

  
CD-991 DIGITAL

CANTATAS FROM LEIPZIG  
1723 / IV

cantatas

Johann Sebastian Bach  
Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

BWV 136 Erforsche mich, Gott  
BWV 138 Warum betrübst du dich, mein Herz  
BWV 95 Christus, der ist mein Leben  
BWV 46 Schauet doch und sehet

11

## BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

## Cantatas 11: Leipzig 1723 / IV

**Cantata No. 136, 'Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz', BWV 136**

<b>1</b>	<b>1. Chorus</b>	Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz...	<b>3'44</b>
		Corno, Oboe, Oboe d'amore, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo, Cembalo)	
<b>2</b>	<b>2. Recitative (Tenor)</b>	Ach, daß der Fluch, so dort die Erde schlägt...	<b>1'07</b>
		Basso Continuo (Violoncello, Cembalo)	
<b>3</b>	<b>3. Aria (Alto)</b>	Es kommt ein Tag...	<b>4'19</b>
		Oboe d'amore, Basso Continuo (Violoncello, Fagotto, Organo)	
<b>4</b>	<b>4. Recitative (Bass)</b>	Die Himmel selber sind nicht rein...	<b>1'01</b>
		Basso Continuo (Violoncello, Cembalo)	
<b>5</b>	<b>5. Aria (Duet) (Tenor, Bass)</b>	Uns treffen zwar der Sünden Flecken...	<b>3'42</b>
		Violini, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo, Cembalo)	
<b>6</b>	<b>6. Chorale</b>	Dein Blut, der edle Saft...	<b>0'53</b>
		Corno, Oboe, Oboe d'amore, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo)	

**Cantata No. 138, 'Warum betrübst du dich, mein Herz', BWV 138** **16'02**

<b>7</b>	<b>1. Chorale and Recitative (Alto)</b>	Warum betrübst du dich, mein Herz...	<b>4'14</b>
		Oboi d'amore, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo)	
<b>8</b>	<b>2. Recitative (Bass, Soprano, Alto) and Chorus</b>	Ich bin veracht'...	<b>3'54</b>
		Oboi d'amore, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo)	
<b>9</b>	<b>3. Recitative (Tenor)</b>	Ach süßer Trost...	<b>1'03</b>
		Basso Continuo (Violoncello, Organo)	
<b>10</b>	<b>4. Aria (Bass)</b>	Auf Gott steht meine Zuversicht...	<b>4'26</b>
		Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo)	
<b>11</b>	<b>5. Recitative (Alto)</b>	Ei nun! So will ich auch recht sanfte ruhn...	<b>0'24</b>
		Basso Continuo (Violoncello, Organo)	
<b>12</b>	<b>6. Chorale</b>	Weil du mein Gott und Vater bist...	<b>1'56</b>
		Oboi d'amore, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo)	

## Cantata No. 95, 'Christus, der ist mein Leben', BWV 95

17'57

- |    |  |   |      |
|----|--|---|------|
| 13 | 1. <b>Chorus and Recitative</b> (Tenor)  | Christus, der ist mein Leben...         | 4'48 |
|    | Como, Oboi d'amore, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo) |   |      |
| 14 | 2. <b>Recitative</b> (Soprano)   | Nun, falsche Welt!...                   | 0'57 |
|    | Basso Continuo (Violoncello, Organo)   |   |      |
| 15 | 3. <b>Chorale</b> (Soprano)  | Valet will ich dir geben...             | 1'46 |
|    | Oboi d'amore, Basso Continuo (Violoncello, Fagotto, Organo)                                |   |      |
| 16 | 4. <b>Recitative</b> (Tenor)   | Ach könnte mir bald so wohl geschehn... | 0'37 |
|    | Basso Continuo (Violoncello, Organo)   |   |      |
| 17 | 5. <b>Aria</b> (Tenor)   | Ach, schlage doch bald, selge Stunde... | 7'27 |
|    | Oboi d'amore, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone)                        |   |      |
| 18 | 6. <b>Recitative</b> (Bass)  | Denn ich weiß dies...                   | 1'17 |
|    | Basso Continuo (Violoncello, Organo)   |   |      |
| 19 | 7. <b>Chorale</b>  | Weil du vom Tod erstanden bist...       | 0'57 |
|    | Como, Oboi d'amore, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo) |   |      |
- 

## Cantata No. 46, 'Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei', BWV 46

17'55

- |    |  |  |      |
|----|--|--|------|
| 20 | 1. <b>Chorus</b>   | Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei... | 6'00 |
|    | Como da tirarsi, Flauti dolci, Oboi da caccia, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo, Cembalo) |  |      |
| 21 | 2. <b>Recitative</b> (Tenor)   | So klage du, zerstörte Gottedstadt...                | 1'59 |
|    | Flauti dolci, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo)   |  |      |
| 22 | 3. <b>Aria</b> (Bass)  | Dein Wetter zog sich auf von weiten...               | 3'21 |
|    | Tromba, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo, Cembalo)  |  |      |
| 23 | 4. <b>Recitative</b> (Alto)  | Doch bildet euch, o Sünder, ja nicht ein...          | 0'39 |
|    | Basso Continuo (Violoncello, Organo)   |  |      |
| 24 | 5. <b>Aria</b> (Alto)  | Doch Jesus will auch bei der Strafe...               | 4'10 |
|    | Flauti dolci, Oboi da caccia   |  |      |
| 25 | 6. <b>Chorale</b>  | O Großer Gott von Treu...                            | 1'40 |
|    | Como da tirarsi, Flauti dolci, Oboi, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo, Cembalo)           |  |      |
- 

## Bach Collegium Japan directed by Masaaki Suzuki

Vocal Soloists: **Midori Suzuki**, soprano; **Kai Wessel**, counter-tenor;

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

**BACH**  
COLLEGIUM  
JAPAN

The Bach Collegium Japan and this production are sponsored by NEC and Lufthansa German Air.

Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

**NEC**



**Lufthansa**

Beginning at the end of May 1723, the weekly composition and performance of cantatas at the Thomaskirche was required of Bach without respite, even throughout the summer. Even under these conditions, Bach searched out a separate theme for each and produced a series of individual works. The four cantatas on this recording came into existence between the months of July and September. While none of them is particularly well known, each is nevertheless impressive for the reflection of Bach's sincerity of purpose in thematic selection, and also for his great expertise evident in the product itself. The librettists are unknown, but if we consider the large differences in usage, for example, of chorales between the texts, we can extrapolate that between Bach and this unknown person (or possibly people) there existed a give-and-take involving degrees of cooperation, demand, tugs of war, and difference of opinion. Of the four cantatas, BWV 95 is unlike the others in that it has a calculated tension of a sort between music and words.

### **BWV 136: Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz**

This cantata for the eighth Sunday after Trinity was first performed on 18th July 18 1723. It has come down to us in the original parts and two partial scores; the scores contain fair copies of the middle section of the alto aria and the final chorale, which suggests that the cantata was formed through revision of an established work. No materials, however, exist to assist in establishing the nature of the original work. Aside from verses from the Gospel text for the day (Matthew 7, vv. 15-23), the libretto quotes from and makes reference to Old Testament sources such as the Psalms in numerous places, focusing on the cleansing of sins through Christ's blood. The whole work is governed by the minor, but the opening chorus is in A major and has a pastoral character, so that this cantata leaves a much brighter impression than BWV 105 and 46, which follow in subsequent liturgical weeks.

The opening movement (A major, 12/8) sings of moving with a good grace toward examination before

God, followed by the florid horn. In a while a fugue develops. The music is based on the same material as the final movement of the *Mass in A major*, BWV 234; probably both were developed from the same original work.

No. 2 is a tenor recitative. Existence is corrupt and hypocrites flourish, he sings, accompanied by exquisitely shady harmony. But the day of their judgement is coming! So announces an alto aria with the sound of rushing feet in the midst of beauty (No. 3, *Adagio – Presto – Adagio*, F sharp minor, 4/4 – 12/8 – 4/4). An oboe d'amore accompanies. In the middle section, the fear of God bursts forth.

If even the heavens are not clean (book of Job), how can man endure judgement? – just here the cleansing power of Jesus's blood is brought into the spotlight (No. 4, bass recitative). The cantata proceeds with No. 5, a tenor and bass duet (B minor, 12/8). Adam's sin is purged by Jesus's blood. The duet begins with an enjoyable ritornello and continues with the development of a canon combining parallel progress. The closing movement praises the precious blood of Christ in the words of Johann Heermann's chorale (No. 6, B minor). A four-part chorus is broadened to five voices by the violins.

### **BWV 138 Warum betrübst du dich, mein Herz?**

This cantata was premiered on the 15th Sunday after Trinity (5th September 1723), a week before BWV 95. It marks the first of Bach's experiments in intermingling chorale verses with recitatives, arias and ariosos to a variety of modern texts. For this reason this composition serves as precursor to the whole group of chorale cantatas of later years. The chorale on which the piece is based is the anonymous chorale *Warum betrübst du dich, mein Herz?* (1561). The librettist has selected the initial three verses from the original 14-verse chorale, matching them with free verse to create a text with significant inner drama; the text states the suffering of mankind, which cannot turn from concern with worldly treasure, amplifying the chorale. It goes without saying that this presupposition is also found in the Gospel reading for

this day (Matthew 6, vv.24-34, 'Take no thought of clothing or food; seek ye first the kingdom of God, and his righteousness'). With wonderful changes and contrasts, Bach's music describes how dependence on God brings relief from suffering.

Movement 1 is a chorale and recitative (B minor, 4/4). The choral setting of the first verse of the chorale is interwoven with alto and tenor recitative. The B minor music uses many dissonances and a descending chromatic line in the bass (bass *lamento*) to reflect the 'anxiety' of this world, and the oboe *d'amore* is active with a presentation of the previous chorale melody and characteristic motifs.

Movement 2 begins with a bass recitative. This world's daily fare of sighs and tears is described through the harmony of harsh dissonances. At this point the chorale reappears (B minor, 4/4). Entwined with the chorale that sings of God's blessing filling heaven and earth is a recitative (soprano, alto) on the subject of the impoverished and lonely 'self'. Very similar in concept to No. 1, it is still more concise. In the second half, the chorus strengthens the polyphonic activity.

As we enter the third movement (tenor recitative), faith in God converts anxiety to comfort. A joyful G major is established, and leads into the following aria. This bass aria (No. 4, D major, 3/4) is in minuet form and punctuated with the 'joy motif' (Schweitzer). The cantata, which started in deep sorrow, now arrives at brightest conviction. This music was later revised for the *Mass in G major*. BWV 236.

In a short recitative (No. 5), the alto bids a complete farewell to worry. At the end, the chorale reappears a third time (No. 6, B minor, 6/8). Weaving into the flow of a rich orchestral accompaniment, the chorale sings of unshakeable faith in God.

### **BWV 95: Christus, der ist mein Leben**

BWV 95, 'Christus, der ist mein Leben', was first performed on 12th September 1723, the sixteenth Sunday after Trinity. The Gospel text for that Sunday, from the

Gospel of St. Luke, tells the story of the raising of the widow's son, and the group of works associated with this text (comprising BWV 161, 8 and 27 as well as the present work) are a treasure-store of Bach's musical treatment of the subject of death. Bells of mourning ring in all of them. But BWV 95 reveals a unique conception. Here four (!) different chorales are used; each one fills a different rôle and has a different form. (The four chorales all deal with the concept of death, and at that time they were all recommended for use in services on that Sunday.) Two of them are thrown into the opening piece, and this handling seems to be a little distant; it is not impossible to look upon this as a criticism by Bach of the text. In this sense, this is a work that should not be overlooked, if we consider anew Bach's compositional method and religious perspective.

The opening movement is an unusual linked series of two chorales bracketing a tenor recitative (and arioso). It begins with a G major, 3/4 ritornello dialogue between oboe and strings. This rhythmic 'life' motif governs the first chorale; on the other hand, it also appears to be a plain description of 'death'.

