

BIS

SUPER AUDIO CD

EASTER ORATORIO J.S. BACH ASCENSION ORATORIO



BACH COLLEGIUM JAPAN · MASAOKI SUZUKI

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

KOMMT, EILET UND LAUFET, BWV 249

41'45

ORATORIUM FESTO PASCHALI / OSTERORATORIUM /

EASTER ORATORIO, final version (6th April 1749)

Tromba I, II, III, Timpani, Flauto traverso, Flauto dolce I, II,

Oboe I, II, Oboe d'amore, Violino I, II, Viola,

Soprano, Alto, Tenore, Basso, Bassono, Continuo

Text: [3-11] anon.

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | 1. Sinfonia | 4'07 |
| | <i>Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Fagotto,
Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)</i> | |
| 2 | 2. Adagio | 3'28 |
| | <i>Flauto traverso, Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)</i> | |
| 3 | 3. Chorus. <i>Kommt, eilet und laufet, ihr flüchtigen FüÙe ...</i> | 4'57 |
| | <i>Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, Violino I, II, Viola,
Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)</i> | |
| 4 | 4. Recitativo (Soprano, Alto, Tenore, Basso). <i>O kalter Männer Sinn! ...</i> | 0'57 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)</i> | |
| 5 | 5. Aria (Soprano). <i>Seele, deine Spezereien ...</i> | 11'27 |
| | <i>Flauto traverso, Continuo (Violoncello, Contrabasso, Organo)</i> | |
| 6 | 6. Recitativo (Alto, Tenore, Basso). <i>Hier ist die Gruft ...</i> | 0'40 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)</i> | |
| 7 | 7. Aria (Tenore). <i>Sanfte soll mein Todeskummer ...</i> | 6'15 |
| | <i>Flauto dolce I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo)</i> | |
| 8 | 8. Recitativo (Soprano, Alto). <i>Indessen seufzen wir ...</i> | 0'54 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i> | |

9. Aria (Alto). *Saget, saget mir geschwinde ...* 5'55
Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
10. Recitativo (Basso). *Wir sind erfreut ...* 0'35
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)
11. Chorus. *Preis und Dank ...* 2'16
Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

LOBET GOTT IN SEINEN REICHEN, BWV 11 27'37

ORATORIUM FESTO ASCENSIONIS CHRISTI / HIMMELFAHRTSORATORIUM /

ASCENSION ORATORIO (19th May 1735)

Tromba I, II, III, Timpani, Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Violino I, II, Viola,

Soprano, Alto, Tenore (Evangelista), Basso, Continuo

Text: [1-5, 7, 8] anon.; [6] Johann Rist 1641; [9] Gottfried Wilhelm Sacer 1697

12. Chorus. *Lobet Gott in seinen Reichen ...* 4'35
Tromba I, II, III, Timpani, Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
13. Recitativo (Tenore). *Der Herr Jesus hub seine Hände auf ...* 0'29
Continuo (Violoncello, Cembalo), Organo
14. Recitativo (Basso). *Ach, Jesu, ist dein Abschied schon so nah? ...* 1'01
Flauto traverso I, II, Continuo (Violoncello, Organo)
15. Aria (Alto). *Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben ...* 7'13
Violino I, II, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo)
16. Recitativo (Tenore). *Und ward aufgehoben zusehends ...* 0'28
Continuo (Violoncello, Cembalo), Organo
17. Choral. *Nun lieget alles unter dir ...* 1'09
Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

- 18 7a. Recitativo (Tenore, Basso). *Und da sie ihm nachsahen ...* 2'12
Continuo (Violoncello, Cembalo), Organo
- 7b. Recitativo (Alto). *Ach ja! so komme bald zurück ...*
Flauto traverso I, II, Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)
- 7c. Recitativo (Tenore). *Sie aber beteten ihn an ...*
Continuo (Violoncello, Cembalo), Organo
- 19 8. Aria (Soprano). *Jesu, deine Gnadensblicke ...* 6'27
Flauto traverso I, II, Oboe I, Violino I, II, Viola
- 20 9. Choral. *Wenn soll es doch geschehen ...* 3'52
Tromba I, II, III, Timpani, Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

TT: 70'28

BACH COLLEGIUM JAPAN *chorus & orchestra*
directed by MASAOKI SUZUKI

Instrumental and Vocal Soloists:

YUKARI NONOSHITA *soprano* · PATRICK VAN GOETHEM *counter-tenor*

JAN KOBOW *tenor* · CHIYUKI URANO *bass*

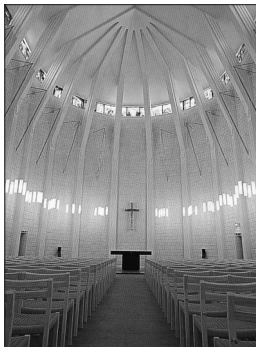
LILIKO MAEDA *flauto traverso* · MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe d'amore*

HIDEMI SUZUKI *violoncello* · NAOYA OTSUKA *harpsichord* · NAOKO IMAI *organ*

BACH COLLEGIUM JAPAN

SOLOISTS* / CHORUS

Soprano:	Yukari Nonoshita* Minae Fujisaki Yoshie Hida Naoco Kaketa
Alto:	Patrick van Goethem* Hiroya Aoki Tamaki Suzuki Sumihito Uesugi
Tenore:	Jan Kobow* Satoshi Mizukoshi Jun Suzuki Yosuke Taniguchi
Basso:	Chiyuki Urano* Daisuke Fujii Yoshiya Hida Yusuke Watanabe



KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL

ORCHESTRA

Tromba (Trumpet) I:	Toshio Shimada
Tromba II:	Osamu Kumashiro
Tromba III:	Ayako Murata
Timpani:	Takaaki Kondo
Flauto dolce (Recorder) I:	Shigeharu Yamaoka (BWV 249)
Flauto dolce II:	Akimasa Muka (BWV 249)
Flauto traverso I:	Liliko Maeda
Flauto traverso II:	Kanae Kikuchi (BWV 11)
Oboe I/Oboe d'amore:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II:	Atsuko Ozaki
Violino I:	Natsumi Wakamatsu [leader] Yuko Araki Paul Herrera
Violino II:	Azumi Takada Kaori Toda Yukie Yamaguchi
Viola:	Yoshiko Morita Amiko Watabe
Continuo	
Violoncello:	Hidemi Suzuki
Contrabbasso:	Seiji Nishizawa
Fagotto (Bassono):	Yukiko Murakami
Cembalo:	Naoya Otsuka
Organo:	Naoko Imai
Tuner:	Akimi Hayashi

EASTER ORATORIO 'KOMMT, EILET UND LAUFET'

(COME, HASTEN AND RUN), BWV 249

Since the beginnings of Christianity the birth, suffering, death and resurrection of Jesus have been central philosophical concepts in mankind's imagination and have inspired artistic creations in pictures, words, and music both vocal and instrumental. In the Middle Ages in particular, dramatic representations of the biblical events blossomed; in Bach's time, too, this tradition was still very much alive, and even today remnants of it have survived in folk art. Music had always played a prominent part and, especially in Passions, developed its own manifestations and genre traditions. Bach's Passions are rooted in this tradition, and his *Christmas Oratorio* is also related to it. In a particular way, however, the *Easter Oratorio 'Kommt, eilet und laufet'* (*Come, hasten and run*) is linked to older, folk traditions. The text is ultimately based on the resurrection story of the four Gospels, after Matthew 28, Mark 16, Luke 24 and John 20. For this text, however, Bach's librettist (whose identity we do not know), apparently used a literary model derived from the tradition of the mediaeval Easter plays about the 'Visitatio sepulchris' – the visit to the grave. This is evident from various textual allusions and is also mirrored in the typical sequence of events: at the news of Jesus' resurrection, two of his disciples hurry to the grave. There they meet women from Jesus' following who are mourning his death and who wish to anoint his body. The disciples find the grave empty; only Jesus' napkin remains; and the women tell of an angel who told them that Christ had risen.

For the oratorio, the number of characters was limited to just four: Mary the mother of James, Mary Magdalene, Peter and John. In Bach's piece each of them is allocated a voice: the two Marys sing soprano and alto, Peter is a tenor and John a bass. There are

three solo arias, each related to specific situations in the story. Mary the mother of James's aria 'Seele, deine Spezereien' ('Soul, your exotic delicacies'), Peter's aria 'Sanfte soll mein Todeskummer' ('My deathly anguish shall softly') and that of Mary Magdalene, 'Saget, saget mir geschwinde' ('Tell me, tell me quickly'). As a frame there are the choral movements 'Kommt, eilet und laufet' ('Come, hasten and run') and 'Preis und Dank' ('May praise and thanks'). A surprising feature – indeed a unique one in Bach's oratorios – is the omission of an 'evangelist' and thus of the biblical story, knowledge of which is taken for granted. The events are portrayed by dialogue alone. Bach's *Easter Oratorio* thus has much in common with the secular cantatas that he liked to call 'dramma per musica' ('musical drama'), and the texts of which consist largely of arguments and counter-arguments from (usually) four mythological figures. The opening with its splendid instrumental sinfonia also corresponds to secular models.

