrumentale. Tandis que les troisième et cinquième mouvements ne sont accompagnés que du continuo, on croit qu'une partie d'*obbligato* instrumental a existé à l'origine pour le troisième mouvement mais qu'elle est maintenant perdue. Sur ce disque, cette partie

perdue a été restaurée pour la flûte à bec (voir les commentaires de Masaaki Suzuki).

La cantate s'ouvre sur une aria en la mineur pour la basse. Son texte est une narration à la première personne de quelqu'un en marche vers des noces et qui, sur son chemin, remarque la juxtaposition de la bonne fortune et de la souffrance, du ciel et de l'enfer dans la condition présente du monde. L'accentuation frappante des mots souligne beaucoup le côté négatif. Le continuo imite les pieds des chrétiens se hâtant aux noces tandis que les instruments plus aigus soupirent d'inconfort. Ceci fait place à un récitatif de ténor dans lequel la fête des noces est considérée comme une bénédiction de Dieu et qui annonce que les préparations du banquet sont terminées. Dans l'aria suivante en ré mineur (troisième mouvement), le soprano supplie Jésus de l'admettre comme invitée à la fête, même si elle n'en est pas digne. La phrase "Brunnquell aller Gnaden" (source de toutes les grâces) est illustrée par la musique suivante et, dans la section du milieu, nous entendons aussi une lamentation sur la faiblesse de l'humanité. Le quatrième mouvement, un récitatif pour alto, rapporte l'indicateur de l'invité qui n'a pas la tenue de noces dans la seconde partie de l'évangile. La cantatrice désire recevoir la juste tenue de la foi. Le mouvement qui suit (cinquième mouvement, fa majeur), prend la forme d'un duo à trois, évoquant l'image d'une danse de fête. L'alto et le ténor chantent leur conviction qu'ils seront des invités de Dieu: le continuo avance à grands pas sur un rythme de "réjouissances". A la fin, le choral (sixième mouvement, la mineur) prévoit "une joie infinie"; il est à remarquer que les paroles du chœur passent maintenant de "Ah! Je vois" du début à "Ah! J'ai déjà vu".

BWV 182: Himmelskönig, sei willkommen

(Roi céleste, sois le bienvenu)

Cette œuvre énergique fut la première cantate de Bach après avoir assumé le poste de *Konzertmeister* à Weimar et marque un point tournant dans son développement comme musicien. Elle est destinée au dimanche des Rameaux, dimanche qui précède immédiatement la Passion. L'évangile du jour est tiré de saint Matthieu (21:1-9) et relate l'entrée de Jésus à Jérusalem: le livret est attribué à Franck (et contient trois arias consécutives au milieu). L'entrée de Jésus à Jérusalem y est comparée à son entrée dans les cœurs des croyants, et le retour triomphal final du Seigneur dans le monde devient l'éternel

triomphe de la victoire du Christ sur la souffrance et la mort. La partition de ce texte requiert un ensemble de chambre formé d'une flûte à bec, de cordes (dont deux parties d'alto) et du continuo. Renfermant une sonate, une fantaisie sur le choral, deux chœurs et des arias dans une variété de formes, la cantate est très colorée pour une œuvre suivant une échelle de musique de chambre. Les mouvements 2, 5 et 8 sont de forme *da capo* régulière (suivant le modèle d'aria de l'opéra italien, ces dernières sont formées de trois sections de forme ABA); les autres mouvements suivent aussi ce patron général, ce qui pourrait porter à penser que Bach prenait, avec cette œuvre, de l'expérience dans la forme *da capo*. Quand la cantate fut jouée en 1724 à Leipzig pour la fête de l'Annonciation, les parties instrumentales furent augmentées pour créer une sonorité de concerto. Cet enregistrement présente la version de Weimar.

