



BACH

EASTER ORATORIO MAGNIFICAT

CANTATA COLLECTIVE

NICHOLAS McGEGAN



JOHANN SEBASTIAN BACH 1685-1750

EASTER ORATORIO BWV 249

MAGNIFICAT in D major BWV 243.2 (243)

Soloists

NOLA RICHARDSON *soprano*

ARYEH NUSSBAUM COHEN *countertenor*

THOMAS COOLEY *tenor*

HARRISON HINTZSCHE *baritone*

Orchestra

(*members of Cantata Collective)

VIOLINS Kati Kyme* concertmaster, Lisa Weiss*,
Linda Quan, Noah Strick, Jolianne von Einem, Anna Washburn

VIOLAS Anthony Martin* principal, Cynthia Keiko Black

CELLO William Skeen* · **BASS** Kristin Zoernig*

FLUTES Sandra Miller principal, Lars Johannesson

OBOES & OBOES D'AMORE Marc Schachman* principal, David Dickey

RECORDERS David Dickey principal, Lars Johannesson

BASSOON Andrew Schwartz

TRUMPETS Kathryn Adduci principal, Dominic Favia, Melissa Rodgers

TIMPANI Allen Biggs

ORGAN Hanneke van Proosdij

Chorus

(°soloist, track 21)

SOPRANOS Jennifer Ashworth, Jennifer Brody, Tonia D'Amelio°,
Jennifer Paulino, Helene Zindarsian

ALTOS Shauna Fallihee, Katherine McKee, Meghan Spyker, Heidi Waterman

TENORS Michael Desnoyers, David Kurtenbach Rivera, Mark Mueller

BASSES Paul Boyce, Tom Hart, James Monios

CANTATA COLLECTIVE

NICHOLAS McGEGAN

conductor



EASTER ORATORIO BWV 249

1	I.	SINFONIA	4.04
2	II.	ADAGIO	3.39
3	III.	ARIE (DUETT: T · B) UND CHOR Kommt, eilet und laufet	5.05
4	IV.	REZITATIV (A: MARIA MAGDALENA · S: MARIA JACOBI · T: PETRUS · B: JOHANNES) O kalter Männer Sinn!	0.56
5	V.	ARIE (S) Seele, deine Spezereien	11.13
6	VI.	REZITATIV (T: PETRUS · B: JOHANNES · A: MARIA MAGDALENA) Hier ist die Gruft	0.44
7	VII.	ARIE (T) Sanfte soll mein Todeskummer	7.17
8	VIII.	REZITATIV UND ARIOSO (S · A) Indessen seufzen wir	0.50
9	IX.	ARIE (A) Saget, saget mir geschwinde	5.55
10	X.	REZITATIV (B) Wir sind erfreut	0.37
11	XI.	CHOR (SATB) Preis und Dank	2.28

MAGNIFICAT in D major BWV 243.2 (243)

12	I.	CHOR Magnificat	2.53
13	II.	ARIE (S) Et exultavit	2.13
		ARIE (S) UND CHOR	
14	III.	Quia respexit -	2.32
15	IV.	Omnes generationes	1.19
16	V.	ARIE (B) Quia fecit	2.18
17	VI.	DUETT (A · T) Et misericordia	3.37
18	VII.	CHOR Fecit potentiam	1.50
19	VIII.	ARIE (T) Deposuit potentes	2.04
20	IX.	ARIE (A) Esurientes	2.56
21	X.	TRIO (S · S · A) Suscepit Israel	1.55
22	XI.	CHOR Sicut locutus est	1.32
23	XII.	CHOR Gloria Patri	2.02

EASTER ORATORIO

On Sunday, 1 April 1725, just two days after he performed the revised version of the St. John Passion, Bach presented his Easter cantata *Kommt, gehet und eilet* in St. Thomas's Church. How he found the time to rehearse so much music, let alone compose it, is truly miraculous. But it is worth noting that Bach was able to achieve this by relying on music that he had already written for other occasions in other places. The Easter cantata is largely based on one written to celebrate the 43rd birthday of Christian, Duke of Saxe-Weissenfels, which fell on February 23rd 1725. Bach had already composed the Hunting Cantata (BWV 208) for the duke's 31st birthday in 1713 and would later write a third work to celebrate his visit to Leipzig in January 1729.

The poet for both cantatas was Christian Friedrich Henrici (1700-1764) who wrote under the pen name of Picander. Indeed, these two works are among the first of their collaboration which would later include the St. Matthew Passion and many cantatas. Sadly, for some of these, only the texts survive. This is the case with the birthday cantata for which the music is lost but, since it was published, the libretto has been preserved. Since the movements of both works are in the same order, it is fairly easy to reconstruct the music of the lost original. Only the recitatives are different and must have been newly composed for the Easter cantata. Nevertheless, it is possible that the two works were conceived together.

However, Bach's use of recycled material goes further than simply giving a one-off birthday cantata a new lease of life. It is likely that the first three movements were originally a festive instrumental work from his time in Köthen. The piece is one of only three Leipzig works composed for Easter Sunday, so it is likely that Bach performed it several times before 1738. That year the work was finally named the Easter Oratorio when Bach assembled a trio of major works: the Christmas, Easter and Ascension Oratorios. He did revise it extensively, changing some of the orchestration and choruses. Christoph Wolff, the finest Bach scholar of our times, notes that the composer 'seems to have become quite fond of his Easter Oratorio'. In 1743, he revised it further and his final performance was on Easter Sunday 1749, the year before he died.

