



BACH LUTHERAN MASSES I

Missa in G minor, BWV 235 & Missa in G major, BWV 236

COLLEGIUM JAPAN / MASAOKI SUZUKI



BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

LUTHERAN MASS IN G MINOR, BWV 235

25'05

Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 1 | Kyrie (Chorus) | 6'06 |
| 2 | Gloria (Chorus) | 2'56 |
| 3 | Gratias (Basso) | 2'41 |
| 4 | Domine Fili (Alto) | 4'46 |
| 5 | Qui tollis (Tenore) | 3'42 |
| 6 | Cum Sancto Spiritu (Chorus) | 4'45 |

LUTHERAN MASS IN G MAJOR, BWV 236

25'19

Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|----|-----------------------------|------|
| 7 | Kyrie (Chorus) | 3'20 |
| 8 | Gloria (Chorus) | 4'54 |
| 9 | Gratias (Basso) | 4'40 |
| 10 | Domine Deus (Soprano, Alto) | 3'45 |
| 11 | Quoniam (Tenore) | 4'37 |
| 12 | Cum Sancto Spiritu (Chorus) | 3'52 |

13 SANCTUS IN G MAJOR, BWV 240

2'18

Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

14 SANCTUS, BWV 241 (Version in E major)

2'00

Johann Casper Kerll (1627–93): Sanctus from *Missa Superba*, arranged by Johann Sebastian Bach
Oboe d'amore I, II, Bassono, Violino I, II, Viola I, II, III, Violoncello, Violone grosso, Soprano I, II, Alto I, II, Tenore I, II, Basso III, Continuo

KYRIE IN C MINOR

Francesco Durante (1684–1755): from Missa, BWV Anh. 26

with CHRISTE IN G MINOR, BWV 242

5'29

Violino I, II, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|----|-----------------------------------|------|
| 15 | Kyrie I (Chorus) | 2'45 |
| 16 | Christe 'di Bach' (Soprano, Alto) | 1'11 |
| 17 | Kyrie II (Chorus) | 1'33 |

- | | | |
|----|-----------------------------|------|
| 18 | SANCTUS IN D MAJOR, BWV 238 | 2'33 |
|----|-----------------------------|------|

Violini unisoni, Cornetto, Timpani, Violino in ripieno, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|----|-----------------------------|------|
| 19 | SANCTUS IN C MAJOR, BWV 237 | 1'27 |
|----|-----------------------------|------|

Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

TT: 65'30

BACH COLLEGIUM JAPAN *chorus & orchestra*

MASAAKI SUZUKI *direction*

Vocal soloists:

HANA BLAŽÍKOVÁ (BWV 236) and JOANNE LUNN (BWV 242) *soprano*

ROBIN BLAZE *counter-tenor* · GERD TÜRK *tenor* · PETER KOIJ *bass*

Instrumental soloists:

MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe & oboe d'amore* · NATSUMI WAKAMATSU *violin*

BACH COLLEGIUM JAPAN

This disc was recorded in two periods. Performers who took part in either or both periods are listed below.

CHORUS

Soprano:	Hana Blažiková, Joanne Lunn, Minae Fujisaki, Yoshie Hida, Aki Matsui, Eri Sawae
Alto:	Robin Blaze, Hiroya Aoki, Toshiharu Nakajima, Tamaki Suzuki, Chiharu Takahashi
Tenore:	Gerd Türk, Yusuke Fujii, Hiroto Ishikawa, Takayuki Kagami, Makoto Sakurada, Yosuke Taniguchi
Basso:	Peter Kooij, Daisuke Fujii, Toru Kaku, Chiyuki Urano, Yusuke Watanabe, Dominik Wörner

ORCHESTRA

Tromba I:	Jean-François Madeuf
Tromba II:	Philippe Genestier
Tromba III:	Hidenori Saito
Cornetto:	Kuniko Ueno
Timpani:	Thomas Holzinger
Oboe I/Oboe d'amore I:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II/Oboe d'amore II:	Thomas Meraner, Atsuko Ozaki
Violino I:	Natsumi Wakamatsu <i>leader</i> , Mika Akiha, Yuko Takeshima, Ayaka Yamauchi
Violino II:	Azumi Takada, Yuko Araki, Satoki Nagaoka, Ayaka Yamauchi
Viola:	Hiroshi Narita, Mika Akiha, Mina Fukazawa, Akira Harada

CONTINUO

Violoncello:	Hidemi Suzuki, Shuhei Takezawa, Toru Yamamoto
Violone:	Takashi Konno, Seiji Nishizawa
Bassono:	Kiyotaka Dosaka
Cembalo:	Mizuho Doi
Organo:	Masato Suzuki

Johann Sebastian Bach's output of sacred music includes not only the cantatas, oratorios and passions, all of which have words in German, but also a small group of compositions with Latin texts. The most famous and by far the most important of these is the Mass in B minor, BWV 232. This group also contains other contributions to the mass genre, so rich in traditions, that are to some extent overshadowed by this famous masterpiece and have remained unfamiliar even to Bach connoisseurs. All of these works are based on the so-called Ordinary of the Mass – a series of liturgical texts that in the tradition of the Roman Catholic church remain an immutable part of every mass celebration, whenever it might occur during the church year, and which are presented in sung form. In its most common manifestation (from which, admittedly, Bach sometimes deviates) there are five parts, named after their opening words: 1. Kyrie, 2. Gloria, 3. Credo, 4. Sanctus (with Benedictus) and 5. Agnus Dei.

Martin Luther's (1483–1546) Reformation fundamentally altered the traditional forms of service used by the Roman church. The sermon assumed central importance. Latin, the church language, yielded to German, the language of the people. German was also the language used for the Bible readings and congregational singing. The texts of the Mass too were translated into German, and they were in part transformed into congregational hymns. To a limited extent, however, the old Latin mass text did remain in use in the Protestant church – in particular the Kyrie and Gloria sections, which were then often set to music as an entity in their own right. In evangelical church music this abridged, bipartite form – despite being incomplete in liturgical terms – was termed 'Missa', a name it retained even in Bach's day. Nowadays, to differentiate them from the complete five-part form, these pieces are normally referred to as 'Lutheran' or 'Kyrie-Gloria' Masses.

The two masses on this disc belong to this 'Kyrie-Gloria' type. Together with the four Sanctus settings, BWV 237, 238, 240 and 241, and the *Christe eleison*, BWV 242, they come from Bach's Leipzig period. Here, on feast days at St Thomas's and St Nicholas's Churches, the Kyrie and Gloria were performed 'figuraliter' (i.e. in several parts), and on high feast days the Sanctus was included as well. Bach apparently made extensive use of compositions by other people for the presentation of these liturgical pieces, having recourse in particular to mass settings from the Roman Catholic repertoire. What we know about the mass compositions by other people that Bach used suggests that he favoured a broad range of eras and styles, with Italians strongly represented. Among them we find the sixteenth-century composer Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–94), the seventeenth-century figures Marco Giuseffo Peranda

(1625–75), Johann Caspar Kerll (1627–93) and Johann Baal (1657–1701) and, from Bach's own lifetime, Giovanni Battista Bassani (c. 1657–1716), Francesco Gasparini (1661–1727), Johann Christoph Pez (1664–1716), Antonio Lotti (1666–1740), Johann Hugo von Wilderer (1670/71–1724), Johann Ludwig Bach (1677–1731) and Francesco Durante (1684–1755).

Whether the two 'Kyrie-Gloria' Masses on this disc were written for Bach's own use at church services in Leipzig cannot be ascertained with certainty. They form part of a group of four such masses (BWV 233–236). Two of them (BWV 234, 236) have survived in Bach's autograph scores and can be dated to 1738–39. For one of the masses (BWV 234), surviving original parts tell us that it was also performed in Leipzig. Admittedly, however, this does not prove that the four works were written for this specific purpose. In the literature about Bach it is occasionally suggested that they might have been produced for performances outside Leipzig, perhaps in response to commissions.

One peculiarity that closely links all four masses might speak in favour of such a background: every movement in every mass seems to refer back to an earlier composition by Bach. Each mass consists of six movements, and of the total of 24 movements only four (in BWV 233 and 234) cannot be traced back definitively to an earlier work. In one case the source movement is from another setting of the mass (Kyrie eleison, BWV 233a, in BWV 233). All the other nineteen pieces, however, are demonstrably parodies based on cantata movements, i. e. pieces in which the cantata text was retrospectively replaced by the words of the mass.

This extremely high incidence of parody has constantly irritated Bach's biographers and researchers, and remains an enigma to this day. Moreover Bach immediately used particular cantatas for several mass movements – in other words, he was not very selective when it came to choosing the movements to use. The most probable explanation for his recourse to earlier works was to save work. It was easier to add the mass text to an existing composition than make a new setting especially for it. If indeed the masses had been commissioned by someone, time pressure may also have been a factor. Bach may have been fortified by his experience that Latin texts tended to be relatively easy to combine with existing music, because Latin is much more flexible than German in terms of accentuation and speech rhythm. In any case Bach must have had a strong incentive to proceed in this manner, reworking the originals in such a way that new works of art would be the result – works that did not betray their origins and which assumed the character of originals in their own right.