Le premier mouvement de la cantate est une sonate en sol majeur marquée *Grave. Adagio*. Le violon et la flûte à bec jouent une mélodie en rythme pointé, imitant le mouvement de l'âne sur lequel le "Himmelskönig" (Roi céleste) est monté quand il entre dans la ville (ce mouvement peut aussi être vu comme l'annonce d'une nouvelle ère en musique puisqu'il suit la forme du prélude français). La fin de la sonate amène le début d'un chœur fringant en sol majeur (deuxième mouvement). Le texte de ce mouvement est formé des paroles du peuple qui chantait les rues de Jérusalem en agitant des branches de palmiers pour accueillir le Seigneur à son entrée; un *fugato* contenu souligne le niveau d'allégresse sans être exubérant. Le troisième mouvement est un récitatif de basse dans lequel le Christ lui-même parle de sa soumission à la volonté de son Père. Il est suivi de trois arias successives. La première, pour basse (quatrième mouvement) commente le "Starkes Lieben" (grand amour) du Seigneur qui s'offre en sacrifice. Elle peint une image musicale éloquent en do majeur, accompagnée par les cordes seules. Suit une aria d'alto méditative *Largo* (cinquième mouvement) en mi mineur, exhortant les chrétiens à se prosterner devant leur Sauveur seulement. Cette aria majeure avec son accompagnement de flûte à bec forme le mouvement central de la cantate.

La dernière des trois arias (sixième mouvement, si mineur) est chantée par un ténor sur un continuo très agité: elle annonce la Passion. La musique illustre chaque parole de l'aria et évoque la scène de la crucifixion presque comme si l'auditeur se tenait au pied de la croix. Retournant en sol

majeur, le septième mouvement est une fantaisie sur un choral dans le style de Pachelbel, basée sur le *Choral de la Passion* de P. Stockmann. Le rôle du texte du choral est de rendre la Passion compréhensible au niveau commun. Le mouvement final (huitième mouvement, chœur, sol majeur) ramène la joie des deux premiers mouvements. Léger et dansant en mesures à 3/8, il souligne réannoinis le mot "Leiden" (souffrance), incorporant ainsi les émotions des mouvements centraux à la conclusion de la cantate.

© *Tadashi Isoyama 1996*

La hauteur du son des cantates sur cet enregistrement

Le diapason utilisé par Bach pendant une partie de ses fonctions à Weimar, au cours de laquelle les cantates de ce disque ont été composées, est digne de mention. Comme dans le cas des cantates de Mühlhausen, Bach choisit un *Chorton* de la^a=465, accordant les cordes sur l'orgue. Si les instruments à vent posent des problèmes, l'examen des manuscrits originaux révèle que, dans plusieurs des cantates de Weimar, contrairement à celles de Mühlhausen, il y a une différence d'une tierce mineure entre le diapason utilisé pour les cordes et les vents. Par exemple, dans le cas du BWV 182, il existe toujours un fac-similé de la main de Bach où il appert clairement que les cordes étaient écrites en sol majeur et la flûte à bec (baroque française, clé de sol) en si bémol majeur. La raison en est que, dans l'exécution, les instruments à vent étaient accordés à la hauteur basse française (*Kammerton*) tandis que les cordes étaient accordées pour s'accorder avec celle plus élevée de l'orgue (*Chorton*). Sur cet enregistrement, comme dans l'original, la flûte à bec est accordée au diapason français grave. Ce n'est pas seulement une question de hauteur de son: il y a des ramifications pour l'étendue que Bach utilise dans l'écriture pour flûte à bec. Voici un exemple: prenons l'aria d'alto dans le cinquième mouvement de la cantate BWV 182, si une flûte à bec accordée en fa (qui joue à la même hauteur de son que les cordes) est utilisée, le flûtiste rencontre des problèmes avec le mi grave qui dépasse l'étendue des notes jouables sur l'instrument et, de plus, la suite la dièse-sol dièse-fa dièse est très malaisée sur la flûte à bec. La sonorité qui en résulte est très différente si elle est jouée en sol mineur dans le *Kammerton* grave, comme indiqué dans les partitions et parties originales existantes; en entendant cela, on peut commencer à comprendre l'intention de Bach. L'examen de la partition autographe du BWV 12 révèle ce-

pendant que le hautbois solo n'est pas écrit une tierce mineure au-dessus des cordes mais dans la même tonalité de fa mineur (dans le premier mouvement, Sinfonia) ou do mineur (dans le quatrième mouvement, Aria). De même, dans des cantates telles que BWV 199 ou BWV 21, suivant le modèle des cantates de Mühlhausen, la partie de hautbois est une tonalité plus aiguë que les cordes. Quelle pourrait bien en être la raison?