As the chorale presentation ends, the tenor enters with an encouraging 'Mit Freuden'. His death song is ready, and the words are powerful, but the setting seems somewhat forced. Then the horn (see Masaaki Suzuki's notes) leads into a funeral ritornello with a shift to *Allegro*, 2/2 time, introducing the second chorale (the Lutheran Simeon chorale). But the mood is somewhat hurried, and the message of the text *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* ('With peace and joy I travel there') still gives only an impression of the concept. Here Bach treats the Lutheran chorale as external dogma, and recognition of and sympathy for that interpretation can be thought to be entrusted to the subsequent movements.

As if shaking off a loss, the soprano in a decisive tone bids farewell to the world. Then she sings *Valet will ich dir geben*, Valerius Herberger's chorale (melody by Melchior Teschner). The quotation of this third chorale is accompanied by a lively motif on continuo and an

oboe d'amore obbligato, giving it an aria-like character (D major, 3/4).

The calm tenor sings of wanting to feel death, the end of suffering, 'in meinen Gliedern' ('in my limbs'; from the book of Job – No. 4, recitative). An aria (No. 5, D major, 3/4) succeeds this, as it were, mysterious passion. 'Ach, schlage doch bald, selge Stunde!' ('Ah, strike then soon, blessed hour!') With these words, the tenor aria is coloured by the surprising sound of a symphony of bells. The first violins are in semiquavers, the seconds and violas in quavers, and the continuo in crotchets, all *pizzicato*, imitating the sound of diverse sizes of bells. On top of this, two oboes d'amore develop a happy duo.

Some light is shed on this unusual psychological development by the bass recitative (No. 6). What lends sense to it is the message, based on the Gospel text of the raising of the widow's son, of certain trust in the resurrection. The line 'selig Auferstehn' ('happy revival') is accompanied by a great upward-sweeping continuo line, leaving a strong impression. At this point the fourth chorale quotation is presented by all voices and instruments, rising to forge a resurrection faith as the cantata ends (No. 7, G major, 4/4).

### **BWV 46: Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei**

The first performance of this cantata took place on 1st August 1723, the tenth Sunday after Trinity. The previous week, BWV 105 ('Herr, gehe nicht ins Gericht') had been presented; both pieces dig down into the questions of sin and divine punishment and give a sense of closeness to each other through their sincere severity. But the pathetic sound, in which two recorders play a remarkable rôle, is unique in this work.

The Gospel reading for the tenth Sunday after Trinity is from Luke's Gospel, chapter 19, verses 41-48; in this passage are Jesus's prophecy of the fall of Jerusalem and his casting the merchants out of the temple. Inspired by this text, the librettist has taken a verse from the Old Testament Lamentations of Jeremiah (weeping

for the destruction of the holy city), presented before the eyes of the sinful as God's judgement. This text gave Bach the opportunity to develop a variety of rhetorical techniques, and even among these, the severe use of dissonance stands out.

The opening movement (D minor, 3/4) uses the Lamentations quotation as text. The subject of the sorrow is not specified here, and a variety of interpretations are possible, but to the listeners of that time, who had just heard the Gospel reading, it would likely have evoked the image of Jesus 'weeping' for Jerusalem. The piece is divided into two sections, like a prelude and fugue: the calm first part was later revised for the *Mass in B minor* (the *Qui tollis* section of the *Gloria*). The second part, marked *Un poco allegro*, is a fugue with an involved theme evoking the coming assault of God's anger.

Here the tenor stands to deliver some harsh accusing words on the fallen city of God (No. 2, recitative). Two recorders play a short motif persistently. In the bass aria which follows (No. 3, B flat major, 3/4), the thunder and lightning that bring about the destruction are vividly produced. Beneath the trumpets that forcefully proclaim the crisis, the strings and continuo express the roaring thunder and lightning striking the earth. Of course, it is not only Jerusalem that is threatened by God's judgement. Here the alto takes over with a recitative (No. 4) changing the perspective to the present and giving us a warning.

But Jesus is our shield! In the fifth movement, an alto aria (G minor, 4/4), the image of the 'chicks' ('Küchlein') under the protection of Jesus's love is made music by two recorders in a loving duo. An oboe da caccia takes the lowest part, and the continuo is left out, contributing to this image. This is followed by a chorale praying to Jesus and calling upon God (No. 6, G minor, 4/4). The recorders fill in the spaces between lines richly, and the instruments overlapping the chorus keep a lithe rhythm representing the last remains of accumulated fear. This technique also appears in the final movement of BWV 105.

© Tadashi Ioyama 1999

## On the Sources of BWV 46

A clear autograph score from the time of the composition of BWV 46 has been lost, and all that remains are the parts used for the 1st August 1723 première performance. But painstaking examination of these parts yields several possible images of an autograph. For example, most of the parts were written by J.A. Kuhnau, but the three parts that move with the chorus in No. 1 (Tromba/Corno da tirarsi, 2 Oboi da caccia) were written by Bach himself. Taken together with other circumstances, this points to the probability that these three parts were not in the original score. It at least seems probable that it was only after Bach had finished composing the work that he decided to include these instruments, and thus the instrumental parts were written directly.

Also, on the recorder parts for Nos. 5 and 6, the indication 'Recit tacet' appears, crossed out in pen (no recitative exists in any of the presently existing parts). This would seem to point to the likelihood that a recitative existed in the score, or at least that one was planned.

These circumstances, however, are insufficient evidence to prove that an earlier manuscript of this cantata existed and was performed, or that the 1723 performance was not the première of the work. Of course, when we consider the many correlations between it and BWV 105, which was written for and performed on the previous Sunday, it is natural to think that this probably was its first performance. At any rate, these changes can be interpreted as a reflection of the composition process.

### About the Tromba or Corno da tirarsi

Continuing from the last volume of cantatas, the major problem of the brass instruments remains. In particular, BWV 46, BWV 67 and BWV 162 are known to scholars as cantatas calling for the 'corno da tirarsi'. But what is this 'corno da tirarsi'? A direct translation of the words yields 'horn with a slide', but no such instrument currently exists. In the original part for BWV 46, the unique indication 'Tromba, Ô Corno da tirarsi' appears in Bach's own handwriting: the meaning of this has been debated

roundly, but no single resolution has emerged.

To begin with, whether it be a trumpet or a horn (these instruments were played by the same players), it is a basic principle of all valveless baroque horns that they use only natural overtones; to produce a series of sequentially higher notes such as a scale using only the lips demanded considerable technique. Since Bach often required notes in his compositions that could not be played using natural overtones, a slide was used to change the length of the instrument itself (thereby changing the base note of the overtones), enabling the notes to be played. The means of attaching a slide to a trumpet is relatively simple, but it difficult to believe that it is possible to attach a slide to a horn.

Setting scholarly debate aside, Bach Collegium Japan trumpet player Toshio Shimada has succeeded in developing a horn with a slide which is capable of playing parts that call for more than natural overtones; we have made use of this solution in this series. But in truth, particularly in the opening and third movements of BWV 46 and the opening movement of BWV 95, specific adjustments were necessary to accommodate the key of each piece and the tempo as it was established in the course of rehearsal.

### The Use of Continuo in BWV 136 and BWV 46

I have written on this a number of times, but there are many things that are not understood about the use of continuo. In Leipzig, parts written down a major second were used only for the organ; transposed parts marked with harmonic figures remain to prove that the organ was used in performance. But in cases such as BWV 46 or BWV 136, apart from the transposed part for organ, there exists another part, not transposed, but with harmonic figuring. Among the cantatas, characteristic of works premiered in the first year of the Leipzig period, which were performed in the two month interval before BWV 46 was premiered, untransposed figured parts also remain for BWV 21, 185, 24, 147 and 136.

The only instruments for which figuring is necessary

but transposition not required are the harpsichord and the lute.

There are various explanations for these parts, such as that the figuring was added for a later performance in a different venue, or that the figuring was written in only for rehearsal use, but to the extent that such material exists, it is this writer's opinion that the possibility of the use of organ and other harmonic instruments at the same time, to achieve variety in performance, should be given careful consideration

© *Masaaki Suzuki 1999*

**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) has acquired a formidable worldwide reputation for its recordings of Johann Sebastian Bach's church cantatas on BIS since 1995. The BCJ was founded in 1990 by Masaaki Suzuki (who remains its music director) with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works of the baroque period. As the name of the ensemble indicates, its main focus has been on the works of Johann Sebastian Bach and those composers of German Protestant music who preceded and influenced him, such as Buxtehude, Schütz, Schein and Boehm.

The BCJ comprises both baroque orchestra and chorus, and its major activities include an annual four-

concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. In addition, the BCJ presents major works such as Bach's *St. Matthew Passion*, Handel's *Messiah*, Monteverdi's *Vespers of the Blessed Virgin Mary*, and smaller programmes for soloists or small vocal ensembles.

The BCJ is based in Tokyo and Kobe but performs throughout Japan. For many of its projects it has been pleased to welcome eminent European artists. In January 1999, the BCJ was invited to Israel as the highlight of the opening series of the concert hall 'Heichal Hatarbut' in Rishon Le Zion, and performed cantatas, Handel's *Messiah* and Bach's *St. John Passion*. Further international tours are planned.

The organist, harpsichordist and conductor **Masaaki Suzuki** was born in 1954 in Kobe, Japan. At the age of 12, he began to play the organ for church services every Sunday. After graduating from Tokyo University of Fine Arts and Music with a degree in composition and organ performance, he continued to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Having achieved Soloist Diplomas in both of his instruments in Amsterdam, he was awarded second prize in the Harpsichord Competition (Basso continuo) in 1980 and third Prize in the Organ Competition in 1982 in the Flanders Festival at Bruges, Belgium. During 1981-83 he was a harpsichord instructor at the Staatliche Hochschule für Musik in Duisburg, Germany. Since his return to Japan, he has not only given many concerts as organist and harpsichordist all over the country, but has organized an acclaimed concert series at the chapel of Shoin Women's University in Kobe, where a French classical organ built by Marc Garnier is installed.

Meanwhile Masaaki Suzuki has acquired an outstanding reputation not only as an organ and harpsichord soloist, but also as a conductor. Since 1990 Suzuki has been the musical director of the Bach Collegium Japan; as such, he works regularly with renowned European



soloists and ensembles. Suzuki has won an enviable reputation for his interpretation of Bach's cantatas on BIS. In addition, Suzuki is recording J.S. Bach's complete harpsichord music for BIS.

Since 1983 Suzuki has given organ concerts in France, Italy, Germany, Holland, Switzerland, Austria and other countries every summer. In July 1995 and 1997 Suzuki was invited by Philippe Herreweghe to conduct Collegium Vocale, Ghent. As a professor of organ and harpsichord, he teaches at Tokyo University of Fine Arts and Music.

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

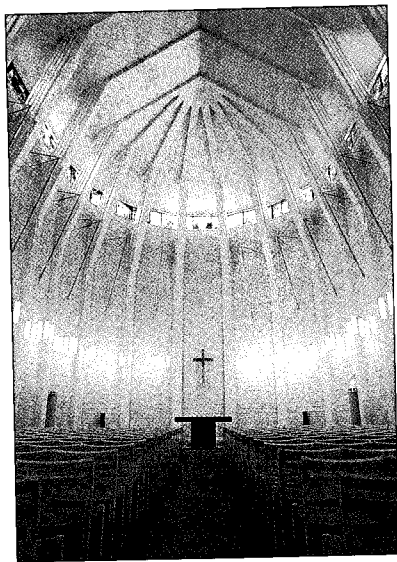
The counter-tenor **Kai Wessel** was born in Hamburg in 1964 and studied music theory, composition and singing at the Lübeck Academy of Music. During his Lübeck years Wessel also studied baroque performance practice at the Schola Cantorum Basiliensis. The recipient of numerous prizes and scholarships, he has served as an assistant to René Jacobs in the production of operas (by Cesti, Cavalli and Gluck) for the International Festival Week of Early Music in Innsbruck, for the WDR Radio, and at the Hamburg State Opera. Kai Wessel has appeared at music festivals all over the world and at numerous

opera houses. He teaches singing and baroque performance practice at the College of Music in Cologne, and regularly gives summer classes in Austria and Poland.