Lutheran Mass in G minor, BWV 235

In the case of the ‘Kyrie-Gloria’ Mass in G minor, Bach seems to have started out with the intention of making the fullest possible use of his cantata *Es wartet alles auf dich* (*These Wait All Upon Thee*), BWV 187 (1726). In the Mass he made use of those cantata movements that were at all suitable for parody treatment (that is, all except the two recitatives and the final chorale). The opening chorus, ‘Es wartet alles auf dich’, became the final chorus with the text ‘Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen’. The cantata’s three solo arias appear in the Mass as the inner passages of the Gloria section (movements 3–5), the first two in reverse order and the third with a tenor solo instead of a soprano. For the Kyrie and the first part of the Gloria Bach needed two more choral pieces, and turned to the opening choruses of two more cantatas from 1726: *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* (*O Lord, are not thine eyes upon the truth?* BWV 102) and *Alles nur nach Gottes Willen* (*All things according to God’s will*, BWV 72).

It is almost self-evident that Bach’s reworking did not confine itself to replacing the text and the modifications to the vocal parts that were therefore required. In two cases – the choruses ‘Gloria in excelsis Deo’ (second movement) and ‘Cum Sancto Spiritu’ (sixth movement) he has reduced the length considerably by comparison with the originals by omitting the orchestral introductions. Moreover, he wrote a new opening choral section for the final chorus, thereby establishing a relationship in terms of tonality with the preceding ‘Qui tollis’. In the solo movements, too, Bach sometimes made far-reaching changes. For example in the fourth movement, ‘Domine Fili’, at the words ‘Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis peccata mundi’ (‘Lamb of God, Son of the Father, that takest away the sins of the world’) he wrote sighing figures in place of the *staccato* motifs that had illustrated the words ‘Es träufet Fett und Segen’ (‘Unction and blessing trickle’), and later on Bach composed largely new music to the words ‘miserere nobis’ (‘have mercy upon us’) to lend expressive weight to the imploring character of the words.

Lutheran Mass in G major, BWV 236

In this mass Bach adopted a very similar procedure. Here, too, he turned to works from his first years in Leipzig (1723–26), primarily to the cantatas *Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* (*Make sure that your fear of God is not hypocrisy*, BWV 179), *Gott der Herr ist*

Sonn und Schild (For the Lord God is a sun and shield, BWV 79) and *Wer Dank opfert, preiset mich* (Whoso offereth praise glorifieth me, BWV 17). Each of these cantatas contributed its opening chorus to the Mass (movements 1, 2 und 6). The first two cantatas also supplied an aria (BWV 179/3 ‘Falscher Heuchler Ebenbild’ [‘Images of false hypocrisies’] as the fifth movement, ‘Quoniam tu solus sanctus’) and a duet (BWV 79/5 ‘Gott, ach Gott, verlass die Deinen nimmermehr’ [‘God, oh God, leave your people nevermore’] as the fourth movement, ‘Domine Deus, Agnus Dei’). For the bass solo ‘Gratias agimus tibi’ (third movement) he reworked the fifth movement of the cantata *Warum betrübst du dich, mein Herz* (Why art thou cast down, O my soul?, BWV 138), the aria ‘Auf Gott stehe meine Zuversicht’ (‘My trust is in God’).

A striking instance, typical for parodies of this type, can be observed in the first movement of the mass. Here Bach very skilfully illustrates the original and its words ‘Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei’ by opening the movement with a counter-fugue. In this sort of fugue the theme is not answered in the conventional manner by means of repetition a fifth higher, but rather by its inversion or mirror image. In the cantata movement the counter-fugue is a symbol for the textual content, an allusion to the interchange of reality and appearance, of genuine and hypocritical fear of God. In the Kyrie of the Mass, this image loses impact: with the removal of the original text we also lose the symbolic level of meaning; here the counter-fugue is just music – admittedly very skilful music, and as such a worthy medium to convey the words with their appeal to God.

Four Sanctus settings, BWV 237, 238, 240 and 241

The text of the Sanctus alludes to Isaiah 6:3. Here Isaiah describes a prophetic vision: he sees two angels hovering above God’s throne, calling to each other: ‘Holy, holy, holy, is the Lord of hosts: the whole earth is full of his glory’.

In the Mass the Sanctus is introduced by the priest with the words: ‘Hymnum gloriae tuae canimus, sine fine dicentes: ...’ (‘We laud and magnify Thy glorious name, evermore praising Thee, and saying: ...’). Following the priest’s exhortation, in all these Sanctus settings the choir begins immediately, without any instrumental introduction.

The original sources reveal that the brief Sanctus in C major, BWV 237, dates from 1723; it would have been heard for the first time at one of the feast days that year, maybe Whitsun or Trinity. From the very first bar Bach’s music, festively scored with trumpets and timpani, makes

it clear that it is a glorification of God's majesty. Striking fanfare motifs characterize the block-like beginning of the choral setting, against which the trumpets and timpani in turn stand out as an independent instrumental element. With its relaxed vocal writing the second section, 'Pleni sunt coeli', forms a clear contrast to the first. Here the actual trumpets and timpani remain in the background, but in the vocal bass line and the other instruments we hear various different variants of a trumpet-like motif in the form of a rising triad. The concluding words, 'gloria eius', are heard from the choir – in the last bars together with the first trumpet – in an animated, rising and falling coloratura in which Bach must have been thinking of the image of the angels hovering above God's throne.

The Sanctus in D major, BWV 238, must have been composed in late 1723 or the spring of 1724, and was thus intended either for Christmas Day of 1723 or Easter Day of 1724. Bearing in mind the piece's festive purpose it is surprising that the instrumental forces required are unusually modest: according to the score Bach had in mind just 'Violini unisوني' (unison violins) and basso continuo. In performance, however, he also used a cornet and strings to reinforce the vocal lines.

The unostentatious nature of the orchestral part allows the choir to emerge all the more effectively. In accordance with the text, the piece falls into two sections which clearly differ in terms of metre, tempo and thematic material, although both use fugue techniques. The first part 'Sanctus... Dominus Deus Zebaoth', in duple time, is characterized by the remarkable beginning of the fugue theme, introduced in rising order by the bass, tenor, alto and soprano and then also taken up by the orchestral violins. The striking violin tremolos at the beginning – an element intrinsically alien to a fugue – have a content-related significance as an allusion to the emotion of reverent trembling before the face of God.

The second part of the setting, flowing rapidly in 12/8-time, presents a new fugue theme to the words 'Pleni sunt coeli et terra gloria ejus'; this section begins with the voices entering in the opposite order, from soprano to bass, and the word 'gloria' is made the expressive focus of the music by means of a melisma. A powerful pedal point in the continuo, a choral unison and 'gloria' coloraturas in two and three parts form an effective conclusion to this rousing work.

The Sanctus in G major, BWV 240, has survived as a score in Bach's own hand together with parts written by a copyist. No composer name is mentioned. Bach's score incorporates numerous corrections. It is probably an arrangement of a piece by another composer, with a

new text. Of particular note is the dense contrapuntal setting, in which the almost omnipresent theme with its rising scales is combined with an assortment of counter-motifs.

The *Santus* in D major/E major for double choir, BWV 241, is an arrangement based on the *Missa Superba* by Johann Kaspar Kerll (1627–93), one of the most important German musicians of his era, who worked as court organist in Brussels and Vienna and was for a long time *Kapellmeister* in Munich. Bach's arrangement comes from 1747–48 and is in D major although, as the original parts prove, the performance was in E major. In the close-meshed, imitative opening section, to the word 'Sanctus', Bach remains largely faithful to the original. In the 'Dominus Deus Sabaoth' section, originally accompanied only by basso continuo, he added two obbligato violin parts, whilst in the 'Pleni sunt coeli', with reference to the 'Hosanna' of Kerll's Mass, he has given the music an entirely new form.

Durante's Kyrie and J. S. Bach's *Christe eleison* in G minor, BWV 242

This brief duet setting survives in a score in Bach's own hand from the period 1727–32. This score contains a Kyrie-Gloria' Mass in C minor, BWV Anh. 26, the composer of which is not named, but the *Christe eleison* in Bach's manuscript is labelled 'Christe di Bach'. Not until recently has it been possible to determine the authorship of the Mass: it is by the Neapolitan composer Francesco Durante (1684–1755). In Durante's work the entire Kyrie section, including the 'Christe eleison', was written for all the voices. Bach was evidently keen to provide some contrast in the middle section. In his new composition the soprano and alto are sometimes strictly imitative, as in a chamber duet, but sometimes also in parallel thirds, combined with a *basso ostinato* above a striking descending scale motif. On this recording Durante's Kyrie is performed without trombones.

© Klaus Hofmann 2014

The **Bach Collegium Japan** 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 from the baroque period. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of Bach's church cantatas, an enterprise which in 2013 was concluded with the release of the 55th and final volume. During this period, the BCJ has also established

itself on the international concert scene, with appearances at prestigious venues and festivals such as Carnegie Hall in New York, the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany as well as at the BBC Proms in London. Besides the much acclaimed recordings of cantatas, releases by the ensemble include performances of a number of large-scale choral works by Bach, as well as Monteverdi (*Vespers*), Handel (*Messiah*) and, most recently, Mozart (*Requiem*).