All of these innovations and unexpected features may have caused consternation amongst those who attended the Leipzig Easter service on 1st April 1725 at which the oratorio was heard for the first time, or at least given them something to talk about. What they could not have known, however, was the origin of this Easter music: the work is to a large extent a 'parody'. The original was a secular cantata that Bach had written a short time earlier for the birthday of Duke Christian of Sachsen-Weißenfels, and had performed in Weißenfels on 23rd February 1725. The text, beginning 'Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen' ('Flee now, vanish, yield now, your sorrows', was written by Bach's usual librettist, Christian Friedrich Henrici (known as Picander; 1700-1764). The libretto has survived, but Bach's music has unfortunately disappeared – although not completely: in outline, at least, it is reflected in the *Easter Oratorio*. Overall, the secular

original appears to have been a true ‘dramma per musica’, a pastoral play with four characters – two shepherdesses, Doris and Sylvia, and two shepherds, Menalcas and Damoetas. An introductory duet from the two shepherds speaks of their eager anticipation of the ducal birthday. The shepherds meet the shepherdesses who, in February, are out looking for flowers with which to make a garland for the duke. Doris, too, is filled with anticipation and – as she professes in an aria – with ‘hunderttausend Schmeicheleien’ (‘a hundred thousand flatteries’ for the duke. They set out together for the court. Menalcas sings a shepherd’s song to his sheep. Sylvia appeals to Flora, the goddess of flowers, to encourage the flowers’ growth with a soft west wind. But Damoetas brings matters to a head: why does the great ruler need flowers? Sincere felicitations would please him just as much – and such felicitations, from the quartet of singers and festively accompanied by trumpets and drums, conclude the birthday tribute.

Bach’s Leipzig audience, who knew nothing of the work’s early history, will presumably have accepted the work quite impartially, unconcerned that all its beauties were merely ‘borrowed’ or that they might have served another purpose with a different text. The splendid instrumental movement at the beginning is excellently suited to introduce music for Easter. It is in the spirit of the *Brandenburg Concertos*, a festive collaboration and confrontation of orchestral groups – the trumpets and drums, the trio of oboes and bassoon, the strings, who each have an opportunity to shine as soloists. The following *Adagio* for solo oboe and strings introduces tender, reflective, yearful and lamenting tones. The first chorus, however, is once more entirely dominated by the expression of joyous celerity – the music seems accurately to depict the hastening and running demanded by the text. In fact, however, its animated pulse was originally associated with the words ‘Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen’

(‘Flee now, vanish, yield now, you sorrows’). Moreover, in the version heard in Leipzig at Easter 1725, this was not yet a choral movement but a duet for tenor and bass, Peter and John. Bach expanded it to four parts for a later performance around 1743-46.

In terms of content, Mary the mother of James’s aria ‘Seele, deine Spezereien’ (‘Soul, your exotic delicacies’) alludes to the assertion that the anointing of Jesus’ body will not take place. The aria text explains that Jesus will no longer be festooned with delicacies and myrrh but, as one who has vanquished death, with a laurel wreath. The soprano and flute join forces in an intimate, expressive duet. It is evident that Bach worked hard on refining this aria, to bring the existing music into line with the new text. Without prior knowledge one would not guess that the flute’s sparkling triplets conceal an image of the ‘hundred thousand flatteries’ of which the shepherdess Doris sang in the birthday tribute.

The text of Peter’s aria ‘Sanfte soll mein Todeskummer’ (‘My deathly anguish shall softly’) is a meditation on Jesus’ napkin, found in the empty grave. This element of the story had already assumed a prominent role in the tradition of Easter plays, and is here interpreted as proof of the resurrection of Jesus. Through the resurrection, suggests the aria text, our own ‘deathly anguish’ is alleviated; the prospect of our own resurrection makes the believer see death as nothing more than ‘Schlummer’ (‘slumber’). This is also the keyword that links the parody to the original, where the text runs: ‘Wieget euch, ihr satten Schafe, in dem Schlafe unterdessen selber ein’ (‘Ye replete sheep, rock yourselves now to sleep’). This slumber song is dominated by calmly circling motifs in the wind parts and slowly changing harmonies. The recorders identify the piece as a shepherd’s idyll; the long opening pedal point in the bass lines imitates the drone bass of the bagpipes.

Mary Magdalene's aria 'Saget, saget mir geschwinde' ('Tell me, tell me quickly') introduces a new wind colour: an agitated solo for the oboe d'amore. The text is about longing for Jesus and the hope of soon being reunited with him. Mary Magdalene is searching for Jesus; in one of the ancient Latin Easter plays she says at this point: 'Brennend ist mein Herz vor Verlangen, meinen Herrn zu sehen. Ich suche und finde nicht, wo sie ihn hingelegt haben' ('My heart is burning with desire to see my Lord. I seek and find not where they have laid him down') and 'Freut euch mit mir, alle, die ihr den Herrn liebt! Denn den ich suchte, der ist mir erschienen' ('Rejoice with me, all of you who love the Lord! For the one I sought has appeared to me').

Finally we have 'Preis und Dank' ('praise and thanks'); the former tribute to a prince has turned into a song of triumph, beginning with a flourish from the trumpets and drums. The new message is that 'Höll und Teufel sind bezwungen' ('Hell and the Devil are conquered'). In the final lines, 'Eröffnet, ihr Himmel, die prächtigen Bogen, der Löwe von Juda kommt siegend gezoget!' ('Open, o heavens, the glorious arches, the lion of Judah is coming in triumph!') we again hear ancient motifs: one of the old Easter plays has the words 'Es öffnet sich die Tür zum Himmelreich' ('The door to heaven opens'), for the risen Christ and for mankind alike. And also 'Alleluja! Heute ist der Herr auferstanden! Der starke Löwe, Christus, der Sohn Gottes' ('Alleluja! Today the Lord is risen! The strong lion, Christ, the Son of God'). In the *Easter Oratorio*, as so often in Bach's music, tradition is used as an effective force, and the past becomes the living present.

ASCENSION ORATORIO 'LOBET GOTT IN SEINEN REICHEN' (PRAISE GOD IN HIS KINGDOMS), BWV 11

The 'parody' – and its inherent possibility of reworking secular occasional pieces as sacred compositions by adapting their texts – seems to have held increasing appeal for Bach during his Leipzig period. In this way he could give enduring life to works that had been written for a specific occasion and would otherwise have had no relevance. As with the *Christmas* and *Easter Oratorios*, the *Ascension Oratorio* can trace a substantial number of its roots back to secular predecessors. The model for the introductory chorus was the first movement of a cantata performed in 1732 and written for the inauguration of the renovated Thomasschule, *Froher Tag, verlangte Stunden* (*Joyous Day, Desired Hours*). For the music of the two arias, however, Bach turned to a wedding cantata from 1725. The only new compositions were thus the recitatives and the two chorale strophes.

The work *in toto* was assembled for Ascension Day in 1735 (19th May). The textual basis is the New Testament story of Jesus' ascension according to Mark 16, Luke 24 and Acts 1. As in the *Christmas Oratorio* and the *Passions* – but unlike the *Easter Oratorio* – the biblical story is related by an 'Evangelist' – who, as was traditional, is performed by a tenor. As in the above-mentioned models, the text itself is presented as *secco* recitatives, i.e. as *Sprechgesang* accompanied only by the continuo, whilst the free, contemplative recitatives (movements 3 and 7b) are given to other voices and are also accompanied by two flutes. The two textual levels thus remain clearly differentiated for the listener. Bach only departs from the solo presentation of the gospel text on one occasion, when referring to the two angels who, after Jesus' ascension, prophesy the resurrection to the disciples (movement 7a). Bach set this as a duet for tenor and bass, in strict

canon almost throughout, and some of the audience may well have remembered the duet of the two false witnesses from the *St. Matthew Passion* – despite the very different subject matter. In both works it is clearly intended that the second voice should confirm the words of the first.

The opening chorus exudes festive splendour, as befits Ascension Day. Three trumpets and drums, pairs of transverse flutes and oboes, and strings make up the sound stage; motifs move vigorously to and fro between the instrumental groups. After an imposing instrumental introduction, a lively choral part joins in singing 'Ihm ein Lied zu Ehren macht' ('Sing a song in His honour'). Of the two arias, the first, 'Ach bleibe doch, mein liebstes Leben' ('Ah, stay, my dearest life'), like the preceding bass recitative, adds profundity to the 'departure' with words and beseeching melodic gestures from the alto solo and the instrumental lines. More than a decade later, Bach was to use this music again in a fervent prayer, the *Agnus Dei* in his *B minor Mass*. The second aria, 'Jesus, deine Gnadenblicke' ('Jesus, your merciful glances') contains a peculiarity that the connoisseurs among Bach's Leipzig audience in 1735 will have perceived as such: contrary to all precedent, the continuo is missing; the solo soprano is accompanied only by instruments of the higher and middle registers – two flutes, oboe, violins and viola. The principal explanation for this peculiarity is that the aria on which it was based was also arranged thus; the use of higher registers was clearly suitable for its text 'Unschuld, Kleinod reiner Seelen' ('Innocence, jewel of pure souls'). In fact concepts such as 'innocence' and 'purity' tended to inspire Bach to this form of musical illustration. The most famous example is the aria 'Aus Liebe will mein Heiland sterben' ('For love my saviour would die') from the *St. Matthew Passion*, also for soprano and requiring only instruments of the upper and middle registers – a recorder and two *oboi da caccia*.

cia. The aria from the *Ascension Oratorio* is evidently to be interpreted in a similar manner. Here too the subject is Jesus' love, and the piece is likewise the confession of a pure soul, freed from all earthly burdens and fetters, and devoted exclusively to Jesus.