Ces exceptions à la pratique normale n'apparaissent que dans les cantates exécutées à Weimar entre avril et août 1714; pour cette raison, A. Dürr suggère que les anomalies de hauteur de son pourraient avoir quelque chose à faire avec les réparations d'orgue qui se firent à la chapelle de la cour à Weimar au cours de cette période. H.N. Trebs effectua alors une reconstruction du grand orgue qui était donc hors de service: on se servait du petit orgue positif à sa place. Mais cela n'explique pas tout: si on se servait d'un orgue au diapason différent, et que les cordes et le hautbois jouaient à la même hauteur de son, il reste le problème (dans BWV 12) que la tonalité de mi mineur est impropre au hautbois. Il est connu à partir d'une partie de continuo existante que, quand Bach reprit la cantate à Leipzig en 1724, les cordes étaient accordées au *Chorton* et le hautbois, au *Kammerton* aigu (la^a=415). C'est l'arrangement choisi sur cet enregistrement; le hautbois est accordé à la^a environ 415 Hz.

Les versions de la cantate no 162 — changement dans l'instrumentation du premier mouvement

Comme dans le cas de plusieurs des cantates antérieures, BWV 162 existe en parties originales de sa première exécution à Weimar (en *Chorton*, dans la tonalité de la mineur) et en parties faites pour une exécution ultérieure à Leipzig (en *Kammerton*, dans la tonalité de si mineur). Du temps de l'exécution à Leipzig, le premier mouvement fut augmenté par l'addition d'un *cornò da tirarsi* à l'ensemble des cordes. Le nom de cet instrument est souvent traduit par "cor à coulisse" mais, contrairement à la "trompette à coulisse" (*tromba da tirarsi*) on ne sait que peu de chose au sujet de ses caractéristiques. Certains soutiennent que lui et la trompette à coulisse ne sont qu'un même instrument; quoi qu'il en soit, cet enregistrement présente la version de Weimar de la cantate; une recherche plus détaillée sur la nature du cor à coulisse est remise à l'enregistrement des cantates BWV 46 ou BWV 67 par exemple.

Cantate no 162 — troisième mouvement, aria de soprano
Considérant le troisième mouvement de BWV 162, seules les parties de soprano et de continuo ont survécu des parties de Weimar, et l'aria apparaît au premier coup d'œil avoir été écrite pour accompagnement du seul continuo. Un examen plus détaillé révèle cependant que la partie de continuo renferme des introductions ennuyeuses ainsi que des silences et points d'orgue inutiles, et même le cours fondamental de la musique semble indiquer que cette aria fut une fois dotée d'un *obligato* instrumental. Dans le cas d'arias accompagnées seulement d'un continuo, la partie de continuo doit être éloquent, comme on le remarque dans l'aria pour ténor dans le sixième mouvement de BWV 182. De toutes les cantates de Bach, seules les BWV 51, 61 et 80 renferment une aria pour soprano avec continuo. L'aria en question présente alors un problème d'exécution car la pièce a été très mal préservée. Une possibilité, choisie par Harmoncourt, est de jouer la pièce telle quelle — dans ce cas, en faisant recours exclusivement au soprano et au continuo. Cette option est certainement très prudente mais elle implique que la main droite doit compléter à l'orgue la partie insuffisante du continuo, ce qui résulte en l'improvisation de la partie *obligato* manquante à l'orgue lui-même. A mon avis cependant, quand il est clair que l'œuvre est incomplète, il lui est dommageable dans l'ensemble d'exécuter le mouvement imparfait tel quel. Par exemple, le premier mouvement de la *Sonate pour flûte en la majeur* BWV 1032, dont la section du milieu n'est pas complète, en est une illustration suffisante. Il est toutefois évident que de nettes difficultés sont rattachées à toute tentative de recréer la partie perdue d'une telle œuvre. Dans les cantates BWV 37, 139 et 166, il existe aussi des arias aux parties égarées mais, dans tous ces cas, l'une des deux parties *obligato* existe encore, à partir de laquelle il est possible d'extrapoler, par voie de comparaison, et de recréer approximativement la musique manquante. Dans le cas du BWV 162, il n'y a aucune indication relative à la partie manquante, c'est pourquoi il est impossible de la reconstruire comme Bach l'a écrite.