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

**Peter Kooij**, bass, born in 1954, started his musical career at the age of six as a choir boy and sang many solo soprano parts in concerts and on records. However, he started his formal musical studies as a violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, and in 1980 he obtained a diploma for solo performance. Peter Kooij is a regular performer at the most important festivals in Europe. He has also sung in Israel, South America and Japan with Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington and

Michel Corboz. Since 1995, Peter Kooij has been a professor of singing at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam.



Kobe Shoin Women's University Chapel



Von Ende Mai 1723 an wurde von Bach verlangt, daß er allwöchentlich Kantaten komponieren und in der Thomaskirche aufführen sollte, dies ohne Unterbrechung, sogar im Sommer. Trotz dieser Bedingung suchte Bach für jede ein separates Thema und schuf somit eine Serie von individuellen Werken. Die vier Kantaten auf dieser CD entstanden zwischen Juli und September. Auch wenn keine von ihnen besonders gut bekannt ist, spiegeln doch alle sowohl Bachs Ernsthaftigkeit bei der Themenwahl als auch sein großes fachmännisches Können eindrucksvoll wider. Die Librettisten sind unbekannt, aber angesichts der großen Unterschiede im Gebrauch etwa von Chorälen zwischen den Texten können wir schließen, daß es zwischen Bach und dieser unbekanntenen Person (oder vielleicht Personen) ein Geben und Nehmen gab, mit verschiedenen Graden an Zusammenarbeit, Forderungen, Streitigkeiten und Meinungsverschiedenheiten. Innerhalb der vier Kantaten unterscheidet sich BWV 95 von den anderen, da sie eine Art kalkulierte Spannung zwischen Musik und Worten hat.

### **BWV 136: Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz**

Diese Kantate für den achten Sonntag nach Trinitatis wurde am 18. Juli 1723 erstmals aufgeführt. Sie wurde uns in Form von Originalstimmen und Teilen zweier Partituren überliefert. Die Partituren enthalten Reinschriften des Mittelteils der Altarie und des Schlußchors, was andeutet, daß die Kantate durch die Revision eines bereits vorhandenen Werkes entstand. Es gibt jedoch keinerlei Material, das dazu beiträgt, den Charakter des Originalwerkes auszumachen. Neben Versen aus dem Evangelientext des Tages (Mt 7:15-23) verwendet das Libretto alttestamentliche Quellen, vielerorts beispielsweise die Psalmen, z.B. für Zitate und Anspielungen, welche die Läuterung von den Sünden durch Christi Blut zum Thema haben. Molltonarten sind im ganzen Werk vorherrschend, jedoch steht der Eingangschor in A-Dur und hat pastoralen Charakter, so daß diese Kantate einen wesentlich helleren Eindruck hinterläßt als

die in den nächsten liturgischen Wochen folgenden Kantaten BWV 105 und 46. Dieser einleitende Satz (A-Dur, 12/8) singt, von sanften Hornklängen unterstützt, von einer Gefäßtheit, zur Prüfung bereit vor Gott zu treten. Nach einer Weile entwickelt sich eine Fuge. Die Musik basiert auf demselben Material wie der letzte Satz der *Messe in A-Dur* BWV 234; vermutlich entstammten beide demselben Originalwerk.

Nr. 2 ist ein Rezitativ. Die Menschheit ist verdorben und heuchelt blühendes Leben, wie der Tenor singt, begleitet von zarten, dunklen Harmonien. Der Tag des Gerichtes aber wird kommen! Dies verkündet eine Altarie, in der der imitierte Klang hetzender Füße mitten in diese Schönheit bricht (Nr. 3, *Adagio - Presto - Adagio*, f-moll, 4/4 – 12/8 – 4/4), während eine Oboe d'amore begleitet. In deren Mittelteil schließlich bricht die Gottesfurcht geradezu heraus.

Wenn nicht einmal die Himmel rein sind (Buch Hiob), wie kann dann ein Mensch Gottes Urteil ertragen? – Genau hier tritt die reinigende Kraft von Jesu Blut in den Vordergrund (Nr. 4, Baßrezitativ). Die Kantate fährt mit Nr. 5 fort, einem Duett für Tenor und Baß (h-moll, 12/8). Adams Sünde wird durch Jesu Blut gesühnt. Das Duett beginnt mit einem gefälligen Ritornell, aus dem sich später ein Kanon entwickelt, der parallele Fortschreitungen kombiniert. Der letzte Satz preist Christi kostbares Blut mit den Worten von Johann Heermanns Choral (Nr. 6, h-moll). Ein vierstimmiger Chor wird von den Violinen auf fünf Stimmen erweitert.

### **BWV 138: Warum betrübst du dich, mein Herz?**

Diese Kantate wurde am 17. Sonntag nach Trinitatis uraufgeführt (5. September 1723), eine Woche vor BWV 95. Sie ist das erste von Bachs Experimenten im Vermischen von Choralstrophen mit Rezitativen, Arien und Arioso von einer Vielfalt von modernen Texten. Aus diesem Grund ist diese Komposition als Vorläufer der gesamten Gruppe der Choralkantaten späterer Jahre anzusehen. Der Choral eines unbekanntem Verfassers, auf dem das Stück basiert, heißt *Warum betrübst du dich, mein Herz?*

(1561). Der Librettist wählte die ersten drei der ursprünglichen vierzehn Verse des Chorals und kombiniert sie mit freien Versen, um einen Text von bedeutender innerer Dramatik zu schaffen. Dieser Text spricht vom Leiden der Menschheit, die sich dennoch nicht von der Sorge um irdische Güter abwenden kann, und verstärkt somit die Aussage des Chorals. Es muß wohl kaum betont werden, daß dieses Thema auch im Evangelium des Tages zu finden ist (Mt 6: 24-34). Mit wunderbaren Wechsellern und Kontrasten beschreibt Bachs Musik, wie das Vertrauen zu Gott Befreiung vom Leiden bringt.

Der erste Satz ist ein Choral mit Rezitativ (h-moll, 4/4). Der Choralatz (erste Strophe) ist mit Alt- und Tenorrezitativ verbunden. Die Musik in h-moll mit vielen Dissonanzen und einer fallenden chromatischen Linie im Baß (*Lamento*) spiegeln die „Sorgen“ dieser Welt wider, während die Oboe d'amore auffällig die vorherige Choralmelodie und charakteristische Motive spielt.

Der zweite Satz beginnt mit einem Baßrezitativ. Die täglichen Seufzer und Tränen in dieser Welt werden durch eine Harmonik mit scharfen Dissonanzen beschrieben. An diesem Punkt setzt der Choral wieder ein (h-moll, 4/4). Während dieser von Gottes Segen im Himmel und auf der Erde singt, sprechen die eingeflochtenen Sopran- und Altrezitative von der armen, einsamen Seele. Hinsichtlich der Anlage ähnelt der Satz stark dem ersten, ist aber noch knapper. In der zweiten Hälfte verstärkt der Chor die polyphone Geschäftigkeit.

Mit dem Tenorrezitativ zu Beginn des dritten Satzes wird durch Gottesglaube Angst in Trost verwandelt. Ein freudenreiches G-Dur setzt ein und führt zur folgenden Arie, einer Baßarie (Nr. 4, D-Dur, 3/4) in Menuettform, unterbrochen vom „Freudenmotiv“ (Schweitzer). Diese Musik wurde später für die *Messe in G-Dur* BWV 236 revidiert.

In einem kurzen Rezitativ (Nr. 5) sagt der Alt den Sorgen ein endgültiges Lebewohl. Zum Schluß ertönt der Choral ein drittes Mal (Nr. 6, h-moll, 6/8) und singt inmitten des Stromes einer reichen Orchesterbegleitung vom unerschütterlichen Glauben an Gott.

## **BWV 95: Christus, der ist mein Leben**

BWV 95, „Christus, der ist mein Leben“, wurde am 12. September 1723, am sechzehnten Sonntag nach Trinitatis erstmals aufgeführt. Der Evangelientext für den betreffenden Sonntag aus dem Lukasevangelium erzählt von der Auferweckung des Sohnes einer Witwe. Die mit diesem Text verbundene Werkgruppe (BWV 161, 8 und 27, sowie das vorliegende Werk) ist eine Schatzkammer hinsichtlich Bachs musikalischer Beschäftigung mit dem Thema Tod. Trauerglocken läuten in ihnen allen, aber BWV 95 weist eine einzigartige Anlage auf. Hier werden vier (!) verschiedene Choräle verwendet; jeder spielt eine eigene Rolle und hat eine eigene Form. (Sämtliche vier Choräle behandeln das Thema Tod, und wurden damals zum Gebrauch in Gottesdiensten zu gerade diesem Sonntag empfohlen.) Zwei von ihnen werden gleich im ersten Teil verwendet, was ein wenig befremdlich wirkt; es ist aber nicht unmöglich, dies als Kritik am Text seitens Bach zu sehen. In diesem Sinn ist dies ein Werk, dem einige Aufmerksamkeit gebührt, wenn wir Bachs Kompositionsmethode und religiöse Perspektive erneut in Betracht ziehen.

Der Eröffnungssatz ist eine ungewöhnlich Kombination von zwei Chorälen, die ein Tenorrezitativ (und Arioso) umschließen. Er beginnt mit einem Ritornell in G-Dur, 3/4, einem Dialog zwischen Oboe und Streichern. Dieses rhythmische „Lebensmotiv“ beherrscht den ersten Choral; andererseits scheint es auch gerade dadurch eine deutliche Beschreibung des Todes zu sein.

Nach dem Choral setzt der Tenor mit einem aufmunternden „Mit Freuden“ ein. Sein Sterbelied ist gemacht, und die Worte sind kraftvoll, aber der Rahmen scheint etwas gezwungen. Das Horn (siehe Masaaki Suzukis Kommentare) leitet zu einem Trauerritornell über, das ins *Allegro* (2/2) wechselt, und der zweite Choral beginnt (der lutherische Simconschoral). Die Stimmung ist jedoch etwas gehetzt, was dazu führt, daß die Botschaft des Textes *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* bislang nur einen Eindruck der Gesamtidee

wiedergibt. Hier behandelt Bach den lutherischen Choral wie ein externes Dogma, und es scheint, Anerkennung und Sympathie für diese Interpretation sei den folgenden Sätzen anvertraut.

Wie um ein Makel abzuschütteln sagt der Sopran in bestimmten Tonfall der Welt Lebewohl, um anschließend Valerius Herbergers Choral *Valet will ich dir geben* (Melodie von Melchior Teschner) zu singen. Das Zitat dieses dritten Chorals wird von einem lebhaften Motiv des Continuos und einem Obligato der Oboe d'amore begleitet, wodurch der Charakter einer Arie entsteht (D-Dur, 3/4).

Der nun ruhigere Tenor besingt das Verlangen, den Tod, das Ende des Leidens, „in meinen Gliedern“ zu spüren (Buch Hiob, Nr. 4. Rezitativ). Eine Arie (Nr. 5, D-Dur, 3/4) nimmt diese „mystischen Leidenschaft“ auf. „Ach, schlage doch bald, selge Stunde!“ Bei diesen Worten ertönt der überraschend der Klang einer Symphonie von Glocken. Die ersten Violinen spielen Sechzehntel, die zweiten und die Bratschen Achtel, und das Continuo Viertel, alle im Pizzicato. den Klang von Glocken verschiedener Größe imitierend. Darüber entfalten zwei Oboen d'amore ein fröhliches Duo.