The two chorale verses, each in triple metre, have an unexpectedly vibrant character. In the sixth movement, 'Nun lieget alles unter dir' ('Now everything lies beneath you'), the choir – almost like in the dramas of antiquity – assumes the task of commenting upon the story. The strophe from the well-known song *Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ* (*Lord Jesus Christ, you prince of life*) by Johann Rist (1607-1667) refers to the words heard immediately beforehand from the evangelist – 'er sitzet zur rechten Hand Gottes' ('[he] sat on the right hand of God') – and explains the consequences of the Saviour's elevation to the Lord: everything is subservient to Him, angels, earthly rulers, the four elements, i.e. all the powers of nature. The final chorale, 'Wenn soll es doch geschehen' ('When shall it come to pass') is the only major movement that Bach wrote specifically for this oratorio. Its lively writing for the different groups of instruments and voices is in no way inferior to that of the opening chorus. The strophe upon which it is based, from the hymn *Gott fähret auf gen Himmel* (*God goes up to heaven*) by Gottfried Wilhelm Sacer (1635-1699) expresses the yearning expectation of meeting Jesus again. The melody is a *cantus firmus* in the soprano, with free contrapuntal lines for the three lower voices. A particularly attractive feature is the manner in which Bach harmonically transforms the ceremonial minor-key presentation of the hymn into a festive, joyous major.

© Klaus Hofmann 2005

PRODUCTION NOTES

PRINCIPLES BEHIND THE PERFORMANCE OF BWV 249

An outline of how the *Easter Oratorio*, BWV 249, came into being is shown in the separate table on page 28, but despite the fact that Bach's own manuscript of the full score and the original parts are extant, the process that led to the work's creation is not altogether clear. Exactly which version should we perform when dealing with a work that shows evidence of having undergone such extensive changes? As in the case of the *St. John Passion*, the same doubts arise when studying each different performance. As is evident from the table, in the case of this oratorio, it is impossible to reconstruct any performance by Bach but his last one, in 1749. There is therefore no alternative but to perform it using all the extant parts in order to get as close as possible to a final score.

According to Klaus Hofmann, this work originally featured only four roles, but the names of these roles were erased when a fair copy was made of Bach's full score manuscript in 1738, and the music came to assume more of the quality of ordinary church music. The unnamed vocal parts were created some time during the 1740s when the third movement was arranged for the first time for four-part choir, and we therefore paid no heed to these role names in connection with the present performance. This is the same as the approach generally adopted to the Passions, in other words expressing the message of the Bible from a generalized standpoint rather than through theatricality accompanied by specific allocation of roles.

THE PROCESS LEADING TO THE EMERGENCE OF BWV 249

1) 1725:

The work was first performed on 23rd February as BWV 249a in the form of a congratulatory secular cantata for Prince Christian von Sachsen-Weissenfels.

(The first performance of the second edition of the *St. John Passion*, BWV 245, was given on 30th March. The first performance of BWV 249 took place on 1st April. BWV 4, *Christ lag in Todes Banden*, was performed on the same occasion.) It was performed again on 3rd April, probably after the sermon. The parts of BWV 249a were used unchanged on these occasions, as is evident from the fact that a recorder part has been written into the oboe part. (These parts would normally have been created separately in Leipzig.)

2) ca. 1738:

Completion of a new manuscript of the full score in the composer's own hand. The parts for the second violins and bassoon were completed at around the same time. (The bassoon part includes the marking *pizzicato*, indicating that it was used by a cellist as well as a bassoonist.) This is the first full score manuscript to bear the title 'Oratorio'. The names of roles (Mary the mother of James, Mary Magdalene, Peter, John) are discarded.

3) ca. 1743-46:

Completion of new vocal parts, and the third movement is changed from a duet to a piece for four-part choir. The second movement also incorporates a change from the oboe to the flute.

4) 1749:

(Performance of the fourth edition of the *St. John Passion*, BWV 245, given on 4th April.) Re-performance of BWV 249 on 6th April. A new part for third trumpet was created on that occasion.

© Masaaki Suzuki 2005

The **Shoin Women's University Chapel** was completed in March 1981. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ. The aver-

age acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3-8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

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. The BCJ comprises both orchestra and chorus, and its major activities include an annual concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of J.S. Bach's church cantatas. In 2000, the 250th anniversary year of Bach's death, the BCJ extended its activities to the international music scene with appearances at major festivals in cities such as Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig and Melbourne. The following year the BCJ had great success in Italy, where the ensemble returned in 2002, also giving concerts in Spain. The BCJ made a highly successful North American debut in 2003, performing the *St. Matthew* and *St. John Passions* in six cities all across the United States, including a concert at Carnegie Hall in New York. Later international undertakings include concerts in Seoul, and appearances at the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany. The ensemble's recordings of the *St. John Passion* and the *Christmas Oratorio* were both selected as *Gramophone's* 'Recommended Recordings' at the time of their release. The *St. John Passion* was also winner in the 18th and 19th-century choral music category at the Cannes Classical Awards in 2000. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi's *Vespers* and Händel's *Messiah*.

Masaaki Suzuki was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve. He studied composition under Akio Yashiro at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music). After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hirono. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Academy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, graduating with a soloist's diploma in both instruments. Masaaki Suzuki is currently associate professor at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany. While working as a soloist on the harpsichord and organ, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, using Shoin Chapel as its base, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's church cantatas. He has recorded extensively, releasing highly acclaimed discs of vocal and instrumental works on the BIS label, including the ongoing series of Bach's complete church cantatas. As a keyboard player, he is recording Bach's complete works for harpsichord.

Yukari Nonoshita, soprano, was born in the Oita prefecture, Japan. After graduating from the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music), she continued her studies in France. Her teachers have included Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane and Gérard Souzay, and she has won prizes in eminent competitions. Since making her debut at Rennes (as Cherubino in *The Marriage of Figaro*), she has sung numerous operatic roles. Her repertoire ranges from mediæval to modern music, with an emphasis on French, Spanish and Japanese songs. She has taken part in various world première performances.

The Belgian counter-tenor **Patrick van Goethem** studied under Paul Esswood, Julia Hamari and Andreas Scholl. He specializes in early music, with a repertoire that includes vocal works by Heinichen, Monteverdi, Purcell and Zelenka, Bach's *St. John* and *St. Matthew's Passions*, cantatas and *B minor Mass*, Handel's *Messiah* and oratorios, and Vivaldi's *Stabat Mater*. His concert schedule has taken him to Europe, North America and Japan. He has appeared with the Netherlands Bach Society (Gustav Leonhardt), Musica Antiqua Köln (Reinhardt Goebel), Bach Collegium Stuttgart (Helmut Rilling) and Concerto Köln (Pierre Cao). He is also a regular visitor to major festivals. In 2005 Patrick van Goethem made his *début* in the USA with the American Bach Soloists under Jeffrey Thomas, singing Bach's *Magnificat* and *Easter Oratorio*.

Jan Kobow, tenor, was born in Berlin and initially studied the organ and church music, before taking up vocal studies at the Academy of Music in Hamburg under Sabine Kirchner. In 1998 he won first prize at the International Bach Competition in Leipzig. He performs with conductors such as Philippe Herreweghe, John Eliot Gardiner, Gustav Leonhardt, Jeffrey Tate, Masaaki Suzuki and René Jacobs, and with the Leipzig Gewandhaus Orchestra, the Freiburg Baroque Orchestra and the Akademie für Alte Musik Berlin. Jan Kobow feels a strong attachment to Lied, particularly German art song of the romantic period. He also performs with noted fortepiano players. In 2004 he sang at the Kissinger Sommer festival and was awarded the Luitpold prize. As an opera singer he sang the role of Pamphilus in Conradi's *Ariadne* at the Boston Early Music Festival in 2003. In January 2004 he made his *début* at the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels. He performs regularly with the vocal ensemble Himmlische Cantorey, of which he is a founding member.

After studying the horn at Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music), **Chiyuki Urano**, baritone, decided to concentrate on singing. He has received several awards at important competitions in Japan such as the Japan Music Competition and the Sogakudo Competition of Japanese Art Song. He has often appeared in opera and oratorio and has also developed his career as a recitalist. His interpretations of Russian art songs in particular have been highly acclaimed. Recently Urano has been one of the regular soloists with the Bach Collegium Japan, in concerts and on CD.