Since founding the Bach Collegium Japan, **Masaaki Suzuki** has become established as a leading authority on the works of Bach, with an outstanding reputation for truthful performances of expressive refinement. He is now regularly invited to work with renowned period ensembles, such as Collegium Vocale Gent and the Freiburger Barockorchester, as well as with modern-instrument orchestras in repertoire as diverse as Britten, Haydn, Mendelssohn, Mozart and Stravinsky. Suzuki's impressive discography on the BIS label has brought him many critical plaudits – *The Times* (UK) has written: 'it would take an iron bar not to be moved by his crispness, sobriety and spiritual vigour'. Masaaki Suzuki combines his conducting career with his work as organist and harpsichordist. Born in Kobe, he graduated from Tokyo National University of Fine Arts and Music and went on to study at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. He is the recipient of the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany, and of the 2012 Bach Medal, awarded by the city of Leipzig.

The Czech soprano **Hana Blažíková** studied at the Prague Conservatory under Jiří Kotouč, graduating in 2002. Focusing on baroque, Renaissance and mediæval music, she has also taken part in interpretation courses with Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch and Howard Crook. She collaborates with various international ensembles and orchestras, including Collegium Vocale Gent, Sette Voci, La Fenice, Tafelmusik, Collegium 1704 and Gli Angeli Genève. Hana Blažíková has appeared at festivals such as the Prague Spring, Oude Muziek Utrecht, Resonanzen in Vienna, Tage Alter Musik in Regensburg, Festival de Sablé and Festival de Saintes. She also plays the gothic harp, and gives concerts accompanying herself.

Robin Blaze is firmly established in the front rank of interpreters of Purcell, Bach and Handel, and his career has taken him to concert halls and festivals in Europe, North and South America,

Japan and Australia. He studied music at Magdalen College, Oxford and won a scholarship to the Royal College of Music where he is now a professor of vocal studies. He works with many distinguished conductors in the early music field, and is a regular and popular artist at the Wigmore Hall. He made his début with the Berlin Philharmonic Orchestra and Nicholas Kraemer singing Handel's *Belshazzar* in 2004 and has also appeared with other major symphony orchestras. Robin Blaze's opera engagements have included productions at Covent Garden, English National Opera and Glyndebourne Festival Opera.

Gerd Türk received his first vocal and musical training as a choir boy at Limburg Cathedral. After studying in Frankfurt am Main, he completed studies of baroque singing and interpretation at the Schola Cantorum Basiliensis under Richard Levitt and René Jacobs, and took part in masterclasses with Ernst Haefliger, Hanno Blaschke, Kurt Equiluz and Norman Shetler. Gerd Türk has worked with the foremost early music conductors, appearing in the world's most prestigious concert halls. He has been a member of the ensemble Cantus Cölln, and has close contact with the Ensemble Gilles Binchois. He teaches at the Schola Cantorum Basiliensis and gives masterclasses at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music).

Peter Kooij began his musical career as a choir boy. After learning the violin, he studied singing under Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. Concert engagements have taken him to the world's foremost musical venues, where he has sung under the direction of Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen and Gustav Leonhardt. His numerous recordings feature not only most of Bach's vocal works but also a repertoire that extends from Monteverdi to Kurt Weill including *Auf dem Wasser zu singen*, a Schubert recital on the BIS label. Peter Kooij is a professor at the Royal Conservatoire in The Hague and, since 2000, a guest lecturer at the Tokyo Geijutsu University. He has been invited to give masterclasses in Germany, France, Portugal, Spain, Belgium, Finland and Japan.

Das kirchenmusikalische Œuvre Johann Sebastian Bachs umfasst neben den durchweg in deutscher Sprache gehaltenen Kantaten, Oratorien und Passionen eine kleine Gruppe lateinischer Kompositionen. Das bekannteste und bei weitem gewichtigste Stück dieser Gruppe ist die h-moll-Messe (BWV 232). Gewissermaßen im Schatten des berühmten Großwerks aber und selbst bei Bach-Kennern oft unbekannt, finden sich in dieser Werkgruppe noch weitere, wenn auch in kleinerem Format gehaltene Beiträge zu der traditionsreichen kirchenmusikalischen Gattung der Messe. Gemeinsame Grundlage aller Messkompositionen ist das sogenannte Ordinarium Missae, d. h. eine Reihe von liturgischen Texten, die in der Tradition der römisch-katholischen Kirche unabhängig vom Kirchenjahr gleichbleibender Bestandteil einer jeden Messfeier sind und hier in gesungener Form vorgetragen werden. Es handelt sich nach der üblichen Gliederung (von der Bach allerdings teilweise abweicht) um fünf Teile, die nach ihren Anfangsworten bezeichnet werden: 1. Kyrie, 2. Gloria, 3. Credo, 4. Sanctus (mit Benedictus) und 5. Agnus Dei.

Die Reformation Martin Luthers (1483–1546) hatte die traditionellen Gottesdienstformen der römischen Kirche grundlegend verändert. Die Predigt rückte in den Mittelpunkt. An die Stelle der Kirchensprache Latein trat die Volkssprache Deutsch. Deutsch waren auch die biblischen Lesungen und die Gemeindegesänge. Auch die Texte der Messe wurden verdeutscht, zum Teil auch zu Gemeindeliedern umgestaltet. Doch in begrenztem Umfang wurde auch in der protestantischen Kirche das alte lateinische Messformular beibehalten. Das betraf besonders die Teile Kyrie und Gloria, die nunmehr vielfach in nur zweiteiliger Form neu komponiert wurden. In der evangelischen Kirchenmusik wurde diese zweiteilige Kurzform ungeachtet ihrer liturgischen Unvollständigkeit bis in die Zeit Bachs hinein als „Missa“ (Messe) bezeichnet. Heute spricht man zur Unterscheidung von der vollständigen, fünfteiligen Form meist von „Lutherischen“ oder „Kyrie-Gloria-Messen“.

Die beiden Messen der vorliegenden SACD gehören diesem Kyrie-Gloria-Typus an. Sie führen uns, zusammen mit den vier Sanctus BWV 237, 238, 240 und 241 und dem Christe eleison BWV 242, in Bachs Leipziger Zeit. Hier wurden in St. Thomas und St. Nikolai im Hauptgottesdienst besonders an Festtagen Kyrie und Gloria „figuraliter“ (d. h. mehrstimmig) musiziert, und an hohen Festen kam noch das Sanctus hinzu. Bach hat sich für die Darbietung dieser liturgischen Stücke offenbar weitgehend fremder Kompositionen bedient. Dabei hat er überwiegend auf Messkompositionen aus dem römisch-katholischen Repertoire zurückge-

griffen. Was sich an fremden Messkompositionen in Bachs Gebrauch heute noch nachweisen lässt, deutet auf eine bemerkenswert breite zeitliche und stilistische Streuung und einen starken Anteil italienischer Komponisten. Zu nennen sind als Vertreter des 16. Jahrhunderts Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594), aus dem 17. Jahrhundert Marco Giuseffo Peranda (1625–1675), Johann Caspar Kerll (1627–1693) und Johann Baal (1657–1701) sowie aus Bachs eigener Lebenszeit Giovanni Battista Bassani (um 1657–1716), Francesco Gasparini (1661–1727), Johann Christoph Pez (1664–1716), Antonio Lotti (1666–1740), Johann Hugo von Wilderer (1670/71–1724), Johann Ludwig Bach (1677–1731) und Francesco Durante (1684–1755).

Ob die beiden Kyrie-Gloria-Messen dieser Aufnahme für Bachs eigene Leipziger Gottesdienstpraxis entstanden sind, ist nicht sicher zu sagen. Sie sind Teil eines Werkkomplexes von vier solchen Messen (BWV 233–236), von denen zwei (BWV 234, 236) in Bachs Partituraautograph überliefert sind und sich auf die Zeit um 1738/39 datieren lassen. Für eine der Messen (BWV 234) lassen sich anhand originaler Stimmen auch Leipziger Aufführungen nachweisen. Das bedeutet freilich nicht, dass die vier Werke für diesen Zweck geschaffen worden sind. In der Bach-Literatur wird denn auch verschiedentlich erwogen, dass sie für eine Verwendung außerhalb Leipzigs etwa als Auftragskompositionen entstanden sein könnten.

Für einen solchen Entstehungshintergrund könnte eine Besonderheit sprechen, die alle vier Messen eng miteinander verbindet. Diese gehen nämlich anscheinend in allen Sätzen auf früher entstandene Kompositionen Bachs zurück. Jede Messe umfasst sechs Sätze, und von den insgesamt 24 Sätzen lässt sich nur für vier (in BWV 233 und 234) keine Vorlage nachweisen. In einem Fall liegt ein älterer Messensatz zugrunde (Kyrie eleison BWV 233a in BWV 233), alle übrigen 19 Stücke aber sind nachweislich Parodien nach Kantatensätzen, also Stücke, bei denen der Kantatentext nachträglich durch den Wortlaut der Messe ersetzt worden ist.