There is no narrator, as in the Christmas Oratorio, but instead, there are four soloists who take on the roles of Mary Jacobi, Mary Magdalene, and the two apostles Peter and John. As one would expect for such a festive piece, Bach calls for a large orchestra similar to that of the Magnificat: three trumpets, timpani, a flute, recorders, oboes, bassoon, strings and continuo. One hopes that the congregation in St. Thomas's Church in 1725 were as impressed as future generations by this magnificent and splendid work.

MAGNIFICAT

When Bach took up his post as Cantor and Musical Director in Leipzig in the summer of 1723, he knew that he would be very busy indeed. He was responsible for all the music at the city's four principal churches as well as overseeing the musical education of the young choirboys at the Thomasschule. In addition, there were concerts of instrumental music given at various venues around town and in the open air during the summer months. Amazingly, Bach does not seem to have been daunted by the prospect of such labour and responsibility for in his first year he performed 64 of his works in the town churches of which only about a third had previously been composed. Most of these pieces were cantatas but there are also two major works on a larger scale: the St. John Passion and the Magnificat. How he managed to create, copy, rehearse and perform so much music is almost unimaginable.

Of the new works from his first year in Leipzig, the Magnificat stands apart. Every other piece he wrote was set to a German text, but the Magnificat is in Latin. Luther himself had no objection to the use of Latin in his new Protestant services. As he wrote 'I am not at all in sympathy with those who cling to one language and despise all others... for in no way do I want to banish the Latin tongue entirely from the Service'. But few other Latin texts were allowed in Leipzig. Of the Mass, only the Kyrie, which is actually in Greek, Gloria and Sanctus were permitted. Bach's B Minor Mass, his final composition, would not have been performable complete in a Lutheran church at the time.

Bach himself, even though he had no university degree, was comfortable both writing and speaking Latin. Indeed, one of the interviews when he applied for the post in Leipzig was conducted *viva voce* entirely in Latin. The examiner, a hard taskmaster who had been known to fail several other candidates, grilled Bach on his knowledge of theology. Happily, he passed the test with flying colours. When he was appointed to the Thomasschule, Bach was also expected to teach five Latin classes a week, but he managed to avoid this time-consuming drudgery by paying a deputy to relieve him of this burden.

The Magnificat, also known as The Canticle of Mary, is found in St. Luke's Gospel. The Virgin, pregnant with Jesus, visits her cousin Elizabeth who is expecting the boy who will grow up to be John the Baptist. Mary's response to praise from Elizabeth is the Magnificat. This event is commemorated as The Feast of the Visitation of the Blessed Virgin Mary which is traditionally celebrated on July 2nd. But the Magnificat could also be sung at Advent or Christmas. It is certain that Bach intended a Christmas performance because he interpolated four seasonal movements some of which are in German. The scoring is the composer at his grandest: three trumpets and timpani, a full wind section, strings, five soloists and a chorus singing in five parts. This is nearly identical to the B Minor Mass, the summation of his life's work, completed just before his death in 1750.

A decade later, Bach revised the Magnificat, probably for performance on July 2, 1733. He transposed the whole work down a semitone to the trumpets' best key of D major, replaced the original recorders with transverse flutes, and removed the Christmas additions. Augustus II the Strong, Elector of Saxony and King of Poland, had died on February 1st, 1733, plunging the region into a period of mourning during which there was no music in divine services. July 2nd was not only the Feast of the Visitation but also the first time that music could be reintroduced. One can only imagine how splendid the piece must have sounded after a five-month musical drought.

The manuscript of the 1733 version is a fascinating document. Because Bach was mostly copying and transposing rather than composing, it is a miracle of neatness. The manuscript paper was handmade specially for this piece, using a five-pronged rastrum. I suspect that producing manuscript paper was something of a cottage industry in the Bach household, one in which all members of the family could join. Bach does not waste an inch of blank paper tucking in the 'Quia fecit' in the spare staves at the bottom of one page and squeezing 'Fecit potentiam' down the side of another.

The whole work, which lasts only about half an hour, is brilliantly varied. At the beginning and end, the full chorus and orchestra, with its blazing high trumpets form majestic bookends and in between there are solo arias featuring obbligato winds. Unlike the cantatas, where many of the arias are in Da Capo form, all the solos in the Magnificat are through-composed and also remarkably concise. One nice example of wit is Bach's setting of the very end of the doxology. Here he repeats the music of the opening chorus of the piece as a clever illustration of the new text which is 'As it was in the beginning'. Vivaldi also does this in several of his sacred works.

It is truly amazing and humbling that Bach was able to compose such a masterpiece in his tumultuous first year in the job at St. Thomas's Church, a work that continues to astonish, delight, and inspire us three hundred years later.

Nicholas McGegan

OSTER-ORATORIUM

Am Sonntag, dem 1. April 1725, nur zwei Tage nach der Aufführung der überarbeiteten Fassung der Johannes-Passion, präsentierte Bach in der Thomaskirche seine Osterkantate *Kommt, gehet und eilet*. Wie er die Zeit fand, so viel Musik zu proben, geschweige denn zu komponieren, ist wirklich ein Wunder. Es ist jedoch erwähnenswert, dass Bach dies schaffen konnte, indem er auf Musik zurückgriff, die er bereits für andere Anlässe an anderen Orten geschrieben hatte. Die Osterkantate basiert größtenteils auf einer Kantate, die er anlässlich des 43. Geburtstags am 23. Februar 1725 von Christian, Herzog von Sachsen-Weißenfels, geschrieben hatte. Bach hatte bereits 1713 die Jagdkantate (BWV 208) für den 31. Geburtstag des Herzogs komponiert und sollte später ein drittes Werk zur Feier seines Besuchs in Leipzig im Januar 1729 schreiben.