Das Baßrezitativ (Nr. 6) wirft etwas Licht auf diese ungewöhnliche psychologische Entwicklung. Was ihr einen Sinn gibt, ist die auf dem Evangelientext basierende Botschaft eines sicheren Vertrauens in die Auferstehung. Die Zeile „selig Auferstehn“ wird von einer großen, nach oben ausholenden Continuolinie begleitet, was einen starken Eindruck hinterläßt. An dieser Stelle wird der vierte Choral von sämtlichen Stimmen und Instrumenten angestimmt, gleichsam emporsteigend, um am Ende der Kantate den Glauben an die Auferstehung zu bekräftigen (Nr. 7, G-Dur, 4/4).

## **BWV 46: Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei**

Die Erstaufführung dieser Kantate fand am 1. August 1723, dem zehnten Sonntag nach Trinitatis, statt. In der vorigen Woche war BWV 105 („Herr, gehe nicht ins Ge-

richt“) aufgeführt worden. Beide Werke befassen sich mit den Fragen der Sünde und der göttlichen Bestrafung und vermitteln durch ihre ernste Strenge den Eindruck einer geschlossenen Einheit. Jedoch ist der pathetische Klang, besonders der zweier Blockflöten, gerade in diesem Werk einzigartig.

Der Evangelientext für den zehnten Sonntag nach Trinitatis stammt aus Lukas 19: 41-48: in diesem Abschnitt prophezeit Jesus die Zerstörung Jerusalems und vertreibt die Händler aus dem Tempel. Von diesem Text inspiriert verwendete der Librettist eine Strophe aus Jeremias' Klageliedern im Alten Testament, die Klage über die Zerstörung der Heiligen Stadt, vor den Augen der Sünder als Gottes Strafe dargestellt. Dieser Text gab Bach die Gelegenheit, eine Vielfalt rhetorischer Techniken zu entwickeln, wobei der strenge Gebrauch von Dissonanzen auffällt.

Der Anfangssatz (d-moll, 3/4) verwendet das Zitat aus den Klageliedern als Text. Der Gegenstand der Klage ist hier nicht eindeutig angegeben, und eine Reihe von Interpretationen sind möglich. Die Hörer zu Bachs Zeit jedoch, die soeben die Evangelienlesung gehört hatten, dürften noch das Bild von Jesus, um Jerusalem „klagend“, vor Augen gehabt haben. Das Stück ist zweiteilig, wie ein Präludium und Fuge. Der ruhige erste Teil wurde später für die *Messe in h-moll* revidiert (das *Qui tollis* im *Gloria*). Der zweite Teil mit der Bezeichnung *Un poco allegro* ist eine Fuge, deren Thema den kommenden Angriff Gottes Zornes schildert.

Hier setzt der Tenor an, einige scharf anklagende Worte über die gefallene Stadt Gottes vorzutragen (Nr. 2. Rezitativ), während zwei Blockflöten beharrlich ein kurzes Motiv spielen. In der folgenden BaBarie (Nr. 3, B-Dur, 3/4) werden Blitz und Donner, die Ursache der Zerstörung, lebhaft geschildert. Streicher und Continuo imitieren das Dröhnen von Donner und Blitz, welche die Erde treffen, während darüber die Trompeten kraftvoll die Krise ausrufen. Natürlich wird nicht nur Jerusalem von Gottes Gericht bedroht. Hier übernimmt der Alt mit einem Rezitativ (Nr. 4), welches die Perspektive in die

Gegenwart verlegt und uns eine Warnung gibt. Aber Jesus ist unser Schild! Im fünften Satz, einer Altarie (g-moll, 4/4), schildert ein Liebesduett zweier Blockflöten das Bild von Küken unter dem Schutz Jesu. Eine Oboe da caccia übernimmt den tiefsten Part, und das Continuo fehlt völlig, was dieses Bild noch verstärkt. Es folgt ein Choral, der gleichsam Gebet und Anruf an Gott ist (Nr. 6, g-moll, 4/4). Während die Blockflöten die Zwischenräume zwischen den Zeilen reich ausfüllen, halten die über dem Chor liegenden Instrumente einen fortlaufenden Rhythmus, der die letzten Reste angesammelter Furcht schildert. Diese Technik ist auch im letzten Satz von BWV 105 zu finden.

© Tadashi Itoyama 1999

### Über die Quellen von BWV 46

Eine deutliche, handschriftliche Partitur aus der Entstehungszeit von BWV 46 liegt nicht vor, und alles, was uns geblieben ist, sind die bei der Erstaufführung am 1. August 1723 verwendeten Stimmen. Eine genaue Untersuchung dieser Stimmen ergibt mehrere denkbare Bilder eines Autographs. Beispielsweise wurden die meisten Stimmen von J.A. Kuhnau geschrieben, nur die drei Stimmen, die sich in Nr. 1 mit dem Chor bewegen (Tromba/Corno da tirarsi, 2 Oboi da caccia), stammen von Bach selbst. Unter Miteinbeziehung anderer Hinweise wirkt es wahrscheinlich, daß diese drei Stimmen nicht in der Originalpartitur zu finden sind. Zumindest scheint es plausibel, daß Bach erst nach vollendeter Komposition beschloß, diese Instrumente mit einzubeziehen und daher die Instrumentalstimmen direkt schrieb. Auch ist in den Blockflötenstimmen der Nr. 5 und 6 die Angabe „Recit tacet“ mit Tinte gestrichen (es existiert kein Rezitativ in irgendeiner der heute vorliegenden Stimmen). Dies weist auf die Möglichkeit hin, daß ein Rezitativ in der Partitur existierte, oder daß zumindest eines geplant war.

Diese Umstände genügen aber nicht als Beweis dafür, daß ein früheres Manuskript dieser Kantate existierte.

tierte und aufgeführt wurde, oder daß die Aufführung 1723 nicht die Uraufführung des Werkes war. Wenn wir aber die vielen Übereinstimmungen zwischen der vorliegenden Kantate und BWV 105, die für den vorigen Sonntag geschrieben und an ihm aufgeführt wurde, in Erwägung ziehen, liegt der Gedanke nahe, dies sei vermutlich die erste Aufführung gewesen. Jedenfalls können diese Änderungen als Wiedergabe des Kompositionsprozesses interpretiert werden.

### Über die Tromba oder Corno da tirarsi

Als Fortsetzung der vorigen Kantatensammlung bleibt das Hauptproblem der Blechblasinstrumente bestehen. Der Fachwelt sind vor allem BWV 46, 67 und 162 als Kantaten bekannt, die das „Corno da tirarsi“ verlangen. Aber was ist dieses „Corno da tirarsi“ eigentlich? Eine direkte Übersetzung besagt „Horn mit einem Zug“, aber heute existiert kein solches Instrument mehr. In der Originalstimme für BWV 46 steht die einmalige Angabe „Tromba, Ô Corno da tirarsi“ in Bachs eigener Handschrift. Ihre Bedeutung wurde ausgiebig debattiert, bisher allerdings ohne Lösung.

Zunächst einmal – egal, ob es sich nun um eine Trompete oder ein Horn handelt (diese Instrumente wurden von denselben Musikern gespielt) – ist ein grundlegendes Prinzip aller ventillosen Barockhörner, daß sie nur natürliche Obertöne verwenden. Eine Reihe sequenziell höherer Töne, wie z.B. eine Skala nur mit den Lippen hervorzubringen, verlangte ein großes Maß an Technik. Da Bach in seinen Kompositionen häufig Töne verlangte, die nicht durch den Gebrauch der natürlichen Obertöne gespielt werden konnten, wurde ein Zug verwendet, um die Länge des Instruments an sich zu verändern (und somit auch den Grundton der Obertöne), so daß diese Töne gespielt werden konnten. Eine Trompete mit einem Zug zu versehen ist relativ einfach, aber man kann sich schwer die Möglichkeit vorstellen, einen Zug an ein Horn zu montieren.

Von der wissenschaftlichen Debatte absehend hat Toshio Shimada, Trompeter des Bach Collegium Japan,

erfolgreich ein Horn mit einem Zug entwickelt, das erlaubt, Stimmen zu spielen, die mehr als die natürlichen Obertöne verlangen. Bei der vorliegenden Serie machten wir von dieser Lösung Gebrauch. In Wirklichkeit aber waren, vor allem im ersten und dritten Satz von BWV 46 und dem Anfangssatz von BWV 95, besondere Änderungen notwendig, um die Tonarten und das Tempo der einzelnen Stücke anzupassen, wie sie im Laufe der Probenarbeit festgelegt wurden.

### Der Gebrauch des Continuos bei BWV 136 und 46

Über dieses Thema habe ich schon öfters geschrieben, dennoch gibt es viele Dinge, die hinsichtlich des Gebrauchs des Continuos nicht verstanden werden. In Leipzig wurden um eine große Sekunde niedriger notierte Stimmen nur für die Orgel verwendet. Noch erhaltene transponierte Noten mit Bezifferung beweisen, daß die Orgel bei Aufführungen verwendet wurde. Aber in Fällen wie BWV 46 oder 136 existiert neben den transponierten Noten für Orgel noch eine andere Stimme, nicht transponiert aber beziffert. Unter den für die Werke, die im ersten Jahr der Leipziger Periode uraufgeführt wurden, charakteristischen Kantaten, gespielt in den zwei Monaten vor der Erstaufführung von BWV 46, gibt es nicht transponierte, bezifferte Stimmen auch bei BWV 21, 185, 24, 147 und 136.

Die einzigen Instrumente, für welche eine Bezifferung, nicht aber eine Transposition notwendig ist, sind Cembalo und Laute.

Es gibt unterschiedliche Erklärungen für diese Stimmen, wie z.B. daß die Bezifferung für eine spätere Aufführung zu einer anderen Gelegenheit hinzugefügt worden sei, oder nur für Probenzwecke eingetragen wurde. Aber da nun ein solches Material existiert, meint der Autor, sollte man die Möglichkeit der gleichzeitigen Verwendung von Orgel und anderen Harmonieinstrumenten zwecks Vielfalt bei den Aufführungen vorsichtig in Betracht ziehen.

© Masaaki Suzuki 1999

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

Das BCJ umfaßt sowohl ein Barockorchester als auch einen Chor, und zu den wichtigen Aktivitäten gehört eine jährliche Serie von vier Konzerten mit Bachkantaten und eine Reihe von Instrumentalprogrammen. Außerdem bringt das BCJ größere Werke wie Bachs *Matthäuspassion*, Händels *Messias*, Monteverdis *Vesper der Heiligen Jungfrau Maria*, und kleinere Programme für Solisten oder kleine Vokalensembles.

Das BCJ hat seinen Sitz in Tokio und Kobe, spielt aber in ganz Japan, und für viele Projekte hat es sich gefreut, europäische Künstler zu begrüßen, wie Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooij, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel,

Gerd Türk, Michael Schopper, Stephan Schreckenberger, Enrico Gatti, Marcel Ponscele, Alfredo Bernardini, Dan Laurin und das Concerto Palatino.

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

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

Suzuki hat durch seine Aufnahmen von Bachs Kantaten für BIS einen beidseitigen Ruf erworben. Er nimmt für BIS Bachs gesamte Cembalomusik auf.

Seit 1983 gab Suzuki jeden Sommer Konzerte in Frankreich, Italien, Deutschland, Holland, der Schweiz, Österreich und anderen Ländern. Im Juli 1995 und 1997 wurde er von Philip Herreweghe eingeladen, das Collegium Vocale in Gent zu dirigieren. Als Professor für Orgel und Cembalo unterrichtet er an der Universität für bildende Künste und Musik in Tokio.