Der extrem hohe Parodienanteil hat Bach-Biographen und -Forscher immer wieder irritiert und stellt bis heute ein Rätsel dar. Es kommt hinzu, dass Bach dabei einzelne Kantaten gleich für mehrere Messensätze genutzt hat, also möglicherweise auch nicht besonders wählerisch vorgegangen ist. Als Grund für den Rückgriff auf bereits vorhandene Werke kommt wohl in erster Linie Arbeitersparnis in Frage: Es ist leichter, den Text der Messe vorhandenen Kompositionen zu unterlegen, als ihn neu zu vertonen. Sollte es sich bei den Messen um Auftragswerke gehandelt haben, könnte auch Termindruck ein Motiv gewesen sein. Bestärkend

kam für Bach möglicherweise die Erfahrung hinzu, dass lateinische Texte sich verhältnismäßig leicht mit einer vorhandenen Musik verbinden lassen, weil das Lateinische in Bezug auf Sinnakzent und Sprachrhythmus weit flexibler ist als das Deutsche. In jedem Fall muss für Bach von der selbstgestellten Aufgabe aber auch ein starker Anreiz ausgegangen sein, die Umarbeitung der Vorlagen so zu gestalten, dass am Ende neue Kunstwerke entstanden, denen man ihre Vorgeschichte nicht mehr anmerkte und die ihrerseits den Charakter von Originalen annahmen.

Missa g-moll, BWV 235

Bei der Kyrie-Gloria-Messe in g-moll scheint Bach von dem Plan ausgegangen zu sein, seine Kantate *Es wartet alles auf dich* (BWV 187) aus dem Jahre 1726 möglichst ausgiebig zu nutzen. Er hat hier alle zur Parodierung überhaupt geeigneten Sätze (d.h. alles außer den beiden Rezitativen und dem Schlusschoral) in die Messe übergeführt. Der Eingangschor „Es wartet alles auf dich“ wurde zum Schlusschor mit dem Text „Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen“. Die drei Soloarien der Kantate kehren in der Messe als Binnensätze des Gloria-Teils wieder (Satz 3–5), die beiden ersten in umgekehrter Abfolge, die dritte mit Tenor statt Sopran besetzt. Für das Kyrie und den Anfangssatz des Gloria brauchte Bach noch zwei Chorstücke und griff hierfür auf die Eingangschöre der ebenfalls 1726 entstandenen Kantaten *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* (BWV 102) und *Alles nur nach Gottes Willen* (BWV 72) zurück.

Es versteht sich fast von selbst, dass Bachs Umgestaltung sich nicht auf die Unterlegung des neuen Textes und die damit verbundenen Modifikationen der Vokalpartien beschränkte. In zwei Fällen, bei den Chören „Gloria in excelsis Deo“ (Satz 2) und „Cum Sancto Spiritu“ (Satz 6) hat er gegenüber den Vorlagen stark gekürzt, indem er die originale Orchestereinleitung strich, für den Schlusschor schrieb er außerdem einen neuen ersten Chorabschnitt, der den tonartlichen Anschluss an das vorhergehende „Qui tollis“ herstellte. Auch in die Solosätze hat Bach stellenweise tief eingegriffen. Beispielsweise erscheinen in Satz 4, „Domine Fili“, zu den Worten „Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis peccata mundi“ (Lamm Gottes, Sohn des Vaters, der du trägst die Sünde der Welt) im Orchesterpart Seufzerfiguren anstelle von Staccato-Motiven, die im Original die Worte „Es träufet Fett und Segen“ illustrieren; und an späterer Stelle hat Bach den Text „miserere nobis“ (erbarme dich unser) weitgehend neu komponiert, um dem flehentlichen Affekt der Worte Ausdruck zu verleihen.

Missa G-Dur, BWV 236

Bei dieser Messe ist Bach ganz ähnlich verfahren. Auch hier hat er auf Werke aus den ersten Leipziger Jahren (1723–1726) zurückgegriffen, und zwar hauptsächlich auf die Kantaten *Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* (BWV 179), *Gott der Herr ist Sonn und Schild* (BWV 79) und *Wer Dank opfert, preiset mich* (BWV 17). Aus diesen drei Kantaten ist jeweils der Eingangsschor in die Messe übergegangen (Sätze 1, 2 und 6), aus den beiden erstgenannten jeweils auch eine Arie (BWV 179/3 „Falscher Heuchler Ebenbild“ als Satz 5, „Quoniam tu solus sanctus“) bzw. ein Duett (BWV 79/5 „Gott, ach Gott, verlass die Deinen nimmermehr“ als Satz 4, „Domine Deus, Agnus Dei“), für das Bass-Solo „Gratias agimus tibi“ (Satz 3) wurde die Arie „Auf Gott steht meine Zuversicht“ aus der Kantate *Warum betrübst du dich, mein Herz* (BWV 138/5) umgestaltet.

Ein bemerkenswerter, für derartige Parodien typischer Vorgang ist beim ersten Satz der Messe zu beobachten. Bach illustriert hier im Original den Text „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“ höchst kunstvoll mit der Eröffnung des Satzes in Form einer Gegenfuge. Bei diesem Fugentypus wird das Thema nicht wie üblich durch seine Wiederholung in der Oberquinte beantwortet, sondern durch seine Umkehrung, sein melodisches Spiegelbild. In dem Kantatensatz ist die Gegenfuge Symbol für die Textaussage, ein Verweis auf das Wechselspiel von Sein und Schein, von wahrer und geheuchelter Gottesfurcht. Im Kyrie der Messe aber ist dieses Bild verblasst: Mit dem ursprünglichen Text entfällt die symbolische Bedeutungsebene; die Gegenfuge ist hier nur noch Musik, besonders kunstvolle Musik allerdings und als solche ein würdiger Träger für die Worte der Anrufung Gottes.

Vier Sanctus, BWV 237, 238, 240, 241

Der Text des Sanctus knüpft an die Bibelstelle Jesaja 6, Vers 3 an. Jesaja beschreibt hier eine prophetische Vision: Er sieht zwei Engel über Gottes Thron schweben, die einander zurufen: „Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth; alle Lande sind seiner Ehre voll“.

In der Messfeier wird das Sanctus vom Priester eingeleitet mit den Worten: „Hymnum gloriae tuae canimus, sine fine dicentes: ...“ (Lasst uns den Gesang deines Lobes anstimmen und ohne Ende singen: ...). Der Aufforderung des Priesters folgend setzt daher in allen Sanctus-Kompositionen der Chor unmittelbar ohne jedes instrumentale Vorspiel ein.

Das kurze Sanctus C-Dur (BWV 237) ist nach Ausweis der Originalquellen 1723 entstanden,

wird also erstmals an einem der Kirchenfeste dieses Jahres, vielleicht an Pfingsten oder Trinitatis, erklingen sein. Bachs festlich mit Trompeten und Pauken besetzte Musik lässt vom ersten Takt an erkennen, dass es um die Verherrlichung der Majestät Gottes geht. Markante Fanfarenmotivik prägt den blockhaften Beginn des Chorsatzes, dem hier alternierend Trompeten und Pauken als selbständiger Instrumentalchor gegenübertreten. Der zweite Abschnitt, „Pleni sunt coeli“, steht mit seinem aufgelockerten Vokalsatz dazu in deutlichem Kontrast. Die Trompeten und Pauken bleiben im Hintergrund, aber im Vokalbass und in den verbleibenden Instrumenten erklingt in verschiedenen Varianten auch hier ein Trompetenmotiv in Form eines aufsteigenden Dreiklangs. Die abschließenden Worte „gloria eius“ erklingen im Chor und in den letzten Takten auch in der ersten Trompete in einer bewegten, weiträumig auf- und absteigenden Koloratur, bei der Bach wohl an das Bild der über dem Thron Gottes schwebenden Engel gedacht haben mag.

Das Sanctus D-Dur (BWV 238) muss Ende 1723 oder allenfalls im Frühjahr 1724 entstanden sein, war also wohl für den 1. Weihnachtsfeiertag 1723 oder für den 1. Osterfesttag des Jahres 1724 bestimmt. Angesichts der festlichen Bestimmung des Stückes überrascht die ungewöhnlich kleine Instrumentalbesetzung: Nach der Partitur rechnet Bach hier nur mit „Violini unisوني“, also einstimmig geführten Violinen, und Generalbass. In der Aufführung ließ Bach allerdings die Singstimmen von einem Zink und Streichern verstärken.

Der geringstimmige Orchesterpart lässt den Chor umso wirkungsvoller hervortreten. Das Stück ist dem Text entsprechend in zwei Teile gegliedert. Sie unterscheiden sich deutlich in Taktmaß, Tempo und Thematik, sind aber beide in Fugentechnik gehalten. Der im geraden Takt verlaufende erste Teil, „Sanctus ... Dominus Deus Zebaoth“, ist geprägt vom markanten Themenkopf des Fugenthemas, das in aufsteigender Folge vom Bass über Tenor, Alt und Sopran eingeführt wird und dann auch in den Orchesterviolinen erscheint. Die auffallenden und eigentlich „fugenfremden“ Violintremoli zu Beginn haben wohl inhaltliche Bedeutung als Hinweis auf den Affekt ehrfürchtigen Erzitterns im Angesicht Gottes.