Der Textdichter beider Kantaten war Christian Friedrich Henrici (1700-1764), der unter dem Pseudonym Picander schrieb. Tatsächlich gehören diese beiden Werke zu den ersten ihrer Zusammenarbeit, die später die Matthäus-Passion und noch viele Kantaten umfassen sollte. Leider sind von einigen davon nur die Texte erhalten. Dies ist bei der Geburtstagskantate der Fall, bei der die Musik verloren ging, das Libretto jedoch seit ihrer Veröffentlichung erhalten blieb. Da die Sätze beider Werke in der gleichen Reihenfolge vorliegen, ist es relativ einfach, die Musik des verlorenen Originals zu rekonstruieren. Lediglich die Rezitative sind unterschiedlich und müssen für die Osterkantate neu komponiert worden sein. Dennoch ist es möglich, dass die beiden Werke gemeinsam entstanden sind.

Allerdings geht Bachs Verwendung von wiederverwendetem Material über die bloße Erweckung einer einmalig aufgeführten Geburtstagskantate zu neuem Leben hinaus. Es ist wahrscheinlich, dass die ersten drei Sätze ursprünglich ein festliches Instrumentalwerk aus seiner Köthener Zeit waren. Das Stück ist eines von nur drei Leipziger Werken, die für den Ostersonntag komponiert wurden, daher ist es wahrscheinlich, dass Bach es vor 1738 mehrmals aufführte. In diesem Jahr erhielt das Werk schließlich den Namen Oster-Oratorium, als Bach eine Gruppe dreier wichtiger Werke zusammenstellte: die Oratorien für Weihnachten, Ostern und Himmelfahrt. Er überarbeitete das Oster-Oratorium umfassend und veränderte einiges an der Orchestrierung und den Chorsätzen. Christoph Wolff, der bedeutendste Bach-Forscher unserer Zeit, merkte an, dass der Komponist „sein Osteroratorium offenbar sehr liebgewonnen hat“. 1743 überarbeitete er es weiter und seine letzte Aufführung fand am Ostersonntag 1749 statt, ein Jahr vor Bachs Tod.

Es gibt keinen Erzähler wie im Weihnachtsoratorium, sondern vier Solisten, die die Rollen von Maria Jacobi, Maria Magdalena und den beiden Aposteln Petrus und Johannes übernehmen. Wie man es bei einem so festlichen Stück erwartet, fordert Bach ein großes Orchester ähnlich dem des Magnificat: drei Trompeten, Pauken, eine Traversflöte, Blockflöten, Oboen, Fagott, Streicher und Continuo. Man hofft, dass die Gemeinde in der Leipziger Thomaskirche im Jahr 1725 von diesem großartigen und prachtvollen Werk ebenso beeindruckt war wie zukünftige Generationen.

MAGNIFICAT

Als Bach im Sommer 1723 sein Amt als Kantor und Musikdirektor in Leipzig antrat, war ihm bewusst, dass er vollauf beschäftigt sein würde. Er war verantwortlich für die gesamte Musik in den vier Hauptkirchen der Stadt, und er leitete die musikalische Ausbildung der jungen Sängerknaben an der Thomasschule. Darüber hinaus gab es in den Sommermonaten Instrumentalkonzerte an verschiedenen Orten in der Stadt und unter freiem Himmel. Erstaunlicherweise scheint Bach die Aussicht auf eine solche Arbeit und Verantwortung nicht abgeschreckt zu haben, denn in seinem ersten Jahr führte er 64 eigene Werke in den Stadtkirchen auf, von denen nur etwa ein Drittel schon vorher komponiert worden war. Bei den meisten dieser Stücke handelte es sich um Kantaten, darunter sind aber auch zwei Hauptwerke größeren Umfangs: die Johannes-Passion und das Magnificat. Wie er es geschafft hat, so viel Musik zu schaffen, zu kopieren, einzustudieren und aufzuführen, ist fast unvorstellbar.

Unter den neuen Werken aus seinem ersten Leipziger Jahr sticht das Magnificat hervor. Jedes andere Stück, das er schrieb, hatte einen deutschen Text, aber das Magnificat ist in lateinischer Sprache vertont. Luther selbst hatte keine Einwände gegen die Verwendung der lateinischen Sprache in seinen neuen protestantischen Gottesdiensten. Wie er schrieb: „Ich habe überhaupt kein Verständnis für diejenigen, die an einer Sprache festhalten und alle anderen verachten ... denn ich möchte die lateinische Sprache keineswegs vollständig aus dem Gottesdienst verbannen“. Aber nur wenige andere lateinische Texte waren in Leipzig erlaubt. Von den Sätzen der Messe konnten nur das Kyrie – das eigentlich Griechisch ist –, Gloria und Sanctus gebraucht werden. Bachs h-Moll-Messe, seine letzte Komposition, wäre zu dieser Zeit in einer lutherischen Kirche nicht vollständig aufführbar gewesen.

Bach selbst konnte, auch wenn er keinen Universitätsabschluss hatte, gut auf Latein schreiben und sprechen. Tatsächlich wurde eines der Vorstellungsgespräche, als er sich für die Stelle in Leipzig bewarb, vollständig in lateinischer Sprache geführt. Der Prüfer, ein harter Zuchtmeister, von dem bekannt war, dass er mehrere andere Kandidaten durchfallen gelassen hatte, prüfte Bachs theologische Kenntnisse sehr genau. Glücklicherweise hat er die Prüfung mit Bravour bestanden. Als er an die Thomasschule berufen wurde, wurde von Bach auch erwartet, dass er fünf Lateinstunden pro Woche unterrichtete, doch er konnte sich diese zeitraubende Plackerei ersparen, indem er einen Stellvertreter bezahlte, der ihn von dieser Last befreite.