**Midori Suzuki**, Sopran, wurde in Kobe geboren. Sie absolvierte die Kunstuniversität der Stadt Kyoto mit einem Diplom der Musikgesellschaft Kyoto. 1991 reiste sie nach den Niederlanden. Dort studierte sie Barockgesang

bei Prof. Max van Egmond an der Akademie für frühe Musik in Amsterdam; bei Dr. Rebecca Stewart am Brabanter Konservatorium studierte sie Gesangsensembletechnik vom gregorianischen Gesang bis zu den Renaissance- und Barockperioden, wofür sie 1995 ein Diplom erhielt. Midori Suzuki konzertierte in verschiedenen europäischen Ländern und in Japan als Solistin in Kantaten und Oratorien, als Mitglied in Vokalensembles, und manchmal auch in einem Ensemble für zeitgenössische Musik. 1994 erhielt sie einen Preis beim Festival für zeitgenössische Musik in Belgrad. Midori Suzuki gestaltet häufig Solopartien für das Bach Collegium Japan.

Der Countertenor **Kai Wessel** wurde 1964 in Hamburg geboren und studierte Musiktheorie, Komposition und Gesang an der Lübecker Musikhochschule. Er studierte auch die Aufführungspraxis des Barocks extern bei René Jacobs an der Schola Cantorum Basiliensis. Zwischen 1984 und 1990 erhielt Kai Wessel zahlreiche Preise, darunter den Sonderpreis der Deutschen Theatergesellschaft für die beste Interpretation eines zeitgenössischen Werks (Berlin 1988) und einen Preis beim Wettbewerb *Musica Antiqua* beim Flandern-Festival in Brügge. Er erhielt auch Stipendien, die ihm ein Studium bei Peter Kooy ermöglichten. Kai Wessel assistierte René Jacobs bei Inszenierungen von Opern von Cesti, Cavalli und Gluck. Er erschien bei Musikfestivals in aller Welt und an zahlreichen Opernhäusern; er trat häufig im Rundfunk auf und wirkte bei mehr als vierzig Aufnahmen mit, unter der Leitung praktisch aller führender Spezialisten für frühe Musik. Kai Wessel unterrichtet auch Gesang und Aufführungspraxis des Barocks in Köln.

**Makoto Sakurada**, Tenor, absolvierte die Nationale Universität für Kunst und Musik in Tokio mit Vokal-musik als Hauptfach. Er arbeitet jetzt daran, an derselben Universität zu doktorieren. 1992 debütierte er als Rodolfo in Puccinis *La Bohème* bei einer Aufführung der Universitätsoper. Später erschien er als Romeo in Gounods *Roméo et Juliette* an der Tokyo Opera Produce;

beide Gestaltungen wurden positiv bewertet. Makoto Sakurada nahm an der von der Suntory Hall in Tokio unterstützten *Accademia di Montegridolfo* 1993 teil und studierte bei Gustav Kuhn und Renato Bruson, die ihn beide hoch schätzten und ihn einluden, bei Konzerten und Vorstellungen mitzuwirken. Er ist auch Mitglied der von Gustav Kuhn organisierten *Accademia di Montegridolfo* in Italien. Neben seiner Operkarriere 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 Kooyj**, 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 Kooyj erscheint regelmäßig bei den wichtigsten europäischen Festspielen. Er sang auch in Israel, Südamerika und Japan mit Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington und Michel Corboz. Seit 1995 ist er Gesangsprofessor am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam.





A partir de la fin mai 1723, Bach dut composer et exécuter chaque semaine une cantate à l'église St-Thomas et ce, sans répit, même pendant l'été. Malgré ces conditions, Bach cherchait un thème distinct pour chacune d'elles et produisit une série d'œuvres individuelles. Les quatre cantates sur ce disque virent le jour entre les mois de juillet et septembre. Aucune n'est particulièrement bien connue mais toutes sont néanmoins impressionnantes à cause de la projection de la sincérité du but de Bach dans le choix thématique et de sa grande expertise évidente dans le produit lui-même. Les librettistes sont inconnus mais si l'on considère les grandes différences dans l'usage, par exemple, de choral entre les textes, on peut extrapoler qu'entre Bach et cette personne inconnue (ou plusieurs personnes), il existait un échange impliquant des degrés de collaboration, exigences, luttes et différences d'opinion. Des quatre cantates, le BWV 95 est différent des autres par sa tension calculée entre la musique et les mots.

### **BWV 136: Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz**

Cette cantate pour le huitième dimanche après la Trinité fut créée le 18 juillet 1723. Nous en avons encore les parties originales et deux partitions partielles: les partitions renferment les copies propres de la section du milieu de l'aria d'alto et le choral final, ce qui suggère que cette cantate fut formée à partir d'une révision d'une œuvre établie. Il n'existe pas de matériel cependant qui pourrait aider à établir la nature de l'œuvre originale. Sauf les versets du texte de l'évangile du jour (Matthieu 7, 15-23), le livret cite en fait allusion à plusieurs endroits à des sources de l'Ancien Testament comme les psaumes, mettant l'accent sur la rémission des péchés grâce au sang du Christ. Toute l'œuvre est gouvernée par le mode mineur mais le premier chœur, de caractère pastoral, est en la majeur, de sorte que cette cantate donne une impression beaucoup plus claire que les BWV 105 et 46 qui suivent dans les semaines liturgiques subséquentes.

Le premier mouvement (la majeur, 12/8) chante

d'aller de bonne grâce vers le jugement de Dieu. Un cor ajoute ensuite ses ornements et, peu après, une fugue s'engage. La musique repose sur le même matériel que le mouvement final de la *Messe en la majeur* BWV 234; les deux se développèrent probablement à partir de la même œuvre originale.

Le no 2 est un récitatif pour ténor. Il chante, accompagné d'une harmonie subtilement véreuse, que l'existence est corrompue et que les hypocrites ont du succès. Mais le jour du jugement s'en vient! C'est ce qu'annonce une aria d'alto au son d'une marche empressée au milieu de la beauté de l'accompagnement du hautbois d'amour (no 3, *adagio – presto – adagio*, fa dièse mineur. 4/4 – 12/4 – 4/4). Dans la section intermédiaire, la crainte de Dieu se manifeste.

Si même les cieux ne sont pas purs (livre de Job), comment l'homme peut-il supporter le jugement? – C'est ici que le pouvoir purificateur du sang de Jésus est mis en lumière (no 4, récitatif de basse). La cantate passe au no 5, un duo pour ténor et basse (si mineur, 12/8). Le péché d'Adam est expié par le sang de Jésus. Le duo commence par une ritournelle agréable et continue avec le développement d'un canon aux progressions parallèles. Le dernier mouvement fait la louange du précieux sang du Christ dans les paroles du choral de Johann Heermann (no 6, si mineur). Un chœur à quatre voix est élargi à cinq voix par les violons.

### **BWV 138: Warum betrübst du dich, mein Herz?**

Cette cantate fut créée le 15<sup>e</sup> dimanche après la Trinité (le 5 septembre 1723), une semaine avant le BWV 95. Elle marque la première des expériences de Bach de mêler des versets de choral avec des récitatifs, arias et ariosos sur une variété de textes modernes. C'est pourquoi cette composition sert de précurseur à tout le groupe de cantates de chorals des années suivantes. Le choral, sur lequel la pièce repose, est le choral anonyme *Warum betrübst du dich, mein Herz?* (1561). Le librettiste a choisi les trois versets initiaux du choral original à 14 versets, leur appairant des versets libres pour créer un

texte au drame intérieur important; le texte parle de la souffrance de l'humanité qui ne peut pas se détourner des soucis terrestres, soulignant le choral. On n'a pas besoin de dire que cette présupposition se trouve aussi dans l'évangile du jour (Mt 6. 24-34) ("Ne vous souciez pas des vêtements ou de la nourriture; cherchez d'abord le royaume de Dieu et sa justice"). Par de merveilleux changements et contrastes, la musique de Bach décrit comment la dépendance de Dieu amène la délivrance de la souffrance.

Le premier mouvement est un choral et récitatif (si mineur, 4/4). L'arrangement choral du premier verset du choral est entrecoupé du récitatif de l'alto et du ténor. La musique en si mineur utilise plusieurs dissonances et une ligne chromatique descendante à la basse (basse *lamento*) pour refléter "l'anxiété" de ce monde et le hautbois d'amour est actif avec une présentation de la mélodie du choral précédent et de motifs caractéristiques.

Le deuxième mouvement commence par un récitatif de basse. Le poids quotidien de soupirs et de larmes est transcrit au moyen d'harmonies aux dissonances rudes. A ce point, le choral réapparaît (si mineur, 4/4). Un récitatif (soprano, alto) sur le "soi" appauvri et solitaire est tressé dans le choral sur la bénédiction de Dieu qui remplit le ciel et la terre. Très semblable au concept du no 1, il est encore plus concis. Dans la seconde moitié, le chœur renforce l'activité polyphonique.

Avec le troisième mouvement (récitatif de ténor), la foi en Dieu change l'anxiété en réconfort. Un joyeux sol majeur est établi et mène à l'aria suivante. Cette aria pour basse (no 4, ré majeur, 3/4) est un menuet ponctué du "motif de la joie" (Schweitzer). La cantate, qui commence dans un chagrin profond, arrive maintenant à la conviction la plus claire qui soit. Cette musique fut révisée plus tard pour la *Messe en sol majeur* BWV 236.

Dans un bref récitatif (no 5), l'alto dit un adieu complet aux soucis. A la fin, le choral réapparaît une troisième fois (no 6, si mineur, 6/8). Serpentant dans le flot d'un riche accompagnement orchestral, le choral chante la foi incbranlable en Dieu.

## **BWV 95: Christus, der ist mein Leben**

Le BWV 95, "Christus, der ist mein Leben", fut créé le 12 septembre 1723, le 16<sup>e</sup> dimanche après la Trinité. Le texte de l'évangile selon saint Luc de ce dimanche raconte l'histoire de la résurrection du fils de la veuve et le groupe d'œuvres associées à ce texte (dont les BWV 161, 8 et 27 ainsi que l'œuvre mentionnée ci-haut) sont un coffre à trésor du traitement musical de Bach du sujet de la mort. Le glas sonne dans chacune d'elles mais le BWV 95 révèle une conception unique. Quatre (!) chorals différents sont ici utilisés, chacun de forme différente des autres et remplissant un rôle différent. (Les quatre chorals traitent tous du concept de la mort et, en ce temps-là, ils étaient tous recommandés pour usage dans les services de ce dimanche.) Deux se trouvent déjà dans la pièce d'ouverture et ce traitement semble un peu distant: il n'est pas impossible d'y voir une critique du texte de la part de Bach. Dans ce sens, c'est une œuvre qui ne devrait pas être négligée vu la méthode de composition et la perspective religieuse de Bach.

Le premier mouvement est une série de deux chorals reliés étrangement, encadrant un récitatif (et *arioso*) de ténor. Il commence par une ritournelle à 3/4 en sol majeur, dialoguant entre le hautbois et les cordes. Ce motif rythmique "de vie" gouverne le premier choral; d'un autre côté, il semble aussi être une simple description de "la mort".

A la fin de la présentation du choral, le ténor entre avec un "Mit Freuden" encourageant. Son chant de mort est prêt et les mots sont énergiques mais l'arrangement semble un peu forcé. Puis le cor (voir les notes de Masaaki Suzuki) mène à une ritournelle funèbre en passant à un *allegro* en 2/2 qui introduit le second choral (le choral luthérien de Syméon). L'atmosphère est cependant un peu pressée et le message du texte *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (Je m'en irai là-bas dans la paix et la joie) ne donne encore qu'une impression du concept. Bach traite ici le choral luthérien comme un dogme externe et on peut penser que Bach montre son acceptation et sa sympathie pour cette interprétation dans les

mouvements suivants.

Comme si elle se débarrassait d'une épreuve, la soprano dit adieu au monde d'un ton décidé. Elle chante ensuite *Valet ich dir geben*. Le choral de Valerius Herberger (mélodie de Melchior Teschner). La citation de ce troisième choral est accompagnée d'un motif animé au continuo et à un hautbois d'amour *obbligato*, lui donnant un caractère d'aria (ré majeur, 3/4).