OSTERORATORIUM „KOMMT, EILET UND LAUFET“ BWV 249

Seit den Anfängen der Christenheit haben die Geburt, das Leiden und Sterben und die Auferstehung Jesu als zentrale Glaubensinhalte die Phantasie der Menschen bewegt und zu künstlerischer Nachgestaltung in Bild und Wort, Gesang und Spiel herausgefordert. Besonders im Mittelalter blühte die dramatische Darstellung der biblischen Geschehnisse, auch zu Bachs Zeit war vieles davon noch lebendig, und Ausläufer haben sich in volkstümlichen Formen bis in die Gegenwart erhalten. Die Musik hatte dabei von jeher wesentlichen Anteil und hat, vor allem auf dem Gebiet der Passion, eigene Erscheinungsformen und Gattungstraditionen entwickelt. Die Passionen Bachs wurzeln in dieser Überlieferung, auch sein *Weihnachtsoratorium* hat Teil daran. In besonderer Weise aber ist sein *Osteroratorium* „Kommt, eilet und laufet“ älteren, volkstümlichen Traditionen verbunden. Grundlage des Textes ist zwar letztlich der Auferstehungsbericht der vier Evangelien nach Matthäus 28, Markus 16, Lukas 24 und Johannes 20. Doch Bachs Textdichter (dessen Namen wir nicht kennen) hat sich für die Einrichtung des Textbuches offensichtlich einer literarischen Vorlage bedient, die in der Tradition der mittelalterlichen Osterspiele von der „*Visitatio sepulchris*“, dem „Besuch des Grabes“, fußte. Dies ergibt sich aus zahlreichen wörtlichen Anspielungen und spiegelt sich auch in dem typischen Handlungsablauf: Auf die Nachricht von der Auferstehung Jesu eilen zwei seiner Jünger zum Grab. Sie treffen dort auf Frauen aus der Anhängerschaft Jesu, die um ihn trauern und den Leichnam salben wollen. Die Jünger finden das Grab leer, nur das Schweiß Tuch Jesu ist zurückgeblieben; und die Frauen berichten von einem Engel, der ihnen gesagt habe, Jesus sei auferstanden.

Für das Oratorium wurde die Zahl der Personen

auf vier beschränkt, Maria Jacobi und Maria Magdalena und Petrus und Johannes. Und in Bachs Musik ist jeder von ihnen eine Stimmlage zugewiesen, die beiden Marien singen Sopran und Alt, Petrus Tenor, Johannes Bass. In das Handlungsgerüst eingeschaltet sind drei Soloarien, die inhaltlich jeweils an bestimmte Situationen des Geschehens anknüpfen: die Arie der Maria Jacobi „Seele, deine Spezerien“ (Satz 5), die Arie des Petrus „Sanfte soll mein Todeskummer“ (Satz 7) und die der Maria Magdalena „Saget, saget mir geschwinde“ (Satz 9). Den Rahmen bilden die Chorsätze „Kommt, eilet und laufet“ (Satz 3) und „Preis und Dank“ (Satz 11). Überraschend und in Bachs Oratorien einmalig ist das Fehlen des „Evangelisten“ und damit des biblischen Berichts, dessen Kenntnis hier also vorausgesetzt wird. Die Handlung wird allein durch die Dialoge vorangetragen. Damit nähert sich Bachs *Osteroratorium* jenem Typus seiner weltlichen Kantaten, den er als „*Dramma per musica*“ (musikalisches Drama) zu bezeichnen pflegte, und dessen Text im wesentlichen in Rede und Gegenrede von meist vier mythologischen oder allegorischen Personen besteht. Weltlichen Vorbildern entspricht darüber hinaus auch die Eröffnung mit einer prächtigen Instrumentalfonie (Sätze 1-2).

All dies Neuartige und Ungewohnte mag für Überraschung gesorgt haben bei den Leipziger Gottesdienstbesuchern jenes Ostergottesdienstes am 1. April 1725, in dem das Oratorium zum ersten Mal erklang, und wohl auch noch danach noch allerhand Gesprächsstoff abgegeben haben. Was man in Leipzig freilich nicht wissen konnte, war die Vorgeschichte der Ostermusik: Das Werk beruhte zum großen Teil auf Parodie. Das Original war eine weltliche Kantate, die Bach nicht lange zuvor zum Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels geschaffen und am 23. Februar 1725 in Weißenfels aufgeführt hatte. Den Text mit dem Beginn „Entfliehiet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen“ hatte Bachs Leipziger Hausdichter Chris-

tian Friedrich Henrici alias Picander (1700-1764) verfaßt. Das Libretto ist erhalten, Bachs Musik leider verloren – wenn auch nicht ganz: umrisshaft immerhin spiegelt sie sich noch in Bachs *Osteroratorium*. Im Gesamtbild stellt das weltliche Original sich dar als ein regelrechtes „Dramma per musica“, ein Schäferspiel mit vier handelnden Personen, zwei Hirtinnen und zwei Hirten, Doris, Sylvia, Menalca und Damoetas. Ein Eingangsdüett der beiden Schäfer handelt von der Vorfreude auf den Fürstengeburtstag. Die Schäfer begegnen den Schäferinnen, die – im Februar – auf der Suche nach Blumen sind, um damit den Herzog zu bekränzen. Auch Doris ist von Vorfreude und, wie sie in einer Arie bekennt, von „hunderttausend Schmeicheleien“ für den Herzog erfüllt. Man macht sich gemeinsam auf den Weg zum Hof. Menalca singt zuvor seinen Schafen ein Schlaflied zu. Sylvia ruft die Blumen-göttin Flora an, sie möge mit sanftem Westwind das Wachsen der Blumen befördern. Doch Damoetas bringt es auf den Punkt: Wozu braucht unser großer Fürst Blumen! Aufrichtige Glückwünsche werden ihm ebenso wohlgefallen – und Glückwünsche für den Herzog, vorgetragen vom Quartett der vier Akteure und festlich begleitet mit Trompeten und Pauken, beschließen denn auch die Geburtstagsmusik.

Bachs Leipziger Hörer, die von der Vorgeschichte des Werkes nichts wussten, werden das Werk sicherlich ganz unbefangen aufgenommen und keinen Gedanken daran gehegt haben, dass all die Schönheiten der Musik gewissermaßen nur „geborgt“ sein und ursprünglich mit einem anderen Text einem anderen Zweck gedient haben könnten. Der prächtige Instrumentalsatz zu Beginn ist glänzend geeignet, eine Ostermusik zu eröffnen. Es ist ein Stück aus dem Geist der *Brandenburgischen Konzerte*, ein festliches Mit- und Gegeneinandermusizieren der Orchestergruppen, der Trompeten und Pauken, des Trios von Oboen und Fagott, der Streicher, die wechselnd Gelegenheit haben,

führend hervorzutreten. Das nachfolgende *Adagio* für Solooboe und Streicher führt zarte, besinnliche, sehnsüchtige und klagende Töne ein. Der Eingangsschor (Satz 3) aber ist wieder ganz beherrscht vom Ausdruck freudiger Beschwingtheit – die Musik scheint das Eilen und Laufen, das der Text fordert, regelrecht abzubilden; tatsächlich galt ihr bewegter Duktus aber ursprünglich den Worten „Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen“. Im übrigen war dieser Eingangssatz in der Fassung, in der er an Ostern 1725 in Leipzig erklang, noch kein Chorsatz, sondern ein Duett für Tenor und Bass, Petrus und Johannes. Die Erweiterung zur Vierstimmigkeit hat Bach anlässlich einer späteren Wiederaufführung um 1743-1746 vorgenommen.

Die Arie der Maria Jacobi „Seele, deine Speze-reien“ (Satz 5) knüpft inhaltlich an die Feststellung an, dass die Salbung des Leichnams Jesu nicht stattfanden werde. Der Arientext drückt aus, dass Jesus nun nicht mehr mit Spezeerien und Myrrhen bedacht, sondern, als Sieger über den Tod, mit Lorbeer zu schmücken sei. Sopran und Querflöte verbinden sich zu einem innig-ausdrucksvollen Duett. Bach hat gerade an dieser Arie erkennbar viel gefeilt, um die vorhandene Musik mit dem neuen Text in Einklang zu bringen. Wohl nur der Wissende kann bemerken, dass sich hinter den perlenden Triolenketten der Flöte das Bild der „hunderttausend Schmeicheleien“ verbirgt, von denen in der Geburtstagsmusik die Schäferin Doris sang.

Die Arie des Petrus „Sanfte soll mein Todeskummer“ (Satz 7) ist textlich eine Meditation über das im leeren Grab entdeckte Schweiß-tuch Jesu, das schon in der Tradition der Osterspiele eine gewichtige Rolle spielt und hier als ein Wahrzeichen der Auferstehung Jesu gedeutet wird. Durch die Auferstehung Jesu, das meint der Arientext, wird der eigene „Todeskummer“ gelindert, mit der Aussicht auf die eigene Auferstehung wird der Tod für den Gläubigen zum bloßen „Schlummer“. Dies ist auch das Stichwort, das die Parodie mit

dem Original verbindet, wo es heißt: „Wieget euch, ihr satten Schafe, / in dem Schlafe / unterdessen selber ein“. Das Schlummerlied ist bestimmt von ruhig kreisenden Bewegungen in den Bläserpartien und langsam wechselnden Harmonien. Die Blockflöten kennzeichnen das Stück als Hirtenidyll, der lange Orgelpunkt in den Bässen zu Beginn imitiert den Bordun des Dudelsacks.