Der zweite Teil des Satzes trägt im bewegten Fluss des Zwölfachteltaktes auf ein neues Fugenthema die Worte „Pleni sunt coeli et terra gloria ejus“ vor, wobei der Abschnitt nun mit der umgekehrten Einsatzfolge beginnt, absteigend vom Sopran bis zum Bass, und das Wort „gloria“ durch ein Melisma in den Mittelpunkt der Aussage gestellt wird. Ein mächtiger Orgelpunkt im Continuo, ein Chor-Unisone und zwei- und dreistimmig geführte „gloria“-Koloraturen beschließen effektiv das mitreißende Stück.

Das Sanctus G-Dur (BWV 240) ist in einer Partitur von der Hand Bachs und zugehörigen Kopistenstimmen aus der Zeit um 1742 überliefert. Ein Komponistennamen fehlt. Bachs Partitur enthält zahlreiche Korrekturen. Es handelt sich wahrscheinlich um die Bearbeitung einer fremden Vorlage mit einem anderen Text. Bemerkenswert ist der dichte kontrapunktische Satz, in dem das nahezu allgegenwärtige Thema der aufsteigenden Tonleiter mit verschiedenen Gegenmotiven kombiniert wird.

Das doppelchörige Sanctus D-Dur/E-Dur (BWV 241) ist eine Bearbeitung nach der Missa Superba von Johann Kaspar Kerll (1627–1693), einem der bedeutendsten deutschen Musiker seiner Zeit, der als Hoforganist in Brüssel und Wien und lange in München als Hofkapellmeister wirkte. Bachs Bearbeitung stammt aus der Zeit um 1747/48. Seine Partitur steht in D-Dur, die Aufführung erfolgte aber, wie die Originalstimmen zeigen, in E-Dur. In dem engmaschig imitierend gesetzten Eingangsteil auf das Wort „Sanctus“ folgt Bach noch weitgehend seiner Vorlage, in dem ursprünglich vom Generalbass allein begleiteten Abschnitt „Dominus Deus Sabaoth“ hat er zwei obligate Violinstimmen hinzugefügt, das „Pleni sunt coeli“ aber in Anlehnung an das „Hosanna“ der Messe Kerlls frei neu gestaltet.

Durantes Kyrie und J.S. Bachs Christe eleison g-moll, BWV 242

Der kurze Duettsatz ist in einer Partitur von der Hand Bachs aus den Jahren 1727–1732 überliefert. Die Partitur enthält eine Kyrie-Gloria-Messe in c-moll (BWV Anh. 26), deren Komponist nicht genannt ist, das Christe eleison aber trägt in Bachs Handschrift den Vermerk „Christe di Bach“. Die Autorschaft der Messe selbst konnte erst in neuerer Zeit geklärt werden: Es handelt sich um ein Werk des neapolitanischen Komponisten Francesco Durante (1684–1755). In Durantes Komposition war der gesamte Kyrie-Teil einschließlich des „Christe eleison“ vollstimmig gehalten. Bach ging es offenbar darum, den Mittelteil kontrastierend anzulegen. In seiner Neukomposition sind Sopran und Alt in der Art eines Kammerduetts teils streng imitierend, teils auch in Terzparallelen geführt und mit einem Basso ostinato über ein markant absteigendes Tonleitermotiv verbunden. Durantes Kyrie ist in dieser Aufnahme ohne Posaunen zu hören.

© Klaus Hofmann 2014

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von Masaaki Suzuki, seinem Musikalischen Leiter bis zum heutigen Tag, mit dem Ziel gegründet, japanische Hörer mit Aufführungen bedeutender Barockwerke auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen der Kirchenkantaten J. S. Bachs einen exzellenten Ruf erworben – ein Aufnahmeprojekt, das 2013 mit dem Erscheinen der 55. Folge abgeschlossen wurde. Während dieser Zeit hat sich das BCJ auch in der internationalen Konzertszene einen vielgeachteten Namen gemacht – u. a. mit Auftritten in renommierten Konzertsälen wie der New Yorker Carnegie Hall und bei Festivals wie der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie den BBC Proms in London. Neben den vielgelobten Kantatenaufnahmen hat das Ensemble eine Reihe großformatiger Chorwerke von Bach, Monteverdi (Marienvesper), Händel (*Messiah*) und Mozart (Requiem) aufgenommen.

Seit der Gründung des Bach Collegium Japan hat sich **Masaaki Suzuki** als eine führende Autorität für die Werke von J. S. Bach etabliert, u. a. mit seinen authentischen Aufführungen voll expressivem Raffinement. Regelmäßig wird er von renommierten Alte-Musik-Ensembles wie dem Collegium Vocale Gent und dem Freiburger Barockorchester eingeladen, aber auch von modernen Orchestern, mit denen er u. a. Werke von Britten, Haydn, Mendelssohn, Mozart und Strawinsky aufführt. Für seine beeindruckende Diskographie bei BIS hat Suzuki begeisterte Kritiken erhalten: „Nur eine Eisenstange könnte seiner Frische, Ernsthaftigkeit und geistigen Kraft ungerührt widerstehen“ (*The Times*, GB). Masaaki Suzuki verbindet seine Karriere als Dirigent mit der Tätigkeit als Organist und Cembalist. Geboren in Kobe, absolvierte er die Tokyo National University of Fine Arts and Music, um dann am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Ton Koopman und Piet Kee zu studieren. Er wurde mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland und mit der Bach-Medaille der Stadt Leipzig (2012) ausgezeichnet.

Die tschechische Sopranistin **Hana Blažíková** studierte am Prager Konservatorium bei Jiří Kotouč und machte 2002 dort ihren Abschluss. Sie spezialisierte sich auf die Musik des Barock, der Renaissance und des Mittelalters und nahm an Interpretationskursen bei Poppy Holden, Peter Koopj, Monika Mauch und Howard Crook teil. Sie arbeitet mit einigen internationalen Ensembles und Orchestern zusammen, u. a. dem Collegium Vocale Gent, Sette Voci, La Fenice,

Tafelmusik, Collegium 1704 und Gli Angeli Geneve. Hana Blažíková ist bei Festivals wie dem Prager Frühling, Oude Muziek Utrecht, Resonanzen in Wien, Tage Alter Musik in Regensburg, Festival de Saintes und dem Festival de Sablé aufgetreten. Hana Blažíková spielt auch gotische Harfe und gibt Konzerte, bei denen sie sich selbst begleitet.

Robin Blaze gehört zur ersten Riege der Purcell-, Bach- und Händel-Interpreten. Er ist in Europa, Nord- und Südamerika, Japan und Australien aufgetreten. Er hat Musik am Magdalen College in Oxford studiert und ein Stipendium für das Royal College of Musik gewonnen, wo er nun eine Gesangsprofessur bekleidet. Er arbeitet mit vielen namhaften Dirigenten aus dem Bereich der Alten Musik; regelmäßig tritt er in der Wigmore Hall auf. 2004 gab er sein Debüt bei den Berliner Philharmonikern unter Nicholas Kraemer in Händels *Belshazzar*; ebenso tritt er mit anderen bedeutenden Symphonieorchestern auf. Zu seinen Opernengagements zählen Athamas (*Semele*) an Covent Garden und der English National Opera; Didymus (*Theodora*) beim Glyndebourne Festival; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) und Hamor (*Jephtha*) an der English National Opera.

Gerd Türk erhielt seine erste stimmliche und musikalische Ausbildung als Singknabe an der Kathedrale zu Limburg. Nach dem Studium in Frankfurt/Main absolvierte er Studien in Barockgesang und Interpretation an der Schola Cantorum Basiliensis bei Richard Levitt und René Jacobs und nahm an Meisterkursen von Ernst Haefliger, Hanno Blaschke, Kurt Equiluz und Norman Shetler teil. Er arbeitete mit führenden Dirigenten der Alten Musik, mit denen er in den wichtigsten Konzertsälen der Welt auftrat. Er war Mitglied des Ensembles Cantus Cölln und pflegt enge Kontakte zum Ensemble Gilles Binchois. Heute unterrichtet er an der Schola Cantorum Basiliensis und gibt Meisterkurse an der Nationaluniversität für bildende Künste und Musik in Tokyo sowie in Spanien und Süd-Korea.

Peter Kooyj begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe. Nach einem Violinstudium studierte er Gesang bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Seine Konzerttätigkeit führte ihn an die wichtigsten Musikzentren der ganzen Welt, wo er unter der Leitung von u.a. Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen und Gustav Leonhardt sang. Seine mittlerweile über 130 CD-Einspielungen umfassen neben fast allen Vokalwerken

Bachs ein Repertoire, das von Monteverdi bis Weill reicht. Peter Kooij ist Professor am Königlichen Konservatorium in Den Haag und seit 2000 Gastdozent an der Tokyo University of the Arts. Einladungen zu Meisterkursen folgten aus Deutschland, Frankreich, Portugal, Spanien, Belgien, Finnland und Japan.