Le ténor chante avec calme son désir de sentir la mort, la fin de la souffrance. "in meinen Gliedern" (dans mes membres) (du livre de Job; no 4, récitatif). Une aria (no 5, ré majeur, 3/4) succède à cette sorte de passion mystérieuse. "Ach, schlage doch bald, selge Stunde!" (Ach, frappe donc bientôt, heure bénie!) Avec ces mots, l'aria de ténor est colorée de la sonorité surprenante d'une symphonie de cloches. Les premiers violons sont en doubles croches, les second et les altos en croches, le continuo en noires, tout *pizzicato*, imitant le son de diverses grandeurs de cloches. Au-dessus de cela, deux hautbois d'amour développent un joyeux duo.

Le récitatif de basse (no 6) jette un peu de lumière sur ce développement psychologique inhabituel. Ce qui lui donne son sens est le message, basé sur le texte de l'évangile de la résurrection du fils de la veuve, d'espoir en la résurrection finale. La ligne "selig Auferstehen" (joyeux retour à la vie) est accompagnée d'une grande ligne de continuo ascendante qui fait une forte impression. C'est alors que le quatrième choral est présenté par toutes les voix et instruments, s'élevant pour bâtir une foi en la résurrection à la fin de la cantate (no 7, sol majeur, 4/4).

### **BWV 46: Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei**

La création de cette cantate eut lieu le 1<sup>er</sup> août 1723. le 10<sup>e</sup> dimanche après la Trinité. La semaine précédente, le BWV 105 ("Herr, gehe nicht ins Gericht") avait été présenté; les deux pièces approfondissent la question du péché et de la punition divine et s'apparentent par leur sévérité sincère. Mais le son pathétique de deux flûtes à

bec qui jouent un rôle remarquable est unique dans cette œuvre.

L'évangile du 10<sup>e</sup> dimanche après la Trinité est tiré de saint Luc, chapitre 19, versets 41-48; ce passage traite de la prophétie de Jésus sur la chute de Jérusalem et de l'expulsion des marchands du temple. Inspiré par ce texte, le librettiste a choisi un verset des Lamentations de Jérémie de l'Ancien Testament (qui pleure la destruction de la cité sainte) présenté devant le pécheur comme le jugement de Dieu. Ce texte donna à Bach l'occasion de développer une variété de techniques rhétoriques dont, en particulier, l'usage sévère de la dissonance.

Le premier mouvement (ré mineur, 3/4) utilise le texte des Lamentations. Le sujet du chagrin n'est pas spécifié ici et plusieurs interprétations sont possibles mais, pour les auditeurs de ce temps qui venaient juste d'entendre la lecture de l'évangile, il serait probable qu'il ait évoqué l'image de Jésus "pleurant" sur Jérusalem. La pièce est divisée en deux sections, comme un prélude et fugue; la première partie calme fut révisée ensuite pour la *Messe en si mineur* (la section *Qui tollis* du *Gloria*). La seconde partie, marquée un *poco allegro*, est une fugue avec un thème compliqué évoquant l'éclatement prochain de la colère de Dieu.

Le ténor prononce ici des paroles sévèrement accusatrices sur la cité perdue de Dieu (no 2, récitatif). Les deux flûtes à bec jouent un bref motif avec persistance. Dans l'aria de basse suivante (no 3, si bémol majeur, 3/4), le tonnerre et les éclairs amenant la destruction sont évoqués avec effet. Sous les trompettes qui proclament avec force la situation critique, les cordes et le continuo expriment le roulement du tonnerre et les éclairs frappent la terre. Ce n'est évidemment pas seulement Jérusalem qui est menacée par le jugement de Dieu. L'alto poursuit avec un récitatif (no 4) qui change la perspective pour le présent et nous donne un avertissement.

Mais Jésus est notre bouclier! Dans le cinquième mouvement, une aria d'alto (sol mineur, 4/4), l'image des "poussins" sous l'aile protectrice de l'amour de Jésus est mise en musique par deux flûtes à bec dans un

duo d'amour. Un hautbois da caccia prend la partie inférieure et le continuo se tait pour contribuer à cette image. Suit un choral priant Jésus et faisant appel à Dieu (no 6, sol mineur, 4/4). Les flûtes à bec remplissent richement les espaces entre les lignes et les instruments qui empiètent sur le chœur gardent un rythme souple représentant les derniers restants de la peur accumulée. Cette technique apparaît aussi dans le mouvement final du BWV 105.

© *Tadashi Isoyama 1999*

### **Sur les sources du BWV 46**

Une partition autographe claire du temps de la composition du BWV 46 a été perdue et il ne reste que les parties utilisées pour la création du 1<sup>er</sup> août 1723. Un examen approfondi de ces parties laisse voir plusieurs images possibles d'un autographe. Par exemple, la plupart des parties furent écrites par J.A. Kuhnau mais les trois parties qui suivent le chœur dans le no 1 (tromba/Corna da tirarsi, 2 Oboi da caccia) furent écrites par Bach lui-même. Conjointement à d'autres circonstances, cela pointe vers la probabilité que ces trois parties ne se trouvaient pas dans la partition originale. Il semble au moins plausible que Bach ne décida d'inclure ces instruments qu'après avoir terminé la composition de l'œuvre et ainsi, les parties instrumentales furent écrites directement.

De plus, sur les parties de flûte à bec des nos 5 et 6, on lit l'indication "Recit tacet" qui a été biffée à l'encre (il n'y a pas de récitatif existant dans les parties présentement existantes). Ceci pourrait indiquer la possibilité de l'existence d'un récitatif dans la partition, ou au moins qu'il y en a eu un de projeté.

Ces circonstances sont cependant une évidence insuffisante pour prouver l'existence et l'exécution d'un manuscrit antérieur de cette cantate, ou l'exécution de 1723 comme n'ayant pas été la création de l'œuvre. Évidemment, si on considère les nombreuses corrélations entre elle et le BWV 105, qui fut écrit pour le dimanche

précédent et créé ce jour-là, il est naturel de penser qu'il s'agissait probablement de sa création. Quoi qu'il en soit, ces changements peuvent être interprétés comme une réflexion du procédé de composition.

### **Au sujet de la Tromba ou Corno da tirarsi**

Suite au dernier volume de cantates, le problème majeur des instruments de cuivre reste actuel. Les BWV 46, 67 et 162 en particulier sont connus des experts comme des cantates faisant appel au "corno da tirarsi". Mais qu'est-ce que ce "corno da tirarsi"? Une traduction directe des mots dirait "cor à coulisse" mais un tel instrument n'existait pas alors. Dans la partie originale pour le BWV 46, l'unique indication "Trombo. Ó Corno da tirarsi" apparaît de la main même de Bach; on a discuté franchement de sa signification mais on n'a trouvé de solution.

Tout d'abord, qu'il s'agisse d'une trompette ou d'un cor (ces instruments étaient joués par les mêmes instrumentistes), le principe de base de tous les cors baroques sans pistons était qu'ils n'utilisaient que des harmoniques naturelles; pour produire une série de notes plus élevées en séquences comme une gamme en n'utilisant que les lèvres exigeait beaucoup de technique. Puisque Bach demandait souvent des notes qui ne pouvaient pas être jouées au moyen d'harmoniques naturelles, une coulisse était utilisée pour allonger l'instrument (changeant ainsi la note de base des harmoniques), permettant aux notes d'être produites. Il est relativement simple d'ajouter une coulisse à une trompette mais il est difficile de croire qu'il est possible d'ajouter une coulisse à un cor.

En mettant de côté les débats des spécialistes, le trompettiste Toshio Shimada du Collegium Bach du Japon a réussi à développer un cor avec une coulisse qui peut jouer les parties exigeant d'autres harmoniques que les naturelles; nous avons eu recours à cette solution dans cette série. Mais en vérité, surtout dans les premier et troisième mouvements du BWV 46 et dans le premier du BWV 95, des ajustements spécifiques furent nécessaires pour convenir à la tonalité de chaque pièce et au tempo tel qu'établi au cours des répétitions.

## De l'emploi du continuo dans les BWV 136 et 46

J'ai écrit plusieurs fois sur ce sujet mais il y a plusieurs choses qu'on ne comprend pas au sujet du continuo. A Leipzig, des parties écrites à une seconde majeure inférieure étaient utilisées seulement pour l'orgue: des parties transposées avec du chiffrage harmonique prouvent que l'orgue était utilisé pour les exécutions. Mais dans les cas des BWV 46 ou 136, à part la partie composée pour orgue, il existe une autre partie, non transposée, mais avec chiffrage harmonique. Parmi les cantates, caractéristiques des œuvres créées dans la première année de la période de Leipzig qui furent jouées dans l'intervalle de deux mois avant la création du BWV 46, il reste aussi des parties figurées non transposées pour les BWV 21, 185, 24, 147 et 136.

Les seuls instruments pour lesquels le chiffrage est nécessaire mais pas la transposition sont le clavecin et le luth.

Il y a plusieurs explications pour ces parties, telles que le chiffrage fut ajouté pour une exécution ultérieure quelque part ailleurs ou que le chiffrage fut écrit seulement pour des fins de répétition mais, devant l'étendue du matériel en question, c'est l'opinion de l'auteur que l'emploi de l'orgue et d'autres instruments harmoniques en même temps, dans le but de varier l'exécution, devrait être soigneusement tenu en considération.

© **Masaaki Suzuki 1999**

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<sup>e</sup> de ces concerts a eu lieu en septembre 1995.

**Le Collegium Bach du Japon (CBJ)** a acquis une énorme réputation mondiale pour ses enregistrements des cantates sacrées de Johann Sebastian Bach sur BIS depuis 1995. Le CBJ fut fondé en 1990 par Masaaki Suzuki (qui en reste le directeur musical), dans le but de familiariser le public japonais avec des exécutions sur des instruments d'époque des grandes œuvres du baroque. Comme le nom de l'ensemble l'indique, il vise principalement les œuvres de Johann Sebastian Bach et des compositeurs de musique protestante allemande qui l'ont influencé dont Buxtehude, Schütz, Schein et Boehm.

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

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

L'organiste, claveciniste et chef d'orchestre **Masaaki Suzuki** est né en 1954 à Kobe au Japon. A l'âge de 12 ans, il commença à jouer de l'orgue pour les services dominicaux. Après son diplôme en composition et orgue à l'Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo, il continua à étudier le clavecin et l'orgue au conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee.

Ayant reçu ses diplômes de soliste dans ses deux instruments à Amsterdam, il gagna le second prix du concours de clavecin (Basso continuo) en 1980 et le troisième prix du concours d'orgue au festival des Flandres à Bruges en Belgique en 1982. De 1981 à 83, il enseigna le clavecin à la Staatliche Hochschule für Musik à Duisburg en Allemagne. Depuis son retour au Japon, il a donné de nombreux concerts comme organiste et claveciniste partout dans le pays et il a organisé une série réputée de concerts à la chapelle de l'Université pour femmes Shoin à Kobe qui est dotée d'un orgue classique français bâti par Marc Garnier.

Entretemps, Masaaki Suzuki a acquis une réputation exceptionnelle non seulement comme organiste et claveciniste soliste mais encore comme chef d'orchestre. Suzuki est depuis 1990 directeur musical du Collegium Bach du Japon: comme tel, il travaille régulièrement avec d'éminents solistes et ensembles européens. Suzuki s'est mérité une réputation enviable pour ses interprétations des cantates de Bach sur étiquette BIS. De plus, il enregistre l'intégrale de la musique pour clavecin de Bach pour BIS.

Depuis 1983, Suzuki a donné des concerts d'orgue en France, Italie, Allemagne, Hollande, Suisse, Autriche et autres pays chaque été. En juillet 1995 et 1997, Suzuki fut invité par Philippe Herreweghe à diriger le Collegium Vocale à Gand. Il enseigne l'orgue et le clavecin à l'Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo.