Après mûre réflexion, il fut décidé, pour cet enregistrement, plutôt que de compléter la maigre voix de basse à l'orgue, d'entreprendre la reconstruction de la partie *obligato*. Ainsi qu'expliqué ci-haut, tandis qu'il est impossible de recréer précisément ce que Bach écrivit originalement pour *obligato*, il est certain que mon image de Bach sera reflétée dans cette partie reconstruite, juste comme elle est reflétée

dans des exécutions des cantates de Bach. Dans ce sens, cette reconstruction peut être considérée comme une autre facette de l'interprétation de Bach.

Le choix de l'instrument est la première question à laquelle il faut faire face dans un cas de reconstruction de partie *obligato*. Le choix évident aurait dû tomber sur le violon parce que cette cantate ne fait nulle part ailleurs appel à un instrument à vent. On y découvre cependant une opposition assez claire. Des parties autographes de la période de Weimar, celle du premier violon est existante et révèle de la musique pour les premier et sixième mouvements, en plus de l'aria et du choral: les autres mouvements sont tout simplement marqués *tacet*. S'il y avait eu un violon obligé pour le troisième mouvement, cela serait ressorti dans cette partie instrumentale, parce qu'à Weimar, contrairement à Leipzig, on n'a pas fait de multiples copies des parties et cet autographe a dû conséquemment être utilisé par le premier violon.

Dans ce cas, il devient plausible qu'un instrument à vent ait somme toute été utilisé. Le premier candidat parmi les instruments à vent est le hautbois mais à la hauteur de son normale à Weimar, qui diffère d'une tierce mineure, l'aria en ré mineur aurait nécessité une partie de hautbois en fa mineur. Comme dans l'exemple du BWV 12, c'est très improbable. Le choix se posa donc sur la flûte à bec qui paraît souvent dans les cantates de Weimar. Pour une flûte à bec au bas *Kammerton*, la tonalité de fa mineur n'est pas particulièrement difficile. De plus, comme le cinquième mouvement du BWV 182, le caractère de l'aria est bien adapté à l'expression de cette flûte à bec grave. C'est pourquoi il fut décidé de reconstruire, pour cet enregistrement, la partie *obligato* de flûte à bec. Dans ce but, l'édition de Breitkopf reconstruite par W. Radeke a été très instructive. Basée sur l'hypothèse que deux parties obligées étaient perdues, la version de Radeke renferme deux parties de violon (ou hautbois) qui sont recréées avec beaucoup de beauté et de musicalité.

Je désire exprimer mes remerciements les plus chaleureux à U. Bartels de l'Institut Johann Sebastian Bach à Göttingen qui est présentement engagé dans la préparation du matériel de la *Neue Bach-Ausgabe* pour son aide et ses conseils inestimables concernant les parties existantes et la reconstruction de la musicale perdue du BWV 162.