Das Magnificat, auch Mariengesang genannt, findet sich im Lukas-Evangelium. Die mit Jesus schwangere Jungfrau besucht ihre Cousine Elisabeth, die den Jungen erwartet, der später als Johannes der Täufer bekannt wird. Marias Antwort auf den Lobpreis Elisabeths ist das Magnificat. Dieses Ereignis wird als das Fest Mariä Heimsuchung begangen, das traditionell am 2. Juli gefeiert wird. Aber auch im Advent oder an Weihnachten könnte das Magnificat gesungen werden. Es ist sicher, dass Bach eine Weihnachtsaufführung beabsichtigte, da er vier der Weihnachtszeit angemessene Sätze interpolierte, von denen einige auf Deutsch sind. Die Besetzung zeigt den Komponisten in seiner großartigsten Präsenz: drei Trompeten und Pauken, eine komplette Bläsergruppe, Streicher, fünf Solisten und ein fünfstimmiger Chor. Diese Besetzung ist nahezu identisch mit jener der h-Moll-Messe, der Quintessenz seines Lebenswerks, die kurz vor seinem Tod im Jahr 1750 fertig wurde.

Ein Jahrzehnt später überarbeitete Bach das Magnificat, wahrscheinlich für die Aufführung am 2. Juli 1733. Er transponierte das gesamte Werk einen Halbton tiefer in die beste Tonart für Trompeten, D-Dur, ersetzte die ursprünglichen Blockflöten durch Traversflöten und entfernte die weihnachtlichen Ergänzungen. August der Starke, Kurfürst von Sachsen und König von Polen, war am 1. Februar 1733 gestorben und hatte die Region in eine monatelange Trauer gestürzt, in der es in den Gottesdiensten keine Musik gab. Der 2. Juli war nicht nur der Tag des Mariä Heimsuchungstages, sondern auch das erste Mal, dass Musik wieder aufgeführt werden konnte. Man kann sich nur vorstellen, wie großartig das Stück nach einer fünfmonatigen musikalischen Durststrecke geklungen haben muss.

Das Manuskript der Fassung von 1733 ist ein faszinierendes Dokument. Da Bach hauptsächlich kopierte und transponierte und nicht komponierte, handelt es sich um ein Wunder der Klarheit in der Darstellung. Das Manuskriptpapier wurde speziell für dieses Stück handgefertigt, wobei ein fünfzeiliges Rastrum verwendet wurde. Ich vermute, dass die Herstellung von Manuskriptpapier im Bach-Haushalt eine Art Heimarbeit war, an der sich alle Familienmitglieder beteiligen konnten. Bach verschwendet keinen Zentimeter leeres Papier damit, und quetschte das „Quia fecit“ in die freien Notenzeilen am unteren Rand der einen Seite und „Fecit potentiam“ an den Rand einer anderen.

Das gesamte Werk, das nur etwa eine halbe Stunde dauert, ist brillant abwechslungsreich. Zu Beginn und am Ende bilden der gesamte Chor und das Orchester mit seinen durchdringenden hohen Trompeten majestätische Eckpfeiler, und dazwischen gibt es Soloarien mit obligaten Blasinstrumenten. Im Gegensatz zu den Kantaten, wo viele der Arien in Da capo-Form gehalten sind, sind alle Soli im Magnificat durchkomponiert und zudem bemerkenswert prägnant. Ein schönes Beispiel für geistreiche Einfälle ist Bachs Vertonung des Endes der Doxologie. Hier wiederholt er die Musik des Eröffnungschors des Stücks als geschickte Illustration des neuen Textes, der „Wie es am Anfang war“ lautet. Auch Vivaldi tut dies in mehreren seiner geistlichen Werke.

Es ist wirklich erstaunlich und erfüllt den Hörer mit Demut, dass Bach in seinem turbulenten ersten Jahr an der Thomaskirche ein so großes Meisterwerk komponieren konnte, ein Werk, das uns auch 300 Jahre später immer noch in Erstaunen versetzt, erfreut und inspiriert.

Nicholas McGegan

Übersetzung: Anne Schneider

ORATORIO DE PÂQUES

Le dimanche 1^{er} avril 1725, deux jours seulement après avoir exécuté la version révisée de la *Passion selon saint Jean*, Bach présenta sa cantate de Pâques *Kommt, gehet und eilet* à l'église Saint-Thomas. La façon dont il trouva le temps de répéter tant de musique, sans parler de la composer, tient véritablement du miracle. Cependant, il est utile de noter que Bach put le faire en se servant de musique qu'il avait déjà écrite pour d'autres occasions et d'autres lieux. La cantate de Pâques reprend de nombreux éléments d'une cantate écrite pour célébrer le quarante-troisième anniversaire du duc Christian de Saxe-Weissenfels, qui tombait le 23 février 1725. Bach avait déjà composé la « cantate de la chasse » (BWV 208) pour les trente-et-un ans du duc en 1713, et il en écrivit une troisième pour célébrer sa visite à Leipzig en janvier 1729.

Le poète Christian Friedrich Henrici (1700–1764), qui écrivait sous le pseudonyme de Picander, fournit le texte de ces deux cantates. En effet, ces deux œuvres sont parmi les premières de leur collaboration, qui comprendra plus tard la *Passion selon saint Matthieu* et de nombreuses cantates. Malheureusement pour certaines d'entre elles, seuls les textes nous sont parvenus. C'est le cas de la cantate d'anniversaire, dont la musique est perdue mais dont le livret, qui fut publié, a été préservé. Comme les mouvements des deux œuvres suivent le même ordre, il est assez facile de reconstituer la musique de l'original perdu. Seuls les récitatifs sont différents, et ont dû être composés pour la cantate de Pâques. Néanmoins, il est possible que les deux œuvres aient été conçues ensemble.