Née à Kobe, **Midori Suzuki**, soprano, est une diplômée de l'université des arts de la ville de Kyoto avec un prix de la Société de musique de Kyoto. En 1991, elle se rendit aux Pays-Bas étudier le chant baroque avec le professeur Max van Egmond à l'Académie de musique ancienne de Amsterdam, et au Conservatorium de Brabant étudier, avec le docteur Rebecca Stewart, les aspects de l'ensemble vocal du chant grégorien à la Renaissance et au baroque; elle obtint son diplôme en 1995. Midori Suzuki a donné des concerts dans plusieurs pays d'Europe et au Japon, chantant comme soliste dans des can-

tates et des oratorios, comme membre d'ensembles vocaux et parfois aussi dans un groupe de musique contemporaine. En 1994, elle gagna un prix au festival de musique contemporaine à Belgrade. Midori Suzuki se produit souvent comme soliste avec le Collegium Bach du Japon.

Le hautecontre **Kai Wessel** est né à Hambourg en 1964 et il a étudié la théorie musicale, la composition et le chant à l'Académie de Musique de Lübeck. Au cours de ses années à Lübeck, Wessel a aussi appris l'exécution baroque à la Schola Cantorum Basiliensis. Récipiendiaire de plusieurs prix et bourses, il a été l'assistant de René Jacobs pour la production d'opéras (de Cesti, Cavalli et Gluck) pour la Semaine du Festival International de Musique Ancienne à Innsbruck, pour la Radio du WDR et à l'Opéra National de Hambourg. Kai Wessel a chanté lors de festivals de musique partout au monde et dans de nombreuses maisons d'opéra. Il enseigne le chant et l'exécution baroque au Collège de Musique de Cologne et il donne régulièrement des cours d'été en Autriche et en Pologne.

**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 Montegridolfo 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 Nikiikai.

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



DDD

#### RECORDING DATA

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

Recording producer and digital editing: Jens Braun

Sound engineer: Dirk Lüdemann

Neumann microphones; Studer 961 mixer;

Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Tadashi Ioyama 1999 and © Masaaki Suzuki 1999

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

Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: © Sofia Scheutz

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

Colour origination: Studio 90 Ltd, Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-991

© 1998 & © 1999, BIS Records AB, Åkersberga.

## Bach Collegium Japan

**Director:** Masaaki Suzuki

**Soloists:** Midori Suzuki, soprano  
Kai Wessel, counter-tenor  
Makoto Sakurada, tenor  
Peter Kooij, bass

### Orchestra:

Tromba, Corno,

Corno da tirarsi: Toshio Shimada

Flauto dolce: Kazuo Hanaoka  
Jun'ichi Furuhashi

Oboe: Marcel Ponseel  
Masamitsu San'nomiya

Violin: Ryo Terakado (leader)  
Yuko Araki  
Yuko Takeshima  
Keiko Watanabe  
Makoto Akatsu  
Mika Akiha  
Mari Ono

Viola: Yoshiko Morita  
Ryoko Moro'oka

Violoncello: Hidemi Suzuki (principal)  
Norizumi Moro'oka

Violone: Yoshiaki Maeda

Fagotto: Kiyotaka Dohsaka

Organo: Masaaki Suzuki  
Naoko Imai

Harpsichord: Masaaki Suzuki

### Choir

**Soprano:** Midori Suzuki  
Haruhi Fukaya  
Yoshie Hida  
Tamiko Hoshi  
Aki Yanagisawa

**Alto:** Tomoko Koike  
Yumiko Kono  
Tamaki Suzuki  
Masako Yui

**Tenor:** Makoto Sakurada  
Hiroyuki Harada  
Tadashi Miroku  
Takanori Ohnishi  
Yasuo Uzuka

**Bass:** Peter Kooij  
Masumitsu Miyamoto  
Tetsuya Odagawa  
Chiyuki Urano  
Seiji Yoshikawa



# BWV 136: Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz

## 1. CHOR

Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz; prüfe mich und erfahre, wie ichs meine!

## 2. REZITATIV *Tenor*

Ach, daß der Fluch, so dort die Erde schlägt,

Auch derer Menschen Herz getroffen!

Wer kann auf gute Früchte hoffen.

Da dieser Fluch bis in die Seele dringet,

So daß sie Sündendornen bringet

Und Lasterdisteln trägt.

Doch wollen sich oftmals die Kinder der Höllen

In Engel des Lichtes verstellen:

Man soll bei dem verderbten Wesen

Von diesen Dornen Trauben lesen.

Ein Wolf will sich mit reiner Wolle decken:

Doch bricht ein Tag herein.

Der wird, ihr Heuchler, euch ein Schrecken,

Ja unerträglich sein.

## 3. ARIE *Alt*

Es kommt ein Tag,

So das Verborgne richtet.

Vor dem die Heuchelei erzittern mag.

Denn seines Eifers Grimm vernichtet,

Was Heuchelei und List erdichtet.

## 4. REZITATIV *Baß*

Die Himmel selber sind nicht rein.

Wie soll es nun ein Mensch vor diesem Richter sein!

Doch, wer durch Jesu Blut gereinigt.

Im Glauben sich mit ihm vereinigt.

Weiß, daß er ihm kein hartes Urteil spricht.

Kränkt ihn die Sünde noch.

Der Mangel seiner Werke.

Er hat in Christo doch

Gerechtigkeit und Stärke.

## 1. CHORUS

Search me, O God, and know my heart; try me, and know my thoughts.

## 2. RECITATIVE *Tenor*

O that the curse which struck the earth

Would have struck into the hearts of men!

Who can hope for good fruits

When this curse penetrates the soul.

So that it brings forth thorns of sin

And bears thistles of vice.

Yet often the children of hell wish to

Appear as angels of light:

How can one harvest grapes from

The thorns of these depraved beings?

A wolf wants to clothe itself in finest wool:

But the day will dawn

Which will be unbearable

And a torment to you hypocrites.

## 3. ARIA *Alto*

The day will come

That will judge all that is hidden.

At which hypocrisy will tremble

Because the ferocity of its zeal will destroy

What hypocrisy and falseness have created.

## 4. RECITATIVE *Bass*

The heavens themselves are not pure

How shall a man stand before this judge!

But everyone who is purified by the blood of Jesus

And is united with him in the faith

Knows that he will not pronounce a hard judgement.

Even if sins still vex him,

And his lack of good deeds.

Yet he has in Christ

Righteousness and power.

**5. ARIE (Duett) Tenor, Baß**

Uns treffen zwar der Sünden Flecken,  
So Adams Fall auf uns gebracht.  
Allein, wer sich zu Jesu Wunden,  
Dem großen Strom voll Blut gefunden,  
Wird dadurch wieder rein gemacht.

**6. CHORAL**

Dein Blut, der edle Saft,  
Hat solche Stärk und Kraft,  
Daß auch ein Tropfen kleine  
die ganze Welt kann reine,  
Ja gar aus Teufels Bachen  
Frei, los and ledig machen.

**5. ARIA (Duet) Tenor, Bass**

We are struck by the marks of sin  
That Adam's fall has brought upon us,  
Only he who has found the wounds of Jesus  
And the great flow of blood  
Will be purified by them.

**6. CHORALE**

Your blood, this precious fluid,  
Has such strength and power  
That even one tiny droplet  
Can purify the whole world,  
Can even liberate and free it  
From the wrath of the devil.

---

**BWV 138: Warum betrübst du dich, mein Herz**

**7. 1. CHORAL UND REZITATIV Alt**

Warum betrübst du dich, mein Herz?  
Bekümmerst dich und trägest Schmerz  
Nur um das zeitliche Gut?

*Alt:* Ach, ich bin arm,  
Mich drücken schwere Sorgen,  
Vom Abend bis zum Morgen  
Währt meine liebe Not.  
Daß Gott erbarm!  
Wer wird mich noch erlösen  
Vom Leibe dieser bösen  
Und argen Welt?  
Wie elend ists um mich bestellt!  
Ach! wär ich doeh nur tot!  
Vertrau du deinem Herren Gott,  
Der alle Ding erschaffen hat.

**8. 2. REZITATIV UND CHOR**

*Baß, Sopran, Alt*  
*Baß:* Ich bin veracht',  
Der Herr hat mich zum Leiden  
Am Tage seines Zorns gemacht:  
Der Vorrat, Haus zu halten,  
Ist ziemlich klein:

**1. CHORALE AND RECITATIVE Alto**

Why art thou cast down, O my soul?  
Why are you troubled and concerned  
Only with worldly goods?

*Alto:* Oh, I am poor and  
Weighed down by heavy sorrows,  
From evening until morning  
My troubles extend.  
May God have mercy on me!  
Who will save me  
From the body of this wicked  
And evil world?  
How terrible is my condition!  
Oh that I were dead!  
Trust in the Lord your God  
Who has created all things.

**2. RECITATIVE AND CHORUS**

*Bass, Soprano, Alto*  
*Bass:* I am despised,  
The Lord has made me suffer  
On the day of his wrath.  
The ability to live sparingly  
Is very weak:

Man schenkt mir vor den Wein  
Der Freuden  
Den bittern Kelch der Tränen ein.  
Wie kann ich nun mein Amt mit Ruh verwalten.  
Wenn Seufzer meine Speise und Tränen das Getränke sein?  
**Er kann und will dich lassen nicht,  
Er weiß gar wohl was dir gebricht,  
Himmel und Erd ist sein!**

*Sopran:* Ach, wie?

Gott sorget freilich vor das Vieh,  
Er gibt den Vögeln seine Speise.  
Er sättiget die jungen Raben,  
Nur ich, ich weiß nicht auf was Weise  
Ich armes Kind

Mein bißchen Brot soll haben:

Wo ist jemand, der sich zu meiner Rettung findet?

**Dein Vater und dein Herr Gott,**

**Der dir beisteht in aller Not.**

*Alt:* Ich bin verlassen.

Es scheint,

Als wollte nicht auch Gott bei meiner Armut hassen.

Da ers doch immer gut mit mir gemeint.

Ach Sorgen.

Werdet ihr denn alle Morgen

Und alle Tage wieder neu?

So klag ich immerfort;

Ach! Armut, hartes Wort.

Wer steht mir denn in meinem Kummer bei?

**Dein Vater und dein Herr Gott,**

**Der steht dir bei in aller Not.**

### **9** 3. REZITATIV *Tenor*

Ach süßer Trost! Wenn Gott mich nicht verlassen

Und nicht versäumen will,

So kann ich in der Still

Und in Geduld mich fassen.

Die Welt mag immerhin mich hassen,

So werf ich meine Sorgen

Mit Freuden auf den Herrn.

Und hilft er heute nicht, so hilft er mir doch morgen.

Nun leg ich herzlich gern

Die Sorgen unters Kissen

Und mag nichts mehr als dies zu meinem Troste wissen:

Before I am given the wine

Of joy.

I receive the bitter cup of tears.

How can I now calmly conduct my charge

When sighs are my food and tears my drink?

**He cannot nor does he wish to leave you,**

**He knows well what you are lacking,**

**Heaven and earth is his.**

*Soprano:* Oh, how?

God willingly looks after the cattle.

He gives the birds their food.

He feeds the young raven.

Only I, I do not know in what manner

I, poor child.

Shall get my little bit of bread;

Where is somebody who is there for my own salvation?

**Your father and the Lord your God**

**Who supports you in all your need.**

*Alt:* I am forsaken.

It seems

As if God will even hate me in my poverty.

He that always intended good things for me.

O sorrows,

Will you become new every morning

And every day?

I lament continually.

O, poverty, bitter word.

Who will help me in my misery?

**Your father and the Lord your God**

**Who is beside you in all your need.**

### 3. RECITATIVE *Tenor*

O Sweet comfort! When God does not forsake me

And will not neglect me

Then I can learn patience

By myself.

The world may continue to hate me

But I can cast all my sorrows

With joy onto the Lord.

And if he does not help me today, he will tomorrow.