© Masaaki Suzuki 1996

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

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

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

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

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

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

Yumiko Kurisu, soprano, est une diplômée de l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo avec une spécialité en exécution et techniques vocales des 17^e et 18^e siècles. Kurisu gagna le second prix du 4^e Concours de Musique Ancienne à Yamanashi et le second prix du Festival de Musique Tochigi Kuranomachi. Elle se concentre sur la musique baroque, chantant souvent les cantates de Bach, les *Vêpres* de Monteverdi, le *Messie* de Haendel et les *Passions* de Bach.

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 *Skyllark* 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 Bach Collegium 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 Montegrinfoglio 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 Montegridolfo 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 Kooy**, 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 Kooy 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 Kooy enseigne le chant au conservatoire Sweelinck d'Amsterdam depuis 1995.



Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, BWV 12

1. *Sinfonia*

2. *Chor*

Weinen, Klagen,
Sorgen, Zagen,
Angst und Not
sind der Christen Tränenbrot,
die das Zeichen Jesu tragen.

3. *Recitativo (Alto)*

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich
Gottes eingehen.

4. *Aria (Alto)*

Kreuz und Krone sind verbunden,
Kampf und Kleinod sind vereint.
Christen haben alle Stunden
Ihre Qual und ihren Feind,
doch ihr Trost sind Christi Wunden.

5. *Aria (Basso)*

Ich folge Christo nach,
von ihm will ich nicht lassen,
im Wohl und Ungemach,
im Leben und Erblassen.
Ich küsse Christi Schmach,
Ich will sein Kreuz umfassen.
Ich folge Christo nach,
von ihm will ich nicht lassen.

6. *Aria (Tenore)*

Sei getreu,
alle Pein
wird doch nur ein Kleines sein.
Nach dem Regen
blüht der Segen,
alles Wetter geht vorbei.
Sei getreu, sei getreu!

7. *Choral*

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
dabei will ich verbleiben,
Es mag auch mich die rauhe Bahn
Not, Tod und Elend treiben,
so Wird Gott mich
ganz väterlich

Weeping, Complaining, Caring, Quailing, BWV 12

1. *Sinfonia*

2. *Chorus*

Weeping, complaining,
Worries, fears,
Anguish and danger
Are the Christians' bitter bread.
That bear the sign of Christ.

3. *Recitative (Alto)*

We must endure many afflictions
Before entering the Kingdom of God.

4. *Aria (Alto)*

Cross and crown are linked together,
Struggle and jewel are united.
Christians have constantly
Their torment and their foes,
But their comfort is Christ's wounds.

5. *Aria (Basso)*

I shall follow Christ,
I shall not abandon him,
In fortune and hardship,
In life and in death.
I kiss Christ's humiliation,
I wish to embrace his cross.
I shall follow Christ,
I shall not abandon him.

6. *Aria (Tenore)*

Be faithful,
All your pain
Will only be of small proportion.
After the rain
Benevolence will bloom,
All the storms will pass by.
Be faithful, be faithful!

7. *Choral*

What God does, that is done well,
I shall persist in this opinion;
Even if life's rough course
Should bring me danger, death and misery,
God will then hold me,
In his very paternal way,

in seinen Armen halten;
Drum laß ich ihn nur walten.

In his arms:
For that reason I let him alone rule.

Widerstehe doch der Sünde, BWV 54

1. *Aria (Alto)*

Widerstehe doch der Sünde,
sonst ergreift dich ihr Gift.
Laß dich den Satan bleiben;
denn die Gottes Ehre schänden,
trifft ein Fluch, der tödlich ist.

2. *Recitativo (Alto)*

Die Art verruchter Sünden
ist zwar von außen wundersönig;
allein man muß
hernach mit Kummer und Verdruß
viel Ungemach empfinden.
Von außen ist sie Gold;
doch, will man weiter gehn,
so zeigt sich nur ein leerer Schatten
und übertünchtes Grab.
Sie ist den Sodmsäpfeln gleich,
und die sich mit derselben gatten,
gelangen nicht in Gottes Reich.
Sie ist als wie ein scharfes Schwert,
das uns durch Leib und Seele fährt.