L'utilisation de Bach de matériaux recyclés ne se limite pas à donner une nouvelle vie à une cantate d'anniversaire unique. Il est probable que les trois premiers mouvements constituaient à l'origine une œuvre instrumentale festive datant de sa période à Köthen. La pièce est l'une de trois seules œuvres de Leipzig composées pour le dimanche de Pâques, et Bach l'a probablement jouée plusieurs fois avant 1738. Cette année-là, la partition fut finalement intitulée *Oratorio de Pâques* quand Bach assembla un trio d'œuvres majeures : l'*Oratorio de Noël*, l'*Oratorio de Pâques* et l'*Oratorio de l'Ascension*. Il le remania profondément, modifiant l'instrumentation et les chœurs. Christoph Wolff, le meilleur spécialiste de Bach de notre temps, note que le compositeur « semble avoir beaucoup aimé son *Oratorio de Pâques* ». En 1743, Bach le révisa de nouveau et sa dernière exécution eut lieu le dimanche de Pâques 1749, l'année précédant sa mort.

Il n'y a pas de narrateur, comme dans l'*Oratorio de Noël*, mais quatre solistes qui incarnent les personnages de Marie de Jacques, Marie-Madeleine et les deux apôtres Pierre et Jean. Comme on peut s'y attendre pour une telle pièce festive, Bach fait appel à un large ensemble instrumental semblable à celui du *Magnificat* : trois trompettes, timbales, une flûte traversière, deux flûtes à bec, deux hautbois, un basson, les cordes et la basse continue. On peut souhaiter que les fidèles de l'église Saint-Thomas en 1725 furent aussi impressionnés que les générations futures par la splendeur de cette œuvre magnifique.

MAGNIFICAT

Quand Bach prit ses fonctions de cantor et de directeur de la musique à Leipzig pendant l'été 1723, il savait qu'il allait être très occupé. Il devenait responsable de toute la musique des quatre principales églises de la ville ainsi que de l'éducation musicale des enfants de chœur de la Thomasschule. En outre, il devait diriger des concerts de musique instrumentale dans divers lieux de la ville et en plein air pendant les mois d'été. Bach ne semble pas avoir été découragé par la perspective d'un tel labeur et de telles responsabilités, car pendant sa première année, il exécuta soixante-quatre de ses œuvres dans les églises de Leipzig, dont seulement un tiers avait été composé auparavant. La plupart de ces pièces étaient des cantates, mais il y eut également deux œuvres majeures de plus grande envergure : la *Passion selon saint Jean* et le *Magnificat*. Il est presque impossible d'imaginer comment il parvint à composer, copier, répéter et exécuter autant de musique.

Le *Magnificat* occupe une place à part parmi les nouvelles œuvres de sa première année à Leipzig. Toutes ses autres pièces mettaient en musique des textes en allemand, mais celui du *Magnificat* est en latin. Luther lui-même n'avait aucune objection contre l'usage du latin dans ses nouveaux services protestants. Comme il l'a écrit : « Je ne suis pas du tout en sympathie avec ceux qui s'accrochent à une langue et méprisent toutes les autres... car je ne veux en aucun cas bannir entièrement la langue latine de l'office ». Cependant, peu de textes latins étaient autorisés à Leipzig. Tirés de la messe, seuls le *Kyrie* – qui en fait est en grec – le *Gloria* et le *Sanctus* pouvaient être utilisés. La Messe en *si* mineur de Bach, sa dernière composition, n'aurait pas pu être chantée intégralement dans une église luthérienne à l'époque.

Bach lui-même, bien que ne possédant aucun diplôme universitaire, pouvait parler et écrire le latin aisément. En effet, l'un de ses entretiens lors de sa candidature au poste de Leipzig se déroula entièrement en latin. L'examineur qui le questionna sur ses connaissances en théologie était très exigeant et avait déjà recalé plusieurs autres candidats. Heureusement, Bach réussit l'épreuve haut la main. Une fois nommé à la Thomasschule, Bach devait également donner cinq leçons de latin par semaine, mais il parvint à se libérer de cette pesante contrainte en payant un adjoint pour le faire à sa place.

Le *Magnificat*, également connu sous le nom de Cantique de Marie, se trouve dans l'Évangile selon saint Luc. La Vierge, enceinte de Jésus, rend visite à sa cousine Élisabeth qui elle est enceinte d'un garçon qui deviendra Jean-Baptiste. La réponse de Marie aux louanges d'Élisabeth est le *Magnificat*. Cet événement est commémoré sous le nom de la Fête de la Visitation de la Bienheureuse Vierge Marie, traditionnellement célébrée le 2 juillet. Mais le *Magnificat* pouvait également être chanté pendant l'Avent ou à Noël. Il est certain que Bach avait l'intention de l'exécuter à Noël car il interpola quatre mouvements appartenant

à cette saison, dont certains sont en allemand. La partition est l'une des plus grandioses du compositeur : trois trompettes et timbales, une section complète de vents, des cordes, cinq solistes et un chœur à cinq voix. Cette formation est presque identique à celle de la Messe en *si* mineur, qui représente l'aboutissement du travail de toute une vie, achevée juste avant sa mort en 1750.