Now I cheerfully lay

My troubles beneath my pillow

And this is all I need for my consolation:

#### **10** 4. ARIE *Baß*

Auf Gott steht meine Zuversicht  
Mein Glaube läßt ihn walten.  
Nun kann mich keine Sorge nagen,  
Nun kann mich auch kein Armut plagen.  
Auch mitten in dem größten Leide  
Bleibt er mein Vater, meine Freude,  
Er will mich wunderbarlich erhalten.

#### **11** 5. REZITATIV *Alt*

Ei nun!  
So will ich auch recht sanfte ruhn.  
Euch, Sorgen, sei der Scheidebrief gegeben!  
Nun kann ich wie im Himmel leben.

#### **12** 6. CHORAL

Weil du mein Gott und Vater bist,  
Dein Kind wirst du verlassen nicht,  
Du väterliches Herz!  
Ich bin ein armer Erdenkloß,  
Auf Erden weiß ich keinen Trost.

#### 4. ARIA *Bass*

My trust is in God,  
My faith empowers it.  
Now no sorrow can hurt me  
Nor can any poverty pain me.  
Even in the greatest suffering  
He remains my father, my joy.  
He wants to preserve me wonderfully.

#### 5. RECITATIVE *Alto*

Oh, now!  
Thus I will rest peacefully.  
You sorrows will be dismissed!  
Now I can live as in heaven.

#### 6. CHORALE

Because you are my God and my Father  
You will not forsake your child.  
O fatherly heart!  
I am a poor earthy clod,  
On earth I know no comfort.

---

## BWV 95: Christus, der ist mein Leben

#### **13** 1. CHORAL UND REZITATIV *Tenor*

Christus, der ist mein Leben,  
Sterben ist mein Gewinn;  
Dem tu ich mich ergeben,  
Mit Freud fahr ich dahin.  
*Tenor:* Mit Freuden,  
Ja mit Herzenslust  
Will ich von hinnen scheiden.  
Und hieß es heute noch: Du mußt!  
So bin ich willig und bereit.  
Den armen Leib, die abgezehrten Glieder,  
Das Kleid der Sterblichkeit  
Der Erde wieder  
In ihren Schoß zu bringen.  
Mein Sterbelied ist schon gemacht;  
Ach, dürft ichs heute singen!

#### 1. CHORALE AND RECITATIVE *Tenor*

Christ who is my life,  
Death is my victory:  
I capitulate before it,  
I go thither with joy.  
*Tenor:* With joy  
Yes, with heartfelt delight  
I will part from here.  
And if the call comes today: you must!  
I am willing and ready,  
My poor body and worn-out limbs,  
In the raiment of death  
To return  
Into the womb of the earth.  
My funeral song is ready,  
Oh that I might sing it today!

Mit Fried und Freud ich fahr dahin,  
Nach Gottes Willen,  
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,  
Sanft und stille.

Wie Gott mir verheißen hat:  
Der Tod ist mein Schlaf worden.

## 14 2. REZITATIV *Sopran*

Nun, falsche Welt!  
Nun hab ich weiter nichts mit dir zu tun:  
Mein Haus ist schon bestellt,  
Ich kann weit sanfter ruhn,  
Als da ich sonst bei dir.  
An deines Babels Flüssen,  
Das Wollustsalz verschlucken müssen.  
Wenn ich an deinem Lustrevier  
Nur Sodomsäpfel konnte brechen.  
Nein, nein! nun kann ich mit gelassnerm Mute sprechen:

## 15 3. CHORAL *Sopran*

Valet will ich dir geben,  
Du arge, falsche Welt,  
Dein sündlich böses Leben  
Durchaus mir nicht gefällt,  
Im Himmel ist gut wohnen,  
Hinauf steht mein Begier.  
Da wird Gott ewig sonnen  
Dem, der ihm dient allhier.

## 16 4. REZITATIV *Tenor*

Ach könnte mir doch bald so wohl geschehn,  
Daß ich den Tod,  
Das Ende aller Not,  
In meinen Gliedern könnte sehn;  
Ich wollte ihn zu meinem Leibgedinge wählen  
Und alle Stunden nach ihm zählen.

## 17 5. ARIE *Tenor*

Ach, schlage doch bald, selge Stunde.  
Den allerletzten Glockenschlag!  
Komm, komm, ich reiche dir die Hände,  
Komm, mache meiner Not ein Einde.  
Du längst erseufzter Sterbenstag!

With peace and joy I go thither  
According to God's will,  
My heart and mind are comforted,  
Gentle and calm.  
As God has promised:  
Death has become my repose.

## 2. RECITATIVE *Soprano*

O, false world!  
Now I have nothing more to do with you:  
My residence is already determined,  
Now I can rest more comfortably  
Than when I sat  
By the waters of Babylon,  
And had to swallow the salt of voluptuousness  
When I was in your region of lust,  
And could only pluck the apple of Sodom.  
No, no! now I can speak with calmer courage.

## 3. CHORALE *Soprano*

I will give you a farewell  
You false, wicked world,  
Your sinful, evil life  
Does not please me at all.  
In Heaven life is good,  
My desire is for it.  
There God will eternally reward  
The person who ever serves him.

## 4. RECITATIVE *Tenor*

Oh that it might happen to me so soon so well  
That I might see death,  
The end of all care,  
In my limbs;  
I want to choose death as my all  
And count all my hours from it.

## 5. ARIA *Tenor*

Oh strike soon, you blessed hour.  
The final stroke of the bell!  
Come, come, I give you my hands,  
Come, make an end to my misery,  
You longed-for day of death.

## 18 6. REZITATIV *Baß*

Denn ich weiß dies  
Und glaub es ganz gewiß,  
Daß ich aus meinem Grabe  
Ganz einen sichern Zugang zu dem Vater habe.  
Mein Tod ist nur ein Schlaf,  
Dadurch der Leib, der hier von Sorgen abgenommen,  
Zur Ruhe kommen.  
Sucht nun ein Hirte sein verlornes Schaf,  
Wie sollte Jesus mich nicht wieder finden,  
Da er mein Haupt und ich sein Gliedmaß bin!  
So kann ich nun mit frohen Sinnen  
Mein selig Auferstehn auf meinen Heiland gründen.

## 19 7. CHORAL

**Weil du vom Tod erstanden bist,  
Werd ich im Grab nicht bleiben;  
Dein letztes Wort mein Auffahrt ist,  
Todsforcht kannst du vertreiben.  
Denn wo du bist, da komm ich hin.  
Daß ich stets bei dir leb und bin;  
Drum fahr ich hin mit Freuden.**

## 6. RECITATIVE *Bass*

For this I know  
And believe it surely,  
That from my grave  
I have secure access to the father.  
My death is but sleep  
By which the body, having shed all its sorrows,  
Comes to rest.  
As a shepherd seeks his lost sheep,  
It would be no trouble for Jesus to find me.  
For he is my head and I am his limb!  
So now, with joyful heart, I can  
Found my blessed resurrection on my saviour.

## 7. CHORALE

Because you arose from the dead  
I won't remain in the grave;  
Your last word is my departure,  
Fear of death you can drive away.  
Where you are, I shall come.  
To live and to be constantly with you;  
For now I depart with joy.

---

## BWV 46: Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei

### 20 1. CHOR

Schauet doch und seher, ob irgend ein Schmerz sei wie  
mein Schmerz, der mich getroffen hat. Denn der Herr hat  
mich voll Jammers gemacht am Tage seines grimmigen  
Zorns.

### 21 2. REZITATIV *Tenor*

So klage du, zerstörte Gottesstadt,  
Du armer Stein- und Aschenhaufen!  
Laß ganze Bäche Tränen laufen,  
Weil dich betroffen hat  
Ein unersetzlicher Verlust  
Der allerhöchsten Huld,  
So du entbehren mußt  
Durch deine Sohlud.  
Du wurdest wie Gomorra zugerichtet,

### 1. CHORUS

Behold and see, if there is any sorrow like unto my  
sorrow which is done unto me: wherewith the Lord  
hath afflicted me in the day of his fierce anger.

### 2. RECITATIVE *Tenor*

Lament now, ruined city of God,  
You poor heap of stones and ashes!  
Let streams of tears flow  
Because you have been struck by  
An irreplaceable loss,  
The almighty grace,  
Which you lack  
On account of your sin.  
You were tormented like Gomorrah

Wiewohl nicht gar vernichtet.  
O besser! wärest du in Grund verstört,  
Als daß man Christi Feind jetzt in dir lästern hört.  
Du achtest Jesu Tränen nicht,  
so achte nun des Eifers Wasserwogen,  
Die du selbst über dich gezogen,  
Da Gott, nach viel Geduld,  
Den Stab zum Urteil bricht.

### **22** 3. ARIE *Baß*

Dein Wetter zog sich auf von weiten,  
Doch dessen Strahl bricht endlich ein  
Und muß dir unerträglich sein,  
Da überhäufte Sünden  
Der Rache Blitz entzündn  
Und dir den Untergang bereiten.

### **23** 4. REZITATIV *Alt*

Doch bildet euch, o Sünder, ja nicht ein,  
Es sei Jerusalem allein  
Vor andern Sünden voll gewesen!  
Man kann bereits von euch dies Urteil lesen:  
Weil ihr euch nicht bessert  
Und täglich die Sünden vergrößert,  
So müsset ihr alle so schrecklich umkommen.

### **24** 5. ARIE *Alt*

Doch Jesus will auch bei der Strafe  
Der Frommen Schild und Beistand sein,  
Er sammelt sie als seine Schafe,  
Als seine Küchlein liebreich ein;  
Wenn Wetter der Rache die Sünder belohnen,  
Hilft er, daß Fromme sicher wohnen.

### **25** 6. CHORAL

O großer Gott von Treu,  
Weil vor dir niemand gilt  
als dein Sohn Jesus Christ,  
Der deinen Zorn gestillt,  
So sich doch an die Wunden sein,  
Sein Marter, Angst und schwere Pein;  
Um seinetwillen schonen,  
Uns nicht nach Sünden lohne.

Though not wholly destroyed.  
It would have been better if you had been destroyed  
Than that one might hear the enemies of Christ speak ill of you.  
You do not care about Jesus's tears  
So care now about the waves of ardour  
That you have drawn upon yourself  
When God, after much patience,  
Pronounces the judgement.

### **3. ARIA *Bass***

Your storm drew in from afar,  
And its force is finally breaking in  
And must be unbearable for you,  
Because so many sins  
Spark the lightning of your wrath  
And prepare your ruin.

### **4. RECITATIVE *Alto***

Yet, o sinners, do not fancy  
That it was only Jerusalem  
That was full of sins!  
One can already read the judgement on you:  
Because you will not improve  
And daily you will sin all the more  
So you must dreadfully perish.

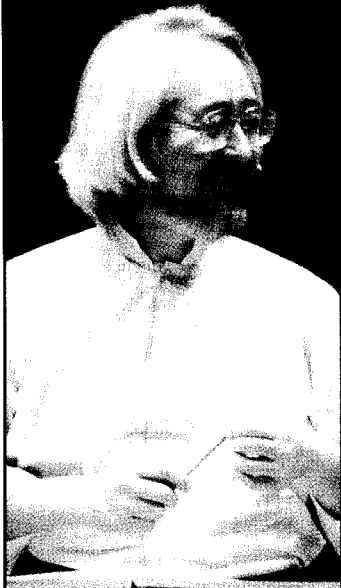
### **5. ARIA *Alto***

Yet Jesus will at the punishment  
Be an assistance and a shield for the pious,  
He gathers all his sheep,  
As well as his little chicks:  
When the storm of wrath rewards the sinners,  
He ensures the safety of the pious.

### **6. CHORALE**

O great God of faith,  
Because there is no one as valuable to you  
As your son Jesus Christ,  
Who has stilled your anger,  
So behold his wounds,  
His torments, anguish and severe pain;  
For his sake spare us  
And do not reward us according to our sins.

Masaaki Suzuki



Midori Suzuki



Kai Wessel



Makoto Sakurada



Peter Koopij