Nochmals eine neue Bläserfarbe bringt die Arie der Maria Magdalena „Saget, saget mir geschwinde“ (Satz 9) mit dem bewegten Solopart der Oboe d’amore. Der Text handelt von der Sehnsucht nach Jesus, der Hoffnung, bald mit ihm vereint zu sein. Maria Magdalena sucht Jesus, und schon in einem der alten lateinischen Osterspiele sagt sie an dieser Stelle: „Brennend ist mein Herz vor Verlangen, meinen Herrn zu sehen. Ich suche und finde nicht, wo sie ihn hingelegt haben“ und: „Freut euch mit mir, alle, die ihr den Herrn liebt! Denn den ich suchte, der ist mir erschienen“.

„Preis und Dank“ steht am Schluss (Satz 11), der einstige Fürstenglückwunsch ist nun Triumphgesang, eingeleitet von einem Tusch der Trompeten und Pauken. „Höll und Teufel sind bezwungen“, das ist nun die Botschaft. In den Schlusszeilen „Eröffnet, ihr Himmel, die prächtigen Bogen, / der Löwe von Juda kommt siegend gezogen!“ klingen noch einmal uralte Motive an: „Es öffnet sich die Tür zum Himmelreich“, so heißt es in einem der alten Osterspiele, und gemeint ist gleichermaßen: für den auferstandenen Christus wie für uns Menschen. Und weiter: „Alleluja! Heute ist der Herr auferstanden! Der starke Löwe, Christus, der Sohn Gottes.“ Wie so oft bei Bach erscheint im *Osteroratorium* Tradition als wirkende Kraft, wird Geschichte lebendige Gegenwart.

HIMMELFAHRTSORATORIUM

„LOBET GOTT IN SEINEN REICHEN“ BWV 11

Das Parodieverfahren und die damit verbundene Möglichkeit, weltliche Gelegenheitswerke durch Umdichtung der Texte zu Kirchenkompositionen umzugestalten und so den zu einem einmaligen Anlass geschaffenen und gleichsam mit diesem verklungenen musikalischen Kunstwerken in neuer Gestalt Leben und Dauerhaftigkeit zu verschaffen, scheint Bach in seinen Leipziger Jahren zunehmend fasziniert zu haben. Wie das *Weihnachts-* und das *Osteroratorium* verdankt auch das *Himmelfahrtsoratorium* seine Entstehung zu einem beträchtlichen Teil dem Rückgriff auf weltliche Vorlagen. Als Vorlage für den Eingangsschor diente Bach der Eingangssatz der 1732 von ihm zur Einweihung der baulich renovierten Thomasschule aufgeführten Kantate *Froher Tag, verlangte Stunden*. Für die beiden Arien des Oratoriums aber griff er, soweit es die Musik betrifft, auf eine 1725 geschaffene Hochzeitskantate zurück. Neu komponiert wurden also nur die Rezitative und die beiden Choralstrophen.

Das Werk als ganzes entstand zum Himmelfahrtstag 1735, dem 19. Mai des Jahres. Die textliche Grundlage bildet der neutestamentliche Bericht von der Himmelfahrt Jesu nach Markus 16, Lukas 24 und Apostelgeschichte 1. Wie im *Weihnachtsoratorium* und den Passionen – aber anders als im *Osteroratorium* – wird der biblische Bericht vom „Evangelisten“ vorgetragen, der Tradition gemäß in Tenorlage. Und wie in den genannten Vorbildern erfolgt der Textvortrag in Form von Secco-Rezitativen, also in einem nur vom Continuo begleiteten Sprechgesang, während die freien, betrachtenden Rezitative (Satz 3, 7b) anderen Stimmen übertragen sind und zusätzlich von zwei Flöten begleitet werden (so dass die beiden Textebenen für den Hörer deutlich getrennt bleiben). Eine Ausnahme vom Solovortrag des Evangelientextes macht Bach nur an

der Stelle, wo von den beiden Engeln die Rede ist, die nach der Himmelfahrt Jesu den Jüngern die Verheißung der Wiederkunft des Herrn verkündigen (Satz 7a). Bach hat die Stelle als Duett von Tenor und Bass und fast durchgehend im strengen Kanon gesetzt, und manchen seiner Hörer mag sie wohl an das Duett der zwei falschen Zeugen aus der *Matthäus-Passion* erinnert haben – trotz des ganz anderen inhaltlichen Zusammenhangs. Gemeint ist offenbar hier wie dort, dass die zweite Stimme die Aussage der ersten bekräftigt.

Der Eingangsschor verbreitet Festganz, wie er dem Himmelfahrtstag zukam. Drei Trompeten und Pauken, ein Querflöten- und ein Oboenpaar, dazu die Streicher, bestimmen das Klangbild; lebhaft wandern die Motive zwischen den Instrumentengruppen hin und her. Und nach einer prächtigen Instrumentaleinleitung tritt ein bewegter Chorpast hinzu, der „Ihm ein Lied zu Ehren macht“. Von den beiden Arien vertieft die erste, „Ach bleibe doch, mein liebstes Leben“ (Satz 4), wie schon das vorangehende Bass-Rezitativ (Satz 3), die Abschiedssituation mit Worten und mit flehentlichen Melodiegesten des Soloalts und der Instrumente. Mehr als ein Jahrzehnt später sollte Bach die Musik in seiner *h-moll-Messe* für das inständige Gebet des „Agnus Dei“ weiterverwenden. Die zweite Arie, „Jesus, deine Gnadenblicke“ (Satz 8), stellt eine Besonderheit dar, die die Kenner unter Bachs Leipziger Hörern anno 1735 durchaus als solche wahrgenommen haben dürften: Gegen alle Gewohnheit fehlt das Fundament des Continuo, der Solosopran wird nur von Instrumenten der hohen und mittleren Lage begleitet, zwei Querflöten, Oboe, Violinen und Viola. Die Besonderheit lässt sich vordergründig daraus erklären, dass schon die als Vorlage benutzte Arie so angelegt war und dass die Beschränkung auf das hohe Klangregister offenbar den Text charakterisierte: „Unschuld, Kleinod reiner Seelen“. In der Tat sind es Begriffe wie „Unschuld“ und „Reinheit“, die Bach zu dieser Art musikalischer Bildlichkeit

veranlassen. Das bekannteste Beispiel hierfür bietet die *Matthäus-Passion* mit der Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“, auch sie bestimmt für Sopran und besetzt nur mit Instrumenten hoher und mittlerer Lage, einer Querflöte und zwei Oboen da caccia. Die Arie des *Himmelfahrtsoratoriums* ist offenbar ähnlich zu deuten. Auch sie handelt von der Liebe Jesu und ist gleichsam das Bekenntnis einer reinen, aller Erdschwere und Diesseitsbindung entkleideten, vertrauensvoll allein Jesus zugewandten gläubigen Seele.

Eine überraschend beschwingte Note bringen die beiden Choralstrophen ein, die sich beide im Dreiertakt präsentieren. In der Strophe „Nun lieget alles unter dir“ (Satz 6) übernimmt der Chor fast wie in einem antiken Drama die Aufgabe, das Geschehen zu kommentieren. Die Strophe aus dem wohlbekannten Lied *Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ* von Johann Rist (1607-1667) bezieht sich unmittelbar auf die zuvor erklangenen Worte des Evangelisten „er sitzt zur rechten Hand Gottes“ und führt aus, was die so beschriebene Erhöhung des Heilands zum Herrscher bedeutet: Alles ist ihm untertan, die Engel ebenso wie die irdischen Machthaber, die vier Elemente – will sagen: alle Naturgewalten – stehen ihm zu Diensten. Der Schlusschoral „Wenn soll es doch geschehen“ (Satz 9) ist als einziger größerer Satz von Bach eigens für das Oratorium geschaffen worden. In der Lebhaftigkeit des Konzertierens der verschiedenen Klanggruppen steht er dem Eingangsschor in nichts nach. Die zugrunde liegende Strophe aus dem Kirchenlied *Gott fährt auf gen Himmel* von Gottfried Wilhelm Sacer (1635-1699) ist erfüllt vom Ausdruck sehnsüchtiger Erwartung des Wiedersehens mit Jesus. Die Melodie liegt als Cantus firmus im Sopran, frei kontrapunktiert von den drei Unterstimmen. Ein besonderer musikalischer Reiz des Satzes besteht darin, dass Bach die feierliche Moll-Weise des Liedes durch seine Harmonisierung in festfröhliches Dur wendet.