Dix ans plus tard, Bach révisa le *Magnificat*, probablement pour l'exécuter le 2 juillet 1733. Il transposa l'ensemble de la partition un demi-ton plus bas dans la tonalité de *ré* majeur qui convenait mieux aux trompettes, remplaça les flûtes à bec par des flûtes traversières et supprima les ajouts de Noël. Le roi Auguste le Fort, l'électeur de Saxe et roi de Pologne mourut le 1^{er} février 1733, plongeant ainsi la région dans un deuil prolongé pendant lequel il n'y eut pas de musique pendant les services religieux. Le 2 juillet n'était pas seulement le jour de la Fête de la Visitation, mais également la première fois que la musique pouvait être réintroduite. On ne peut qu'imaginer la splendeur de l'œuvre après cinq mois de sécheresse musicale.

Le manuscrit de la version de 1733 est un document fascinant. Étant donné que Bach copia et transposa au lieu de composer, il s'agit d'un miracle de netteté. Le papier du manuscrit fut fabriqué à la main spécialement pour cette pièce en utilisant un rastrum à cinq dents. Je soupçonne que la production de papier à musique manuscrit devait être une sorte d'industrie artisanale dans la maison Bach à laquelle participaient tous les membres de la famille. Bach ne perd pas un centimètre de papier disponible en insérant le « *Quia fecit* » dans les portées libres en bas d'une page, et en comprimant le « *Fecit potentiam* » sur le bord en bas d'une autre page.

L'ensemble de l'œuvre, qui ne dure qu'une demi-heure environ, est brillamment varié. Au début et à la fin, le chœur complet et l'orchestre, avec ses trompettes aiguës éclatantes, forment un cadre majestueux, et entre les deux se succèdent des airs avec instruments à vent obligato. Contrairement aux cantates, où de nombreux airs suivent la forme Da Capo, tous les solos du *Magnificat* sont composés d'un seul tenant sans reprise et sont remarquablement concis. Un bel exemple d'ingéniosité est la manière dont Bach traite la toute fin de la doxologie : il répète la musique du chœur d'ouverture de la pièce en une illustration habile du nouveau texte : « Comme il était au commencement ». Vivaldi fit de même dans plusieurs de ses œuvres sacrées.

Il est véritablement étonnant et impressionnant que Bach ait pu composer un tel chef-d'œuvre au cours de sa première année si chargée à l'église Saint-Thomas, une œuvre qui continue de nous surprendre, de nous ravir et de nous inspirer trois cents ans plus tard.

Nicholas McGegan

Traduction : Francis Marchal



Cantata Collective has been presenting free, world-class Bach Cantata performances in Berkeley since 2017. An enthusiastic community of dedicated listeners and supporters which put down roots during the inaugural season has grown steadily every year. The ensemble's six founding instrumentalists, 'A group of local early-music luminaries devoted to the composer's 200-plus compositions in the genre' (*San Francisco Chronicle*), all served as principals and soloists with Philharmonia Baroque Orchestra during the golden era of Nicholas McGegan's 35-year tenure at the podium. Maestro McGegan has recorded several cantatas with the group as a guest organ soloist. On the occasion of its first-ever Bach Weekend celebration in 2022, Cantata Collective was honored and delighted to welcome back Maestro McGegan as the first person to collaborate with the group as conductor and leader. The ensemble's tradition of celebrating Bach's birthday during a festive annual event featuring choral works, instrumental performances and scholarly presentations continued in March 2025 with the St. Matthew Passion. This release is the third in a series for AVIE which will include all the major Bach choral works. Reviewing the initial release of an ongoing series of Bach cantatas on Centaur Records, *Early Music America* wrote 'So, to the excellent musicians of the Cantata Collective: send more Bach, please!'



'An expert in 18th-century style' (*The New Yorker*), **Nicholas McGegan** is in his sixth decade on the podium. Following a 34-year tenure as Music Director of Philharmonia Baroque Orchestra and Chorale, he is now Music Director Laureate. He is also Principal Guest Conductor of Hungary's Capella Savaria. McGegan's approach - intelligent, infused with joy and never dogmatic - has led to appearances with many of the world's major orchestras, including Cleveland, Chicago, Los Angeles, New York, Philadelphia, San Francisco, Hong Kong, Sydney, and the Royal Concertgebouw, and regular collaboration with choreographer Mark Morris on numerous projects. His discography includes more than 100 releases spanning five decades, including more than 40 with Philharmonia Baroque Orchestra and Chorale and close to 20 with Capella Savaria.

He was made an Officer of the Most Excellent Order of the British Empire (OBE) 'for services to music overseas'. McGegan is committed to the next generation of musicians, frequently conducting and coaching students in regular engagements at Yale, Juilliard, Harvard, the Colburn School, Aspen Music Festival, and more.



Soprano **Nola Richardson** is rapidly making her mark as an ‘especially impressive’ (*The New York Times*) young soloist and has been praised by the *Washington Post* for her ‘astonishing balance and accuracy’, ‘crystalline diction’ and ‘natural-sounding ease’. Her wide repertoire spans from music of the medieval period to several world premieres, and she performs frequently throughout the United States. Highlights of her current and past seasons include her symphony debut as the featured soloist with the Pittsburgh Symphony Orchestra, Seattle Symphony, Philharmonia Baroque, Baltimore Symphony Orchestra, Oregon Symphony Orchestra, Colorado Symphony and an appearance with the Boston Pops under Keith Lockhart in *Simply Sondheim*.