3. *Aria (Alto)*

Wer Sünde tut, der ist vom Teufel,
denn dieser hat sie aufgebracht;
doch wenn man ihren schönsten Banden
mit rechter Andacht widerstanden,
hat sie sich gleich davon gemacht.

Resist then Sin, BWV 54

1. *Aria (Alto)*

Resist then sin,
Or else its poison will seize you.
Leave Satan well alone;
For anyone who defiles God's honour
Will be struck by a curse that is fatal.

2. *Recitativo (Alto)*

This sort of despicable sin
Is, however, superficially very attractive.
Alone, one must
Henceforth, with grief and vexation,
Experience much hardship.
On the surface it is gold;
But, if one goes any further,
One discovers merely an empty shadow
And a concealed grave.
It is like the apple of Sodom;
And anyone who becomes associated therewith
Will not attain the Kingdom of God.
It is like a sharp sword
That passes through our body and soul.

3. *Aria (Alto)*

Whoever commits sin is of the devil,
For the devil has nurtured it.
But if, with due devotion,
One has resisted its vile bonds,
It will depart immediately.

Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe, BWV 162

1. *Aria (Baß)*

Ach! ich sehe,
Itzt, da ich zur Hochzeit gehe,
Wohl und Wehe.
Seelengift und Lebensbrot,

Ah, I See, Now as I Go to the Wedding, BWV 162

1. *Aria (Bass)*

Ah! I see,
Now as I go to the wedding,
Well-being and suffering.
Poison for the soul, and the bread of life,

Himmel, Hölle, Leben, Tod.
Himmelsglanz und Höllenflammen
Sind beisammen.
Jesu, hilf, daß ich bestehe!

2. *Recitativo (Tenor)*

O großes Hochzeitfest,
dazu der Himmelskönig
die Menschen rufen läßt!
Ist denn die arme Braut,
die menschliche Natur,
nicht viel zu schlecht und wenig,
daß sich mit ihr der Sohn des Höchsten traut?

O großes Hochzeitfest,
wie ist das Fleisch zu solcher Ehre kommen,
daß Gottes Sohn
es hat auf ewig angenommen?
Der Himmel ist sein Thron,
die Erde dient zum Schemel seinen Füßen,
noch will er diese Welt
als Braut und Liebste Küssen!
Das Hochzeitmahl ist angestellt,
das Mastvieh ist geschlachtet;
wie herrlich ist doch alles zubereitet!
Wie selig ist, den hier der Glaube leitet,
und wie verflucht ist doch,
der dieses Mahl verachtet!

3. *Aria (Sopran)*

Jesu, Brunnenquell aller Gnaden,
Labe mich elenden Gast,
Weil du mich berufen hast!
Ich bin matt, schwach und beladen.
Ach! erquickte meine Seele.
Ach! wie hungert mich nach dir!
Lebensbrot, das ich erwähle,
Komm, vereine dich mit mir!

4. *Recitativo (Alt)*

Mein Jesu, laß mich nicht
zur Hochzeit unbekleidet kommen,
daß nicht nicht treffe dein Gericht:
mit Schrecken hab ich ja vernommen,
wie du den kühnen Hochzeitgast,

Heaven, Hell, life, death,
The radiance of heaven and the flames of Hell
Are juxtaposed.
Jesus, help me to stand firm!

2. *Recitative (Tenor)*

Oh great wedding feast,
To which the King of Heaven
Calls all people!
Is not, then, the poor bride,
Human nature,
Far too poor and slight
To celebrate her wedding with you, the Son of the Most High?

Oh great wedding feast,
How has the flesh been granted such an honour
That the Son of God
Has accepted it for all eternity?
Heaven is his throne,
The earth serves as his footstool;
And still he wishes to kiss this world
As his bride and beloved!
The wedding feast has been arranged,
The fattened beast has been slaughtered;
How splendidly it has all been prepared!
How blessed is he who is led here by faith,
And how accursed is he
Who despises this feast!