© Klaus Hofmann 2005

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

LEITLINIEN BEI DER AUFFÜHRUNG DES OSTERORATORIUMS BWV 249

Eine Übersicht über die Entstehung des *Osteroratoriums* BWV 249 findet sich auf Seite 28, doch obwohl Bachs Partiturmanuskript sowie der originale Stimmensatz erhalten sind, weiß man wenig über die näheren Entstehungsumstände. Was genau soll man aufführen, wenn das Werk offenbar derart umfangreichen Änderungen unterworfen war? Wie im Falle der *Johannes-Passion* stellt sich diese Frage im Vorfeld jeder Aufführung. Wie die Übersicht zeigt, gibt es bei diesem Oratorium keine Alternative zu der Integration aller vorhandenen Stimmen, und dies ist die Gestalt, die sich weitestmöglich der Letztfassung annähern sollte. Die vorliegende Einspielung basiert auf der Partitur, die bei einer Aufführung im Jahr 1749 verwendet wurde.

Wie Klaus Hofmann dargelegt hat, sah das Werk ursprünglich nur vier Rollen vor, deren Bezeichnungen 1738 getilgt wurden, als von Bachs Partiturmanuskript eine Reinschrift angefertigt wurde und die Musik eher den Charakter herkömmlicher Kirchenmusik annahm. Die unbezeichneten Vokalstimmen entstanden in den 1740er Jahren, als der dritte Satz erstmals für vierstimmigen Chor gesetzt wurde, so daß wir die Rollenbezeichnungen für unsere Einspielung außer Acht ließen. Dies entspricht dem Ansatz, der üblicherweise auch die Passionen bestimmt: Die biblische Botschaft wird von einem allgemeingültigen Standpunkt ausgedrückt, nicht durch bühenmäßige Behandlung mit spezifischen Rollenbezeichnungen.

DER ENTSTEHUNGSPROZESS DES OSTERORATORIUMS BWV 249

1) 1725:

Die erste Aufführung des Werkes fand am 23. Februar statt, und zwar in Form einer weltlichen Glückwunschkantate (BWV 249a) für Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels (Am 30. März folgte die erste Aufführung der zweiten Fassung der *Johannes-Passion* BWV 245. Die erste Aufführung von BWV 249 fand am 1. April statt; außerdem erklang die Kantate BWV 4, *Christ lag in Todes Banden*.) Am 3. April wurde das Oratorium erneut aufgeführt, vermutlich im Anschluß an die Predigt. Die Stimmen von BWV 249a sind bei diesen Anlässen unverändert übernommen worden, wie der Umstand zeigt, daß in die Oboenstimme eine Blockflötenstimme notiert wurde (Diese Stimmen wurden in Leipzig üblicherweise getrennt notiert.)

2) ca. 1738:

Fertigstellung eines neuen Partiturmanuskripts von Bachs Hand. Die Partien der Zweiten Violinen und des Fagotts wurden zur selben Zeit abgeschlossen. (Im Fagottpart findet sich die Spielanweisung *pizzicato*, so daß die Stimme wohl auch von einem Cellisten benutzt wurde.) Dies ist die erste Partitur, die den Titel „Oratorium“ trägt. Die Rollenbezeichnungen (Maria Jacobi, Maria Magdalena, Petrus, Johannes) sind verschwunden.

3) ca. 1743-46:

Neue Vokalpartien werden hinzugefügt, und der dritte Satz wird vom Duett in einen vierstimmigen Chor geändert. Der zweite Satz sieht jetzt eine Flöte vor.

4) 1749:

(4. April: Aufführung der vierten Fassung der *Johannes-Passion* BWV 245.) Wiederaufführung des *Osteroratoriums* BWV 249 am 6. April. Ein neuer, dritter Trompetenpart kommt hinzu.

© Masaaki Suzuki 2005

Die **Kapelle der Shoin Frauenuniversität** wurde im März 1981 fertiggestellt. Ihr Zweck war es, als Raum für eine Vielzahl musikalischer Veranstaltungen – mit besonderer Berücksichtigung der von Marc Garnier im französischen Barockstil gebauten Orgel – zu dienen; seither finden hier regelmäßig Konzerte statt. Die durchschnittliche Nachhallzeit der leeren Kapelle beträgt 3,8 Sekunden; besondere Aufmerksamkeit wurde darauf gelegt, daß tiefe Frequenzen nicht übermäßig nachhallen.

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von seinem Musikalischen Leiter Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, dem japanischen Publikum die großen Werke des Barocks in historischer Aufführungspraxis näherzubringen. Zum BCJ zählen ein Barockorchester und ein Chor; zu seinen Aktivitäten gehören eine jährliche Konzertreihe mit Bach-Kantaten und instrumentalen Programmen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen von J.S. Bachs Kirchenkantaten einen vorzüglichen Ruf erworben. Im Jahr 2000 – dem 250. Todesjahr Bachs – dehnte das BCJ seine Aktivitäten ins Ausland aus und trat bei bedeutenden Festivals in Städten wie Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig und Melbourne auf. Im Jahr darauf feierte das BCJ große Erfolge in Italien; 2002 gastierte es erneut dort und gab in der Folge auch Konzerte in Spanien. Im Jahr 2003 hatte das BCJ sein außerordentlich erfolgreiches USA-Debüt (sechs Städte, u.a. Auftritt in der New Yorker Carnegie Hall) mit der *Matthäus-Passion* und der *Johannes-Passion*. Es folgten Konzerte in Seoul sowie Konzerte bei der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival. Die Einspielungen der *Johannes-Passion* und des *Weihnachtsoratoriums* wurden bei ihrem Erscheinen von der Zeitschrift *Gramophone* als „Recommended Recordings“ ausgezeichnet. Die *Johannes-Passion* war außerdem der Gewinner in der Kategorie „Chormusik des 18.

und 19. Jahrhunderts“ bei den Cannes Classical Awards 2000. Zu weiteren bestens besprochenen BCJ-Aufnahmen zählen Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität für bildende Künste und Musik, Tokyo). Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in dem von Motoko Nabeshima geleiteten Ensemble für Alte Musik. 1979 ging er an das Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit dem Solistendiplom ab. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig außerordentlicher Professor an der Tokyo Geijutsu Universität. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet. Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er Bachsche Kirchenkantaten aufzuführen begann. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit Vokal- und Instrumentalwerken bei BIS vorgelegt, darunter die laufende Gesamteinspielung der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Außerdem nimmt er Bachs gesamtes Cembalowerk auf.

Yukari Nonoshita, Sopran, wurde in der Oita-Präfektur in Japan geboren. Nachdem sie die Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität der bildenden Künste und Musik, Tokyo) absolviert hatte, setzte sie ihre Studien in Frankreich fort. Zu ihren Lehrern gehören Hiroko Nakamura, Toshinari O’hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane und Gérard Souzay, und sie errang Preise bei großen Wettbewerben. Seit ihrem Debüt in Rennes als Cherubino in *Figaros Hochzeit* sang sie

zahlreiche Opernrollen. Ihr Repertoire streckt sich von mittelalterlicher zu moderner Musik, mit Schwerpunkt auf französischen, spanischen und japanischen Liedern. Sie wirkte bei verschiedenen Uraufführungen mit.

Der belgische Countertenor **Patrick van Goethem** hat bei Paul Esswood, Julia Hamari und Andreas Scholl studiert. Er hat sich auf die Alte Musik spezialisiert; zu seinem Repertoire gehören Vokalwerke von Heineichen, Monteverdi, Purcell, Zelenka, Bach (*Johannes-* und *Matthäus-Passion*, Kantaten und *h-moll-Messe*), Händel (*Messiah* und Oratorien) und Vivaldi (*Stabat Mater*). Konzerte haben ihn durch Europa, in die USA und nach Japan geführt, u.a. ist er mit der Netherlands Bach Society (Gustav Leonhardt), dem Bach Collegium Japan (Masaaki Suzuki), der Musica Antiqua Köln (Reinhard Goebel), dem Bach Collegium Stuttgart (Helmuth Rilling) und Concerto Köln (Pierre Cao) aufgetreten. Außerdem ist er regelmäßig bei bedeutenden Festivals zu Gast. 2005 hatte Patrick van Goethem sein USA-Debüt mit den American Bach Soloists unter Jeffrey Thomas, bei dem er Bachs *Magnificat* und das *Osteroratorium* sang.

Der Tenor **Jan Kobow** wurde in Berlin geboren und studierte zunächst Orgel und Kirchenmusik, bevor er an der Hamburger Musikhochschule bei Sabine Kirchner Gesang studierte. 1998 gewann er den Ersten Preis beim Internationalen Bach-Wettbewerb in Leipzig. Er arbeitet mit Dirigenten wie Philippe Herreweghe, John Eliot Gardiner, Gustav Leonhardt, Jeffrey Tate, Masaaki Suzuki und René Jacobs sowie mit dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Freiburger Barockorchester und der Akademie für Alte Musik Berlin zusammen. Jan Kobow hat eine besondere Vorliebe für das Lied, namentlich das Kunstlied der deutschen Romantik. Er tritt mit bekannten Klavierbegleitern auf; 2004 sang er beim Kissinger Sommer und wurde mit

dem Luitpold-Preis ausgezeichnet. Als Opernsänger sang er den Pamphilus in Conradis *Ariadne* beim Boston Early Music Festival 2003. Im Januar 2004 hatte er sein Debüt am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel. Regelmäßig tritt er mit dem Vokalensemble Himmlische Cantorey auf, zu dessen Gründungsmitgliedern er gehört.