La musique religieuse de Johann Sebastian Bach comprend non seulement les cantates, les oratorios et les passions qui sont tous en allemand mais également un petit groupe de compositions en latin. La pièce la plus connue et de loin la plus importante de ce groupe est la Messe en si mineur BWV 232. Il existe également d'autres œuvres qui, bien que dans l'ombre pour ainsi dire de la célèbre Messe et souvent méconnues des connaisseurs de l'œuvre de Bach, empruntent à la longue tradition de la messe bien qu'elles soient de dimensions réduites. La base commune à toutes ces messes est l'*Ordinarium Missae*, c'est-à-dire une série de textes liturgiques qui dans la tradition de l'Église romaine catholique sont indépendants de la section commune à chaque célébration de la messe de l'année liturgique et qui sont ici présentés sous une forme vocale. Il s'agit de la structure habituelle (dont Bach s'éloigne parfois) en cinq parties où chacune est désignée par ses premiers mots: 1. Kyrie, 2. Gloria, 3. Credo, 4. Sanctus (avec Benedictus) et 5. Agnus Dei.

La réforme de Martin Luther (1483–1546) a modifié en profondeur les formes traditionnelles du culte de l'église catholique. Le sermon occupe désormais la position centrale. En lieu et place du latin d'église, l'allemand vernaculaire est maintenant utilisé. Les lectures bibliques et les chants de la congrégation sont également en allemand. Les textes de la messe ont de plus été germanisés et parfois en partie transformés en chants communautaires. Cependant, l'ancienne formule de la messe en latin a été conservée au sein de l'église protestante bien que sous une forme réduite. Cela s'applique en particulier au Kyrie et au Gloria qui sont maintenant le plus souvent remaniés en une forme binaire. Dans la musique religieuse protestante, cette forme raccourcie en deux parties a été appelée jusqu'à l'époque de Bach «Missa» (messe), indépendamment de l'aspect liturgique incomplet. De nos jours, une distinction est faite entre la forme complète en cinq parties et la «messe luthérienne» ou «messe Kyrie-Gloria».

Les deux messes de cet enregistrement appartiennent au genre du «Kyrie-Gloria». Avec les quatre Sanctus BWV 237, 238, 240 et 241 et le Christe eleison BWV 242, elles renvoient à la période leipzigoise de Bach. Le Kyrie et le Gloria furent joués aux églises Saint-Thomas et Saint-Nicolas lors du culte dominical et en particulier lors des jours de fêtes religieuses sous une forme «figuraliter» (à plusieurs parties). Le Sanctus était ajouté lors des fêtes religieuses importantes. Bach a recouru lors de l'exécution de ces œuvres liturgiques à des compositions «étrangères», c'est-à-dire à des compositions religieuses du répertoire catholique. Les indices qui témoignent du recours de Bach à ces compositions étrangères ont permis de déterminer

qu'elles présentaient un large éventail tant au point de vue chronologique que stylistique et que l'on y retrouvait une forte proportion de compositeurs italiens. Parmi ceux-ci, mentionnons en tant que représentant du seizième siècle, Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594), du dix-septième, Marco Gioseffo Peranda (1625–1675), Johann Caspar Kerll (1627–1693) et Johann Baal (1657–1701) et, parmi les contemporains de Bach, Giovanni Battista Bassani (vers 1657–1716), Francesco Gasparini (1661–1727), Johann Christoph Pez (1664–1716), Antonio Lotti (1666–1740), Johann Hugo von Braconnier (1670/71–1724) Johann Ludwig Bach (1677–1731) et Francesco Durante (1684–1755).

On ne sait si les deux messes « Kyrie-Gloria » de cet enregistrement ont été composées pour le propre usage de Bach pour les offices religieux des églises de Leipzig. Ils font partie d'un groupe de quatre messes de ce type (BWV 233–236) dont deux (BWV 234 et 236) nous sont parvenues sous la forme de la partition autographe de Bach et remontent à 1738 et 1739. Grâce à ses parties originales qui nous sont parvenues, nous savons que l'une de ces messes (BWV 234) a été conçue en vue d'exécutions à Leipzig. Mais cela ne signifie pas que les quatre œuvres ont été créées à cet effet. Dans les études consacrées à Bach, on a également supposé qu'elles étaient le fruit de commandes pour des exécutions prévues à l'extérieur de Leipzig.

Une particularité relie étroitement les quatre messes en ce qui concerne les circonstances de composition : tous les mouvements renvoient à des compositions antérieures de Bach. Chaque messe compte six mouvements et de ces vingt-quatre mouvements, seuls quatre (extraits des messes BWV 233 et 234) n'ont pas de source originale. Dans un autre cas, il s'agit un ancien mouvement de messe (Kyrie eleison BWV 233a de BWV 233) mais dans le cas des dix-neuf autres mouvements, il s'agit de « parodies » de mouvements de cantates, c'est-à-dire des mouvements dans lesquels le texte original de la cantate a été remplacé par le texte de la messe.

Le nombre très élevé de parodies a depuis toujours intrigué les biographes de Bach et les chercheurs et constitue, encore de nos jours, un mystère. De plus, Bach a repris certaines cantates pour plusieurs mouvements de messe sans s'être posé de questions. La raison pour laquelle il a recouru à des œuvres existantes est principalement liée à une question d'économie de travail : il est plus facile d'adapter le texte de la messe à des compositions existantes que de composer une nouvelle musique. S'il s'agit d'œuvres de commande, il est possible qu'un échancier trop serré ait été un facteur. Bach savait également probablement par expérience qu'il est plus facile d'ajouter un nouveau texte en latin à une musique préexistante car le latin

est beaucoup plus souple que l'allemand en ce qui concerne l'accent tonique et le rythme de la parole. Peu importe la raison derrière celui-ci, le projet inspira manifestement Bach car le résultat final fait entendre une toute nouvelle œuvre qui nous fait oublier ses origines et qui se substitue au caractère de l'œuvre originale.

Messe en sol mineur BWV 235

Bach semble avoir eu l'intention de recourir le plus possible à la cantate *Es wartet alles auf dich* [Tous attendent de toi] BWV 187 composée en 1726 pour cette Messe en sol mineur de type Kyrie-Gloria. Il a ici repris les mouvements correspondants (c'est-à-dire tous les mouvements à l'exception des deux récitatifs et du choral final) qu'il parodie pour sa messe. Le chœur introductif «Es wartet auf dich» devient le chœur final avec le nouveau texte «Cum Sancto Spiritu gloria Dei Patris. Amen» [Avec le Saint-Esprit, dans la gloire de Dieu le père. Amen]. Les trois airs solos de la cantate reviennent dans la messe en tant que mouvements internes de la section du Gloria (mouvements 3 à 5), les deux premiers dans un ordre inversé et le troisième avec le ténor à la place du soprano. Bach avait besoin de deux mouvements choraux pour le Kyrie et le mouvement initial du Gloria et reprend ici le chœur d'entrée de la cantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* [Seigneur, tes yeux veulent découvrir la foi] BWV 102 également composée en 1726 et *Alles nur nach Gottes Willen* [Que tout soit seulement conforme à la volonté de Dieu] BWV 72.

Il va presque sans dire que l'adaptation de Bach ne s'est pas limitée à l'adéquation du nouveau texte et aux modifications consécutives des parties vocales. Il a considérablement réduit l'original en supprimant l'introduction orchestrale des chœurs «Gloria in excelsis Deo» (second mouvement) et «Cum Sancto Spiritu» (sixième mouvement), alors que pour le chœur conclusif, il a composé une nouvelle première section qui crée une relation tonale avec le mouvement précédent «Qui tollis» [qui enlève]. Bach est également intervenu en profondeur dans les mouvements solistes. Ainsi, dans le quatrième mouvement, «Domine Fili», les mots «Agnus Dei Filius Patris, Qui tollis peccata mundi» (Agneau de Dieu, Fils du Père, qui enlève les péchés du monde) sont soulignés à l'orchestre par des motifs soupirants au lieu des staccatos originaux qui accompagnaient les mots «La graisse et la bénédiction s'égouttent». Plus loin, au texte de «Miserere nobis» (Aie pitié de nous), la musique a été largement remaniée pour exprimer l'émotion fervente des paroles.

Messe en sol majeur BWV 236

Bach a procédé de la même manière pour cette messe : il a encore une fois recouru à des œuvres composées au cours de ses premières années à Leipzig (1723–1726) en particulier aux cantates *Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* BWV 179 [Veille à ce que ta crainte de Dieu ne soit pas hypocrisie], *Gott der Herr ist Sonn und Schild* BWV 79 [Car Dieu est rempart et bouclier] et *Wer Dank opfert, preiset mich* [Celui qui m'offre des sacrifices de louanges et m'honore] BWV 17. Le chœur initial de chacune de ces trois cantates a été repris dans la messe (mouvements 1, 2 et 6) alors que deux airs ont été repris des deux premières cantates mentionnées plus haut : BWV 179/3 « Les images des faux hypocrites » qui devient le cinquième mouvement « Quoniam tu solus sanctus » [Car toi seul est saint] et le duo BWV 79/5 « Dieu, ah ! Dieu, n'abandonne plus jamais les tiens ! » qui devient le quatrième mouvement, un duo, « Domine Deus, Agnus Dei » [Seigneur Dieu, Agneau de Dieu]. L'air de basse solo « Gratias agimus » [Et nous vous rendons grâce] (troisième mouvement), provient de l'air « En Dieu est ma confiance » de la cantate *Warum betrübst du dich, mein Herz* [Pourquoi t'attristes-tu, mon cœur ?] BWV 138/5.