Acclaimed as a ‘complete artist’ by the *New York Times* and ‘extravagantly gifted... poised to redefine what’s possible for singers of this distinctive voice type’ by the *San Francisco Chronicle*, countertenor **Aryeh Nussbaum Cohen** is one of the classical vocal world’s most promising rising stars. In 2022 he made a Metropolitan Opera debut in Brett Dean’s *Hamlet* and joined the Opernhaus Zürich in a world-premiere ballet creation set upon the music of Monteverdi’s Madrigals. On the concert stage, the artist made his Russian and role debuts in Handel’s *Giulio Cesare in Egitto* with the Moscow Chamber Orchestra and joined The Dallas Opera in a series of gala concerts among many other appearances. Highlights of past seasons include opera performances at Houston Grand Opera, San Francisco Opera, Theater an der Wien, and Adelaide Festival and concert appearances with San Francisco Symphony Orchestra, Saint Paul Chamber Orchestra, Philharmonia Baroque Orchestra, and the Buffalo Philharmonic Orchestra. In February 2025 he released his solo debut recital album, *Uncharted*, for AVIE, performing works by Clara and Robert Schumann, Brahms and Korngold, with John Churchwell at the piano.





Thomas Cooley is an internationally acclaimed tenor with an expansive repertoire, ranging from the Renaissance to Contemporary music, in concert, oratorio, opera, chamber music and art song. He collaborates internationally with conductors, orchestras and festivals both in the U.S. and abroad. He is particularly in demand as an interpreter of the works of Handel and Bach, working with renowned ensembles such as the Thomanerchor and Gewandhaus Orchestra Leipzig, the Akademie für Alte Musik Berlin, Philharmonia Baroque Orchestra, the Göttingen and Halle Handel Festivals, Les Violons du Roy, MusicAeterna, Tafelmusik, Boston Baroque, and the Carmel and Oregon Bach Festivals.

Baritone **Harrison Hintzsche** is a recitalist, concert singer, and ensemble musician who has been praised for his warm lyric tone, musical subtlety, and dedication to text. His love for Baroque music and art song has taken him to world-class stages such as London's Wigmore Hall, as well as New York's Alice Tully Hall and Weill Recital Hall. He has performed with notable ensembles such as the Charlotte Bach Akademie, Handel + Haydn Society, True Concord Voices & Orchestra, and the Vocal Essence Ensemble Singers, among others. He holds degrees in music from the Yale School of Music and St. Olaf College, and is a native of DeKalb, Illinois.



OSTER-ORATORIUM

- 1 I. SINFONIA
- 2 II. ADAGIO
- III. ARIE (DUETT) UND CHOR
- CHOR
- 3 Kommt, eilet und laufet, ihr flüchtigen Füße,
Erreicht die Höhle, die Jesum bedeckt!
- TENOR UND BASS
- Lachen und Scherzen
Begleitet die Herzen,
Denn unser Heil ist auferweckt.
- IV. REZITATIV
- MARIA MAGDALENA
- 4 O kalter Männer Sinn!
Wo ist die Liebe hin,
Die ihr dem Heiland schuldig seid?
- MARIA JACOBI
- Ein schwaches Weib muß euch beschämen!
- PETRUS
- Ach, ein betrübtes Grämen
- JOHANNES
- Und banges Herzeleid
- PETRUS UND JOHANNES
- Hat mit gesalzen Tränen
Und wehmutsvollem Sehnen
Ihm eine Salbung zgedacht.
- MARIA JACOBI UND MARIA MAGDALENA
- Die ihr, wie wir, umsonst gemacht.
- V. ARIE
- SOPRAN
- 5 Seele, deine Spezereien
Sollen nicht mehr Myrrhen sein.
Denn allein
Mit Lorbeerkranze prangen,
Stillt dein ängstliches Verlangen.

EASTER ORATORIO

- I. SINFONIA
- II. ADAGIO
- III. ARIA (DUET) AND CHORUS
- CHORUS
- Come, hurry and run, you speedy feet,
reach the cavern which conceals Jesus!
- TENOR AND BASS
- Laughter and merriment
accompanies our hearts,
since our Savior is risen again.
- IV. RECITATIVE
- MARY MAGDALENE
- O cold hearts of men!
Where has your love gone,
that you owe to the Savior?
- MARY JACOBI
- A weak woman must put you to shame!
- PETER
- Alas, a troubled grieving
- JOHN
- and anxious heartache
- PETER AND JOHN
- along with salty tears
and woeful longing
were intended as a salve for him.
- MARY JACOBI AND MARY MAGDALENE
- Which you, like us, prepared in vain.
- V. ARIA
- SOPRANO
- O soul, your spices
need no longer be myrrh.
For only
crowning with the laurel wreath
will quiet your anxious longing.

VI. REZITATIV

PETRUS

6 Hier ist die Gruft

JOHANNES

Und hier der Stein,
Der solche zugedeckt.
Wo aber wird mein Heiland sein?

MARIA MAGDALENA

Er ist vom Tode auferweckt!
Wir trafen einen Engel an,
Der hat uns solches kundgetan.

PETRUS

Hier seh ich mit Vergnügen
Das Schweiß Tuch abgewickelt liegen.

VII. ARIE

TENOR

7 Sanfte soll mein Todeskummer,
Nur ein Schlummer,
Jesu, durch dein Schweiß Tuch sein.
Ja, das wird mich dort erfrischen
Und die Zähren meiner Pein
Von den Wangen tröstlich wischen.

VIII. REZITATIV UND ARIOSO

SOPRAN UND ALT

8 Indessen seufzen wir
Mit brennender Begier:

Ach, könnt es doch nur bald geschehen,
Den Heiland selbst zu sehen!

IX. ARIE

ALT

9 Saget, saget mir geschwinde,
Saget, wo ich Jesum finde,
Welchen meine Seele liebt!
Komm doch, komm, umfasse mich;
Denn mein Herz ist ohne dich
Ganz verwaist und betrübt.