Nach Hornstudien an der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio (Tokyo Geijutsu University) beschloß **Chiyuki Urano**, sich auf das Singen zu konzentrieren. Er erhielt mehrere wichtige Auszeichnungen bei wichtigen Wettbewerben in Japan, z.B. dem Japanischen Musikwettbewerb und dem Sogakudo-Wettbewerb für japanischen Kunstgesang. Er erschien häufig in Oper und Oratorium und machte auch als Liedsänger Karriere. Besonders seine Interpretationen russischer Lieder wurden hoch gelobt. Urano ist ein regelmäßiger Solist mit dem Bach Collegium Japan bei Konzerten und auf CD.



ORATORIO DE PÂQUES « KOMMT, EILET UND LAUFET »
[VENEZ, HÂTEZ-VOUS ET COUREZ] BWV 249

Depuis le début du christianisme, les sujets religieux fondamentaux tels la naissance, la passion, la mort ainsi que la résurrection du Christ ont stimulé l'imagination des humains et ont inspiré des représentations artistiques tant visuelles que littéraires, musicales et théâtrales. Les représentations scéniques des événements de la bible étaient particulièrement populaires au Moyen-Âge et, encore à l'époque de Bach, plusieurs de celles-ci étaient toujours présentées alors que certaines de leurs composantes avaient jusqu'alors été maintenues dans des formes populaires. La musique y avait de tout temps joué un rôle important et, principalement en ce qui concerne la Passion, avait développé sa propre tradition formelle. Les passions de Bach et l'*Oratorio de Noël* ont leurs racines dans cette tradition. En revanche, son *Oratorio de Pâques*, « *Kommt, eilet und laufet* », est d'une certaine façon lié aux traditions populaires plus anciennes. Certes, le texte repose sur le récit de la résurrection rapporté par les quatre évangélistes : Matthieu 28, Marc 16, Luc 24 et Jean 20. Cependant, le librettiste de Bach (dont l'identité n'est pas connue) a manifestement eu recours pour l'organisation du livret à une structure littéraire reposant sur la tradition des jeux pascals du Moyen-Âge du « *Visitatio sepulchris* » [Visite au tombeau]. On arrive à cette conclusion suite aux innombrables allusions dans le texte et au déroulement typique du récit : à l'annonce de la résurrection du Christ, deux de ses disciples accourent au tombeau. Ils y retrouvent des femmes de l'entourage de Jésus qui le pleurent et qui souhaitaient oindre le corps. Les deux disciples trouvent le tombeau vide alors que seul le suaire est resté. Les femmes racontent la visite d'un ange qui leur a annoncé que Jésus était ressuscité.

Pour son oratorio, Bach a réduit le nombre de personnages à quatre : Maria Jacobi, Maria Magdalena,

Petrus et Johannes. De plus, Bach attribue à chacun d'entre eux un registre vocal particulier : les deux Marie sont respectivement soprano et alto, Petrus, ténor et Johannes, basse. Au niveau de la structure de l'œuvre, on retrouve, intercalés, trois arias pour solistes qui chacun évoque une situation particulière du déroulement des événements : celui de Maria Jacobi, « *Seele, deine Spezereien* » [Mon âme, tes aromates] (cinquième mouvement), celui de Petrus, « *Sanfte soll mein Todeskummer* » [Douce doit être mes inquiétudes devant la mort] (septième mouvement) et celui de Maria Magdalena, « *Saget, saget mir geschwinde* » [Dis moi, dis moi rapidement] (neuvième mouvement). Les mouvements choraux, « *Kommt, eilen und laufet* » (troisième mouvement) et « *Preis and Dank* » [Louanges et mercis] (onzième mouvement) encadrent les pièces vocales. On pourra se surprendre de l'absence d'un évangéliste, fait unique dans les oratorios de Bach, mais la connaissance du récit tel que le rapportait la bible allait ici de soi. Le récit progresse avec les seuls dialogues, rapprochant ainsi l'*Oratorio de Pâques* des cantates profanes que Bach appelait « *Dramma per musica* » [drame musical] dont le livret, fait en majeure partie de répliques, présentait quatre personnages, autant de figures mythologiques ou allégoriques. L'origine séculaire de l'oratorio se vérifie également dans l'ouverture avec son opulente symphonie instrumentale (premier et deuxième mouvements).

Tous ces aspects nouveaux et inhabituels ont sans doute provoqué une surprise chez les auditeurs à la création de l'oratorio à l'occasion du service religieux du 1^{er} avril 1725, et ont certainement alimenté les conversations après coup. À Leipzig, on ne pouvait alors évidemment connaître la véritable origine de cette œuvre pascale : il s'agit en majeure partie d'une parodie. L'original était une cantate profane que Bach avait composée peu de temps auparavant pour célébrer l'anniversaire du duc Christian de Saxe-Weissenfels et qui

avait été créée le 23 février 1725 à Weissenfels. Le texte qui débute par «Entfliehet, verschwinde, entweichet, ihr Sorgen» [Sauvez-vous, disparaissez, enfuyez-vous, soucis] a été écrit par le poète de la cour, Christian Friedrich Henrici alias Picander (1700-1764). Le livret s'est rendu jusqu'à nous mais la musique a malheureusement été perdue quoique pas entièrement : on retrouve un écho, certes incomplet, dans cet *Oratorio de Pâques*. D'un point de vue général, l'original profane est un véritable «Dramma per musica» : une pastorale à quatre personnages, deux bergères, Doris et Sylvia, et deux bergers, Menalca et Damoetas. Un duo introductif des deux bergers évoque la joie anticipée provoquée par l'anniversaire du duc. Les bergers rencontrent les bergères qui sont à la recherche de fleurs (en février !) pour confectionner une couronne pour le duc. Doris se réjouit également à l'avance et, comme elle le raconte dans son aria, elle est pleine de «cent milles compliments» à l'intention du duc. Ils font tous ensemble le chemin vers le palais. Menalca chante ensuite une chanson à ses moutons alors que Sylvia appelle la déesse des fleurs, Flora, pour que vienne le vent de l'ouest qui contribuera à la croissance de ses fleurs. Cependant, Damoetas ramène tout le monde à la raison : pourquoi le duc a-t-il besoin de fleurs ? Des vœux sincères lui feront tout autant plaisir. Ainsi, des vœux de bonheur, déclamés par les quatre comédiens, solennellement accompagnés par les trompettes et les timbales, concluent la musique d'anniversaire.

Les auditeurs leipzigois, qui ne savaient rien de l'origine de l'œuvre, ont assurément accueilli l'oratorio sans être gênés à l'idée que toutes les beautés contenues dans la musique avaient été en quelque sorte «empruntées» et, à l'origine, mises au service d'un autre texte avec un tout autre dessin. L'opulent mouvement instrumental du début de l'œuvre est tout désigné pour une musique pascalle. Il s'agit d'une pièce com-

posée dans l'esprit des *Concertos brandebourgeois*, une musique festive où les groupes instrumentaux de l'orchestre sont tantôt de concert, tantôt en opposition : les trompettes et les timbales, le trio de hautbois et de basse, les cordes ont chacun l'occasion de briller. Le mouvement suivant, un adagio pour hautbois solo et cordes, fait entendre des sonorités délicates, méditatives, nostalgiques et plaintives. Le chœur initial (troisième mouvement) en revanche est à nouveau dominé par un climat de joyeuse légèreté : la musique semble reproduire la course évoquée par le texte. En effet, elle suivait originellement dans un duktus animé les mots de «Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen». De plus, dans la version entendue à Pâques en 1725 à Leipzig, ce mouvement n'était pas écrit pour un chœur mais plutôt pour un duo de ténor et de basse (Petrus et Johannes). L'élargissement de la partie vocale vers un chœur à quatre voix a été réalisé par Bach à l'occasion d'une reprise de l'œuvre vers les années 1743-46.

L'aria de Maria Jacobi, «Seele, deine Spезereien» (cinquième mouvement), se rattache à l'annonce que l'onction du corps de Jésus n'a pu être faite. Le texte de l'air insiste sur le fait que Jésus n'a plus à être embelli par des aromates et de la myrrhe mais plutôt, parce qu'il a vaincu la mort, avec du laurier. La soprano et la flûte traversière sont réunies en un duo tout d'intériorité et d'expression. Pour cet aria, Bach a dû retoucher la musique originale pour la faire coïncider avec le nouveau texte. Seuls ceux qui connaissent la version originale ont pu reconnaître dans les chaînes de triplets, telles des perles, de la flûte l'image des «cent milles compliments», qu'évoquait Doris dans la cantate d'anniversaire.