On observe dans le premier mouvement un processus remarquable et typique de ces parodies. Dans le mouvement original, Bach illustrait adroitement les paroles de « Veille à ce que ta crainte de Dieu ne soit pas hypocrisie » au début du mouvement avec une contrefugue. Dans ce type d'écriture, le thème ne se fait pas répondre comme c'est l'habitude par une répétition à la quinte supérieure mais plutôt par son inversion, tel un miroir mélodique. Dans ce mouvement de cantate, l'inversion est une transposition symbolique du texte, une référence à l'apparence et à la réalité, à la piété réelle et celle qui est feinte. Cette image disparaît cependant dans le Kyrie : la signification symbolique est disparue avec le texte original et ici, l'inversion n'est que musicale. Une musique particulièrement créative certes et, en tant que telle, un véhicule de choix pour une invocation à Dieu.

Quatre Sanctus BWV 237, 238, 240, 241

Le texte du sanctus renvoie à Isaïe 6, 3. Isaïe décrit ici une vision prophétique : il voit deux anges flottant au-dessus du trône de Dieu et qui s'interpellent : « Saint, saint, saint est Yahvé Sabaoth, sa gloire emplie toute la terre. »

Durant la messe, le sanctus est introduit par le prêtre par les paroles de : « Hymnum gloriae tuae canimus, dicentes sine fine : ... » [Allons chanter la chanson dans ta louange et chanter

sans fin ...]. La demande de l'officiant est suivie dans tous les sanctus mis en musique du chœur, sans introduction instrumentale.

Le bref Sanctus en ut majeur (BWV 237) a été composé, selon les sources originales, en 1723 et fut joué pour la première fois cette même année à l'occasion d'une fête religieuse, la Pentecôte ou la Trinité. La musique festive avec trompettes et timbales nous fait savoir dès la première mesure qu'il s'agit d'une glorification de la majesté de Dieu. Des motifs de fanfare caractérisent le début du choral homophonique alors que les trompettes et les timbales alternent en tant que chœurs instrumentaux indépendants. La deuxième section, « Pleni sunt coeli » [Le ciel et la terre] établit un contraste grâce à son écriture vocale serrée. Les trompettes et les timbales restent en arrière-plan, mais on entend également dans la partie de basse et aux autres instruments sous des formes différentes un motif de trompette sous la forme d'un accord majeur ascendant. Les derniers mots « gloria eius » [remplis de ta gloire] retentissent au chœur et également dans les dernières mesures à la première trompette dans un ample mélisme au dessin ascendant et descendant avec lequel Bach a pu évoquer l'image des anges flottant au-dessus du trône de Dieu.

Le Sanctus en ré majeur (BWV 238) a probablement été composé à la fin de 1723 ou au printemps de 1724 et se destinait au jour de Noël de 1723 ou à celui de Pâques de 1724. La petite taille de l'effectif instrumental surprend compte tenu du contexte festif de l'œuvre : d'après la partition, Bach ne souhaitait que les « Violini unisuoni », c'est-à-dire des violons joués à l'unisson et la basse continue. Lors de l'exécution de l'œuvre, Bach ajouta un cornet à bouquin et d'autres cordes.

La partie instrumentale réduite permet au chœur de se démarquer. La pièce est divisée en deux parties, conformément au texte. Celles-ci diffèrent considérablement l'une de l'autre en ce qui concerne l'indication de mesure, le tempo et le thème mais elles sont réunies dans une fugue. La première partie, « Sanctus ... Dominus Deus Sabaoth » adopte une mesure binaire et est caractérisée par le début fortement articulé du thème de la fugue qui est exposé dans un ordre croissant, de la basse au ténor, à l'alto et au soprano puis aux violons. Le surprenant trémolo de violon tout à fait étranger à la fugue, a probablement une signification liée au texte et recourt à l'affect du tremblement respectueux devant Dieu.

La seconde partie du mouvement adopte une mesure animée à 12/8 pour le nouveau thème de fugue aux paroles de « Pleni sunt coeli et terra gloria ejus » [Le ciel et la terre sont remplis

de ta gloire] alors que cette section débute maintenant dans l'ordre décroissant de la basse au ténor puis à l'alto et au soprano et enfin par les violons et le mot de « gloria » est souligné par un mélisme au centre. Un point d'orgue au continuo, un unisson du chœur et des mélismes sur le mot de « gloria » à deux et à trois voix concluent efficacement cette œuvre enlevante.

Le Sanctus en sol majeur (BWV 240) nous est parvenu sous la forme d'une partition de la main de Bach et des parties établies par le copiste datant d'autour de 1742. Il manque cependant le nom du compositeur. La partition de Bach contient de nombreuses corrections. Il s'agit probablement d'un arrangement d'une ancienne composition qui présentait un texte différent. On notera le contrepoint serré dans lequel le thème presque omniprésent de la gamme ascendante est combiné à divers contresujets.

Le Sanctus en ré majeur / mi majeur (BWV 241) pour double chœur est un arrangement de la Missa Superba de Johann Kaspar Kerll (1627–1693), l'un des musiciens allemands les plus importants de son temps qui fut organiste de la cour à Bruxelles ainsi qu'à Vienne et maître de chapelle pendant plusieurs années à Munich. L'arrangement de Bach date d'autour de 1747 et 1748. Sa partition était en ré majeur mais l'exécution, ainsi que l'attestent les parties originales, fut en mi majeur. Dans la section introductive au mot de « Sanctus », traitée en imitation étroite, Bach suit en grande partie la partition originale. Cependant, alors que dans l'original seule la basse continue accompagnait le passage aux paroles de « Dominus Deus Sabaoth », Bach ajoute ici deux violons obligés. Le « Pleni sunt coeli », une référence au « Hosanna » de la messe de Kerll a été entièrement remanié.

Kyrie de Durante et Christe eleison en sol mineur BWV 242 de J. S. Bach

Le court mouvement de duo nous est parvenu sous la forme d'une partition de la main de Bach composée entre 1727 et 1732. La partition contient également une messe Kyrie-Gloria en ut mineur (BWV Anh. 26) que le compositeur n'a pas nommée. Le Christe eleison fait cependant voir une remarque de la main de Bach : « Christe di Bach ». La paternité de la messe a été récemment attestée : il s'agit d'une œuvre du compositeur napolitain Francesco Durante (1684–1755). Dans la composition de Durante, l'ensemble de la partie du Kyrie, incluant le « Christe eleison », était exposé à pleine voix. Bach a manifestement souhaité donner un rôle contrastant à la partie centrale. Dans sa nouvelle composition, le soprano et l'alto sont maintenant réunis dans un duo de chambre à l'écriture tantôt fortement imitative, tantôt

recourant aux tierces parallèles auxquelles s'ajoute une basse obstinée qui fait entendre un motif de gamme descendante caractéristique. Soulignons que cet enregistrement fait également entendre le Kyrie de Durante exécuté sans trombones.

© *Klaus Hofmann 2014*

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2015, en était toujours le directeur musical. L'ensemble a pour but d'introduire le public japonais aux interprétations sur instruments anciens des grandes œuvres de la période baroque. Depuis 1995, le BCJ s'est mérité une réputation enviable grâce à ses enregistrements des cantates religieuses de Bach, un projet qui s'est conclu à la parution du cinquantième-cinquième et dernier volume en 2013. Le BCJ s'est également imposé au cours de cette période sur la scène musicale internationale avec notamment des prestations dans des cadres aussi prestigieux que le Carnegie Hall à New York, les Bachwoche d'Ansbach et le Festival de Schleswig-Holstein en Allemagne ainsi qu'aux Proms de la BBC à Londres. En plus des cantates de Bach qui ont été chaleureusement reçues, l'ensemble a également enregistré de nombreuses œuvres vocales importantes qui incluent les autres œuvres chorales de Bach ainsi celles que de Monteverdi (Vêpres), de Händel (*Messie*) et, plus récemment, le Requiem de Mozart.

Depuis la fondation du Bach Collegium Japan, **Masaaki Suzuki** s'est imposé en tant qu'autorité des œuvres de Bach et s'est mérité une réputation exceptionnelle grâce à l'authenticité de ses interprétations et à leur raffinement expressif. Il est aujourd'hui régulièrement invité à travailler avec des ensembles sur instruments anciens renommés tels que le Collegium Vocale de Gand et le Freiburger Barockorchester ainsi qu'avec des orchestres jouant sur instruments modernes dans un répertoire qui inclut des compositeurs aussi variés que Britten, Haydn, Mendelssohn, Mozart et Stravinsky. L'importante discographie de Suzuki chez BIS a été chaleureusement accueillie par la critique. *The Times* écrit : « il faudrait être une barre de fer pour ne pas être ému par sa clarté, sa sobriété et sa vigueur spirituelle ». En plus de sa carrière de chef, Masaaki Suzuki est également organiste et claveciniste. Né à Kobe, il est diplômé de l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo et a poursuivi ses études au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam auprès de Ton Koopman et de Piet Kee. Il a reçu la Croix de l'Ordre

du Mérite de la République fédérale d'Allemagne ainsi que la Médaille Bach en 2012 de la ville de Leipzig.