3. *Aria (Soprano)*

Jesus, spring of all mercies.
Feed me, wretched guest,
Because you have invited me!
I am weary, weak and heavily burdened,
Ah! refresh my soul,
Ah! how I hunger for you!
Bread of life, that I now choose,
Come! Be united with me!

4. *Recitative (Alto)*

My Jesus, do not let me
Come to the wedding without suitable attire,
So your judgement will not fall upon me.
For I have heard with horror
How you cast out and vilified

der ohne Kleid erschien,
verworfen und verdammet hast!

Ich weiß auch mein Unwürdigkeit:
ach! schenke mir des Glaubens Hochzeitkleid;
laß dein Verdienst zu meinem Schmucke dienen!
Gib mir zum Hochzeitkleide
den Rock des Heils, der Unschuld weiße Seide!
Ach! laß dein Blut, den hohen Purpur, decken
den alten Adamsrock und seine Lasterflecken,
so werd ich schön und rein
und dir willkommen sein,
so werd ich würdiglich
das Mahl des Lammes schmecken.

5. Duet-Aria (Alt/Tenor)

In meinem Gott bin ich erfreut!
Die Liebesmacht hat ihn bewogen,
Daß er mir in der Gnadenzeit
Als lauter Huld hat angezogen
Die Kleider der Gerechtigkeit.
Ich weiß, er wird nach diesem Leben
Der Ehre weißes Kleid
Mir auch im Himmel geben.

6. Choral

Ach, ich habe schon erblicket
Diese große Herrlichkeit.
Itzund werd ich schön geschmückt
Mit dem weißen Himmelskleid;
Mit der güldnen Ehrenkrone
Steh ich da für Gottes Thron.
Schaue solche Freude an,
Die kein Ende nehmen kann.

The bold wedding guest
Who came unsuitably dressed!

I too know how unworthy I am:
Ah! give me the wedding robe of faith;
Let your merit serve as my ornament!
Give me, as my wedding attire,
The robe of salvation, the white silk of innocence!
Ah! let your blood, the exalted purple, cover
This old coat of Adam with its marks of burden,
Then I shall become beautiful and pure
And you will welcome me,
Then I shall become worthy
To taste the supper of the Lamb.

5. Duet-Aria (Alto/Tenor)

I rejoice in my God!
The power of love has moved him
At the time of mercy,
From pure grace, he has clothed me
With the robe of righteousness.
I know that, when this life is done,
He will also give me, in Heaven,
The white attire of honour.

6. Chorale

Ah! I have already seen
This great splendour.
Now I am being beautifully adorned
With the white raiments of Heaven;
I stand before God's throne
With the golden crown of honour,
And I look upon such joy
That will never end.

Himmelskönig, sei willkommen, BWV 182

1. Sonata

2. Chor

Himmelskönig, sei willkommen,
Laß auch uns dein Zion sein!
Komm herein,
Du hast uns das Herz genommen.

Heavenly King, Be Welcome, BWV 182

1. Sonata

2. Chor

Heavenly King, be welcome,
Let us also be your Sion!
Come in,
You have captured our hearts.

3. *Recitativo (Baß)*

Siehe, siehe, ich komme, im Buch ist von mir
geschrieben: deinen Willen, mein Gott, tu ich gerne.

4. *Aria (Baß)*

Starkes Lieben,
Das dich, großer Gottessohn,
Von dem Thron
Deiner Herrlichkeit getrieben,
Daß du dich zum Heil der Welt
Als ein Opfer vorgestellt,
Daß du dich mit Blut verschrieben.

5. *Aria (Alt)*

Leget euch dem Heiland unter,
Herzen, die ihr christlich seid!
Tragt ein unbeflecktes Kleid
Eures Glaubens ihm entgegen,
Leib und Leben und Vermögen
Sei dem König jetzt geweiht.

6. *Aria (Tenor)*

Jesu, laß durch Wohl und Weh
Mich auch mit dir ziehen!
Schreit die Welt nur Kreuzige!

So laß mich nicht fliehen,
Herr, von deinem Kreuzpanier,
Kron und Palmen find ich hier.