VI. RECITATIVE

PETER

Here is the grave

JOHN

and here the stone
which sealed it.
Where, however, can my Savior be?

MARY MAGDALENE

He is risen from the dead!
We encountered an angel
who gave us these tidings.

PETER

Here I behold, with pleasure,
his shroud lying tossed aside.

VII. ARIA

TENOR

Gentle shall my death-throes be,
only a slumber,
Jesus, because of your shroud.
Indeed, it will refresh me there,
and the tears of my suffering
it will tenderly wipe from my cheeks.

VIII. RECITATIVE AND ARIOSO

SOPRANO AND ALTO

Meanwhile we sigh
with burning desire:

Ah, could it only happen soon,
to see the Savior ourselves!

IX. ARIA

ALTO

Tell me, tell me quickly,
say where I can find Jesus,
whom my soul loves!
O come, come, embrace me;
for without you my heart is
completely orphaned and wretched.

X. REZITATIV

BASS

- 10** Wir sind erfreut,
Daß unser Jesus wieder lebt,
Und unser Herz,
So erst in Traurigkeit zerflossen und geschwebt,
Vergißt den Schmerz
Und sinnt auf Freudenlieder;
Denn unser Heiland lebet wieder.

XI. CHOR

- 11** Preis und Dank
Bleibe, Herr, dein Lobgesang.
Höll und Teufel sind bezwungen,
Ihre Pforten sind zerstört.
Jauchzet, ihr erlösten Zungen,
Daß man es im Himmel hört.
Eröffnet, ihr Himmel, die prächtigen Bogen,
Der Löwe von Juda kommt siegend gezogen!

? Picander

MAGNIFICAT

I. CHOR

- 12** Magnificat anima mea Dominum.

II. ARIE

SOPRAN

- 13** Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

III.-IV. ARIE UND CHOR

SOPRAN

- 14** Quia respexit humilitatem ancillae suae,
ecce enim ex hoc beatam me dicent

CHOR

- 15** omnes generationes.

X. RECITATIVE

BASS

We are delighted
that our Jesus lives again,
and our hearts,
which first dissolved and floated in grief,
forget the pain
and imagine songs of joy;
for our Savior lives again.

XI. CHORUS

Praise and thanks
remain, Lord, your hymn of praise.
Hell and devil are conquered,
its gates are destroyed.
Rejoice, you rescued tongues,
so that you are heard in heaven.
Open, O heavens, your magnificent drawbridges,
the Lion of Judah approaches in triumph!

Translation: © Pamela Dellal

MAGNIFICAT

I. CHORUS

My soul magnifies the Lord.

II. ARIA

SOPRANO

And my spirit has rejoiced in God my savior.

III.-IV. ARIA AND CHORUS

SOPRANO

For he has regarded the lowliness of his maidservant;
for behold, from henceforth

CHORUS

all generations will call me blessed.

V. ARIE

BASS

- 16** Quia fecit mihi magna qui potens est,
et sanctum nomen eius.

VI. DUETT

ALT UND TENOR

- 17** Et misericordia a progenie in progenies
timentibus eum.

VII. CHOR

- 18** Fecit potentiam in brachio suo;
dispersit superbos mente cordis sui.

VIII. ARIE

TENOR

- 19** Deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles.

IX. ARIE

ALT

- 20** Esurientes implevit bonis,
et divites dimisit inanes.

X. TRIO

ZWEI SOPRANE UND ALT

- 21** Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.

XI. CHOR

- 22** Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in saecula.

XII. CHOR

- 23** Gloria Patri; Gloria Filio;
Gloria et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc
et semper et in saecula saeculorum. Amen.

V. ARIA

BASS

For he who is mighty has done great [things] for me,
and holy [is] his name.

VI. DUET

ALTO AND TENOR

And [his] mercy [is] on those who fear him,
from generation to generations.

VII. CHORUS

He has dealt might with his arm;
he has scattered the arrogant in the imagination
of their heart.

VIII. ARIA

TENOR

He has put down the mighty from their seat,
and lifted up the lowly.

IX. ARIA

ALTO

He has filled the hungry with good [things],
and the rich he has sent away empty.

X. TRIO

TWO SOPRANOS AND ALTO

He has taken up his child/servant Israel,
mindful of his mercy;

XI. CHORUS

As he has spoken to our fathers,
to Abraham and to his seed forever.

XII. CHORUS

Glory to [God] the Father; glory to the Son;
glory also to the Holy Spirit.
As it was in the beginning, and [is] now,
and always, and forever and ever. Amen.

Translation:

© Michael Marissen & Daniel R. Melamed

Cantata Collective wishes to thank the KAVAH Fund for underwriting the performance and the Waverley Charitable Fund for the recording.

Recorded:

18-21 March 2024, First Congregational Church of Berkeley, California

Recording production, engineering, editing and mixing:

David v.R. Bowles (Swineshead Productions, LLC)

Assistant engineer and Atmos authoring:

Margaret Tobin (Dolby Laboratories, San Francisco)

Production assistants:

Heidi Trefethen and Justin Park

Photography:

Frank Wing (McGegan and Cantata Collective);

© Suzanne Vinnik (Richardson); © Dario Acosta (Nussbaum Cohen);

© Paul Foster-Williams (Cooley); © Matthew Fried Photography (Hintzsche)

Design, Layout, Editorial:

WLP London Ltd

© 2025 The copyright in this sound recording is owned by Cantata Collective

© 2025 Cantata Collective cantatacollective.org

Marketed by Avie Records avie-records.com

DDD

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.

Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and
broadcasting of this record prohibited.



AVIE

AV2756

822252275629