La soprano tchèque **Hana Blažiková** a étudié au Conservatoire de Prague avec Jiří Kotouč et a obtenu son diplôme en 2002. Se concentrant sur la musique médiévale, de la Renaissance et de l'époque baroque, elle a participé à des cours d'interprétation avec Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch et Howard Crook. Elle travaille avec de nombreux ensembles et orchestres à travers le monde notamment le Collegium Vocale Gent, Sette Voci, La Fenice, Tafelmusik, Collegium 1704 et Gli Angeli Geneve. Hana Blažiková s'est produite dans le cadre de festivals comme le Printemps de Prague, Oude Muziek Utrecht, Resonanzen à Vienne, Tage Alter Music à Ratisbonne, le Festival de Sablé et le Festival de Saintes. Hana Blažiková joue également de la harpe gothique et donne des concerts où elle s'accompagne elle-même.

Robin Blaze fait aujourd'hui partie des interprètes de premier plan de la musique de Purcell, Bach et Haendel et sa carrière l'a mené dans les plus grandes salles de concerts ainsi que dans les festivals les plus prestigieux d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud, du Japon et d'Australie. Il étudie la musique au Magdalen College à Oxford et se mérite une bourse pour le Royal College of Music où il enseigne depuis la musique vocale. Il se produit en compagnie des meilleurs chefs dans le répertoire de la musique ancienne et chante régulièrement au Wigmore Hall. Il fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Nicholas Kraemer dans *Belshazzar* de Haendel en 2004 et chante également avec d'autres orchestres symphoniques prestigieux. À l'opéra, il chante les rôles d'Athamas (*Semele*) au Covent Garden ainsi qu'à l'English National Opera, Didyme (*Theodora*) à Glyndebourne, Arsaménès (*Xerses*), Hamor (*Jephtah*) ainsi qu'Obéron (*Le songe d'une nuit d'été* de Benjamin Britten) pour l'English National Opera.

Gerd Türk amorce ses études musicales en tant que petit chanteur à la cathédrale de Limbourg en Belgique. Après avoir étudié à Francfort sur le Main, il se consacre au chant et à l'interprétation baroques à la Schola Cantorum Basiliensis auprès de Richard Levitt et René Jacobs et participe à des classes de maître avec Ernst Haefliger, Hanno Blaschke, Kurt Equiluz et Norman Shetler. Il travaille avec les meilleurs chefs de musique ancienne et se produit dans les salles de

concerts les plus prestigieuses. Il a été membre de l'Ensemble Cantus Cölln et entretient d'étroites relations avec l'Ensemble Gilles Binchois. En 2008, il enseignait à la Schola Cantorum Basiliensis. Il donne également des classes de maître à l'Université des beaux-arts à Tokyo ainsi qu'en Espagne et en Corée du Sud.

Peter Kooij débute sa carrière musicale en tant que petit chanteur dans une chorale. Après avoir étudié le violon, il étudie le chant avec Max van Egmond au Sweelinck-Conservatorium d'Amsterdam. Son activité de concertiste le mène dans les salles de concerts les plus prestigieuses où il chante notamment sous la direction de Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen et Gustav Leonhardt. Il participe à plus de cent trente enregistrements dont le répertoire, incluant presque toutes les œuvres vocales de Bach, s'étend de Monteverdi à Kurt Weill. Peter Kooij est professeur à l'École royale de musique de La Haye et, depuis 2000, professeur invité à l'Université des beaux-arts de Tokyo. Il donne des classes de maître en Allemagne, en France, au Portugal, en Espagne, en Belgique, en Finlande et au Japon.

LUTHERAN MASS IN G MINOR, BWV 235

1 Kyrie (Chorus)

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Lord have mercy,
Christ have mercy,
Lord have mercy.

2 Gloria (Chorus)

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te.
Adoramus te, glorificamus te.

Glory be to God on high,
And on earth peace to men of good will.
We praise thee, we bless thee,
We worship thee, we glorify thee.

3 Gratias (Basso)

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.

We give thanks to thee for thy great glory.
O Lord God, heavenly King,
God the Father Almighty.

4 Domine Fili (Alto)

Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

O Lord the only begotten Son, Jesus Christ;
O Lord God, Lamb of God, Son of the Father,
That takest away the sins of the world,
have mercy upon us.

5 Qui tollis (Tenore)

Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus Jesu Christe.

Thou that takest away the sins of the world,
Receive our prayer.
Thou that sittest at the right hand of the Father,
have mercy upon us.
For thou only art holy;
Thou only art the Lord;
Thou only, O Jesus Christ, art most high.

6 Cum Sancto Spiritu (Chorus)

Cum Sancto Spritu, in gloria Dei Patris.
Amen.

With the Holy Ghost in the glory of God the Father.
Amen.

LUTHERAN MASS IN G MAJOR, BWV 236

7 Kyrie (Chorus)

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Lord have mercy,
Christ have mercy,
Lord have mercy.

8 Gloria (Chorus)

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te.
Adoramus te, glorificamus te.

Glory be to God on high,
And on earth peace to men of good will.
We praise thee, we bless thee,
We worship thee, we glorify thee.

9 Gratias (Basso)

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite Jesu Christe.

We give thanks to thee for thy great glory.
O Lord, heavenly King,
God the Father Almighty.
O Lord, the only-begotten Son, Jesus Christ.

10 Domine Deus (Soprano, Alto)

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,
qui tollis peccata mundi,
 miserere nobis,
qui tollis peccata mundi,
 suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
 miserere nobis.

O Lord God, Lamb of God, Son of the Father,
That takest away the sins of the world,
 have mercy upon us.
Thou that takest away the sins of the world,
Receive our prayer.
Thou that sittest at the right of the Father,
 have mercy upon us.

11 Quoniam (Tenore)

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus Jesu Christe.

For thou only art holy;
Thou only art the Lord;
Thou only, O Jesus Christ, art most high.

12 Cum Sancto Spiritu (Chorus)

Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.
Amen.

With the Holy Ghost in the glory of God the Father.
Amen.

13 14 18 19 SANCTUS, BWV 237, 238, 240 & 241

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria ejus.

Holy, holy, holy,
Lord God of hosts.
Heaven and earth are full of his glory.

KYRIE IN C MINOR from BWV Anh. 26
with **CHRISTE IN G MINOR**, BWV 242

15 Kyrie I (Chorus)

Kyrie eleison.

Lord have mercy.

16 Christe 'di Bach' (Soprano & Alto)

Christe eleison.

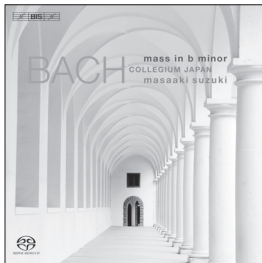
Christ have mercy.

17 Kyrie II (Chorus)

Kyrie eleison.

Lord have mercy.

ALSO AVAILABLE



JOHANN SEBASTIAN BACH: MASS IN B MINOR, BWV 232

BACH COLLEGIUM JAPAN / MASAOKI SUZUKI

Soloists: CAROLYN SAMPSON soprano I · RACHEL NICHOLLS soprano II

ROBIN BLAZE alto · GERD TÜRK tenor · PETER KOOIJ bass

BIS-1701/02 SACD

Diapason d'Or de l'Année *Diapason* · 10/10 and Disc of the Month *Classicstoday*

Empfohlen *klassik.com* · 5 stelle *Musica*

Shortlisted for a *Gramophone* Award · Quarterly Critics' Choice *Preis der deutschen Schallplattenkritik*

'Make no mistake, this is one of the great versions of Bach's masterpiece.' *Classics Today.com*

« Masaaki Suzuki a bâti une Messe en si mineur solide comme une église romane
mais élancée comme une cathédrale gothique. » *Le Monde de la Musique*

'Like the Mass itself, this is also a grand summation: of Suzuki's art as a Bachian.

I know I shall be returning to it frequently.' *International Record Review*

„Geleitet von Suzuki gelingt es dieser absolut überzeugenden Einspielung, die vielfältigen
musikalischen Charaktere in Bachs h-Moll-Messe perfekt abzubilden.“ *klassik.com*

'A rounded and impressive reading whose "Dona nobis pacem" encapsulates
the best of Suzuki: committed, life-affirming and generous.' *Gramophone*

“Una Messa in Si minore da non mancare e da raccomandare a tutti.” *Musica*

„Die vorliegende Interpretation der h-Moll-Messe durch Masaaki Suzuki und sein Team darf als
eine Krönung ihrer Bemühungen um das Vokalwerk Bachs angesehen werden.“ *Das Orchester*

Special thanks to Kobe Shoin Women's University and the Saitama Arts Foundation

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

- Recording: September 2013 at Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan (BWV 235, 236, 240, 241)
September/October 2014 at Saitama Arts Theater Concert Hall, Japan (other works)
Producer (BWV 235, 236, 240, 241): Marion Schwebel (Takes Music Production)
Producer (other works): Hans Kipfer (Takes Music Production)
Sound engineer: Jens Braun (Takes Music Production)
Tuning: Akimi Hayashi
- Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and AKG, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
- Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel, Hans Kipfer
- Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

- Cover text: © Klaus Hofmann 2014
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: Pieter Jansz Saenredam (1597–1665): *Nave and choir of the St Catharijnekerk, Utrecht (1655–60)*, 116.8 x 95.8 cm, oil on panel
Back cover photo of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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
info@bis.se www.bis.se

BIS-2081 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