7. *Choral*

Jesu, deine Passion
Ist mir lauter Freude,
Deine Wunden, Kron und Hohn
Meines Herzens Weide:
Meine Seel auf Rosen geht,
Wenn ich dran gedenke,
In dem Himmel eine Stätt
Ins deswegen schenke.

8. *Chor*

So lasset uns gehen in Salem der Freuden,
Begleitet den König in Lieben und Leiden.
Er gehet voran
Und öffnet die Bahn.

3. *Recitativo (Bass)*

Lo, lo, I am coming, in the volume of the book it is written of me:
I delight to do your will, O my God.

4. *Aria (Bass)*

Mighty love
That drove you, great Son of God,
From the throne
Of your glory,
So that you, for the salvation of the world,
Gave yourself in sacrifice,
So that you might assign yourself in blood.

5. *Aria (Alto)*

Submit to the Saviour,
Ye Christian hearts!
Wear the immaculate raiments
Of your faith before him.
Let flesh and life and property
Now be consecrated to the King.

6. *Aria (Tenor)*

Jesus, through fortune and woe,
Let me also come to you!
The world cries only Crucify!

So do not let me flee.
Lord, from the banner of your cross,
Here I find crown and palms.

7. *Chorale*

Jesus, your passion
Is a pure joy to me.
Your wounds, crown and scorn
Are the pasture of my heart.
My soul walks on roses
When I think of it.
Grant us a place in Heaven
For this reason.

8. *Chorus*

Let us therefore go to the Sion of joys,
Follow the King in love and in suffering.
He goes before us
And opens up the way for us.

Bach Collegium Japan

Orchestra, BWV 12

Violin I

Natsumi Wakamatsu (leader)

Keiko Watanabe

Violin II

Azumi Takada

Mari Ono

Viola I

Yoshiko Morita

Viola II

Amiko Watabe

Violoncello

Norizumi Moro-oka

Violone

Shigeru Sakurai

Organ

Masaaki Suzuki

Naoko Imai

Oboe

Taka Kitazato

Bassoon

Kiyotaka Dohsaka

Tromba

Toshio Shimada

Orchestra, BWV 54

Violin I

Natsumi Wakamatsu (leader)

Keiko Watanabe

Violin II

Azumi Takada

Mari Ono

Viola

Yoshiko Morita

Amiko Watabe

Violoncello

Norizumi Moro-oka

Violone

Shigeru Sakurai

Organ

Masaaki Suzuki

Naoko Imai

Orchestra, BWV 162

Violin I

Natsumi Wakamatsu (leader)

Keiko Watanabe

Violin II

Azumi Takada

Mari Ono

Viola

Yoshiko Morita

Amiko Watabe

Violoncello

Norizumi Moro-oka

Violone

Shigeru Sakurai

Organ

Masaaki Suzuki

Naoko Imai

Bassoon

Kiyotaka Dohsaka

Recorder

Yoshimichi Hamada

Orchestra, BWV 182

Recorder

Yoshimichi Hamada

Violin

Natsumi Wakamatsu

Viola I

Azumi Takada

Viola II

Yoshiko Morita

Violoncello

Norizumi Moro-oka

Violone

Shigeru Sakurai

Organ

Masaaki Suzuki

Naoko Imai

Choir, BWV 12 and BWV 182

Sopranos

Yumiko Kurisu

Yoshie Hida

Sachiko Muratani

Altos

Yuko Anazawa

Tamaki Suzuki

Tenors

Hiroyuki Harada

Makoto Sakurada

Basses

Yoshiya Hida

Yoshitaka Ogasawara

Jun Hagiwara

Megumi Fukuda

Tamiko Hoshi

Claudia Schmitz

Yoshikazu Mera

Takanori Ohnishi

Akira Takizawa

Tetsuya Odagawa

Peter Kooy



Bach Collegium Japan
Masaaki Suzuki

BACH
COLLEGIUM
JAPAN