Le texte de l'aria de Petrus «Sanfte soll mein Todeskummer» (septième mouvement) est une méditation sur le suaire de Jésus trouvé dans la tombe vide qui déjà dans la tradition des jeux pascals jouait un rôle important et est ici une allusion au symbole de la ré-

surrection du Christ. Selon le texte de l'air, grâce à la résurrection de Jésus, nos propres soucis liés à la mort sont apaisés. Avec la perspective de sa propre résurrection, le croyant ne voit la mort que comme un simple «somme» [Schlummer]. Ce mot est également le mot-clé qui relie la parodie à l'original où il est dit : «Wiegert euch, ihr satten Schafe, / in dem Schlafe / unterdessen selber ein» [Bercez-vous maintenant, moutons rassasiés, jusqu'au sommeil] La berceuse est caractérisée par des mouvements mélodiques aux bois qui dérivent calmement des cercles et une lente progression harmonique. Les flûtes à bec confèrent à la pièce le ton d'une idylle pastorale alors que le point d'orgue prolongé aux basses au début évoque le bourdon de la cornemuse.

On entend une autre couleur instrumentale dans l'aria de Maria Magdalena, «Saget, saget mit geschwinde» (neuvième mouvement), avec la partie animée du hautbois solo. Le texte évoque notre attente impatiente de Jésus et l'espoir d'être bientôt réuni avec lui. Maria Magdalena cherche Jésus et déjà dans l'un des anciens jeux pascals en latin, elle disait à cet endroit : «Brennend ist mein Herz vor Verlangen, meinen Herrn zu sehen. Ich suche und finde nicht, wo sie ihn hingelegt haben» [Mon cœur brûle d'envie de voir mon Seigneur. Je le cherche et ne trouve pas où il l'ont laissé] et «Freut euch mit mir, alle, die ihr den Herrn liebt! Denn den ich suchte, der ist mir erschienen.» [Réjouissez-vous tous avec moi, tous, vous que le Seigneur aime! Je le cherchais et il m'est apparu].

Le mouvement intitulé «Preis und Dank», un chant de triomphe, se trouve à la toute fin (onzième mouvement) de l'œuvre, là où se trouvaient à l'origine les vœux de bonheur à l'endroit du duc, introduit par une fanfare de trompettes et de timbales : «Höll und Teufel sind bezwungen» [L'enfer et le diable sont terrassés]. Dans les derniers vers, on peut entendre : «Eröffnet, ihr Himmel, die prächtigen Bogen, / der

Löwe von Juda kommt siegend gezogen!» [Ouvrez, cieux, vos splendides arches, / le lion de Juda revient en triomphe] ainsi qu'on pouvait entendre dans les anciens jeux pascals qui signifie : pour le Christ ressuscité comme pour nous, humains. Et plus loin «Alleluia! Heute ist der Herr auferstanden! Der starke Löwe, Christus, der Sohn Gottes!» [Alléluia! Le Seigneur est aujourd'hui ressuscité! Le lion fort, le Christ, le fils de Dieu]. Comme souvent chez Bach, la tradition apparaît dans son *Oratorio de Pâques* comme une force directrice et l'histoire devient un vivant présent.

ORATORIO DE L'ASCENSION

«LOBET GOTT IN SEINEN REICHEN»

[GLORIFIEZ LE SEIGNEUR DANS SON ROYAUME] BWV 11

Bach semble avoir été de plus en plus fasciné durant sa période leipzigoise par le procédé de la parodie et la possibilité qu'elle offrait de transformer des œuvres profanes de circonstances en musique religieuse par un changement de texte et ainsi de conférer à une musique prévue pour une occasion unique une nouvelle vie et une certaine pérennité au moyen de modifications et d'une nouvelle présentation. Tout comme l'*Oratorio de Noël* et celui de Pâques, l'*Oratorio de l'Ascension* doit également son existence pour une part non négligeable à une œuvre profane. Le chœur initial dérive du premier mouvement d'une cantate créée en 1732 pour la réouverture de l'école Saint-Thomas après sa rénovation, *Froher Tag, verlangte Stunden* [Jour heureux, heures attendues]. Pour les deux airs de l'oratorio cependant, Bach a recours – en ce qui concerne la matière musicale du moins – à une cantate nuptiale de 1725. Les récitatifs et les deux strophes chorales ont cependant été composés pour cet oratorio. L'œuvre a été créée sous cette forme à la fête de l'Ascension, le 19 mai 1735. Le texte à la base de l'oratorio est celui du Nouveau Testament qui raconte l'Ascension de Jésus,

tel qu'on peut le lire dans Marc 16, Luc 24 et les Actes des Apôtres 1. Comme dans l'*Oratorio de Noël* et dans les Passions, mais contrairement à l'*Oratorio de Pâques*, le récit biblique est raconté par un évangéliste ténor, tel que la tradition le requiert. Et comme dans les modèles évoqués précédemment, le texte est traité dans un style de *recitativo secco*, une sorte de chant-parlé accompagné que par le continuo, alors que les récitatifs libres (troisième mouvement, seconde partie du septième mouvement) sont confiés à d'autres voix et accompagnés également par deux flûtes (ce qui permet à l'auditeur de bien sentir la différence entre les deux niveaux de texte). Bach fait cependant une exception au caractère soliste de la partie de l'évangéliste : à l'endroit où il est question des deux anges qui, après l'ascension de Jésus, annoncent la promesse du retour du Seigneur aux Apôtres, Bach y fait un duo pour ténor et basse, traité ici presque entièrement en canon strict. Des mélomanes pourront penser au duo des deux faux témoins de la *Passion selon Saint-Mathieu* malgré le contexte complètement différent. Il est manifeste qu'ici, la seconde voix sert à souligner ce que la première voix raconte.

Le chœur initial affiche un caractère festif qui sied à la journée de l'Ascension. La couleur de ce mouvement est caractérisée par les trois trompettes, les timbales, deux flûtes traversières et deux hautbois ainsi que les cordes. Les motifs passent avec animation d'un groupe instrumental à l'autre. Après une opulente introduction instrumentale, arrive le chœur, agité : « *Ihm ein Lied zu Ehren Macht* » [En lui adressant un cantique d'honneur]. Des deux arias, le premier, « *Ach bleibe doch, mein liebstes Leben* » [Ah, reste donc, ma vie chérie] (quatrième mouvement), approfondit la situation de séparation que le récitatif de basse (troisième mouvement) avait évoquée, au moyen de mots et de motifs mélodiques fervents entendus à l'alto soliste et aux instruments. Plus de dix ans plus tard, Bach

reviendra à ce même matériau musical dans l'*Agnus Dei* de sa *Messe en si mineur*. Le second aria, « *Jesu, deine Gnadenblicke* » [Jésus, tes regards de grâce] (huitième mouvement), affiche une particularité que les connaisseurs parmi les auditeurs de Leipzig en 1735 ont certes dû percevoir : contrairement à l'usage, on n'y retrouve pas la fondation offerte par le continuo alors que le soprano soliste n'est accompagné que par les instruments du registre aigu et médium, c'est-à-dire deux flûtes traversières, un hautbois, les violons et les altos. Cette particularité peut s'expliquer superficiellement par le fait que déjà dans la version originale de cet air, ce recours au registre aigu strict servait à illustrer le texte : « *Unschuld, Kleinod reiner Seelen* » [Innocence, joyau d'âme pure]. C'est en effet de cette manière que Bach illustre des concepts comme l'« innocence » et la « pureté ». L'exemple le plus connu de cette illustration se trouve dans la *Passion selon Saint-Mathieu* avec l'aria « *Aus Liebe will mein Heiland Sterben* » [C'est par amour que mon Sauveur veut mourir], lui aussi pour soprano, accompagné uniquement par des instruments aigus ou médiums : une flûte traversière et deux hautbois da caccia. L'aria de l'*Oratorio de l'Ascension* doit manifestement être interprété de la même manière : lui aussi traite de l'amour de Jésus et est à la fois l'aveu d'une âme pure, libérée de toute pesanteur terrestre, tournée vers Jésus seul.

Les deux strophes chorales donnent une note étonnamment légère alors qu'elles sont toutes les deux dans un rythme à trois temps. Dans la strophe « *Nun lieget alles unter dir* » [Tout gît sous toi] (sixième mouvement), le chœur reprend presque comme dans un drame antique la tâche de commenter les événements. La strophe extraite du cantique bien connu, *Du Lebensfürst, Herr Jesus Christ* [Toi, Prince de vie, Seigneur Jésus Christ] de Johann Rist (1607-1667), renvoie immédiatement aux mots déjà entendus de l'évangéliste, « *Er sitzt zur rechten Hand Gottes* » [Il est

assis à la droite de Dieu] et nous mène à ce que la description de l'élévation du Sauveur vers le Créateur signifie : tout a été créé par lui, les anges comme les puissants de la Terre, les quatre éléments (qui signifient ici : « toutes les forces de la nature ») et tous se tiennent devant lui pour le servir. Le choral final, « Wenn soll es doch geschehen » [Quand cela se produira-t-il donc] (neuvième mouvement) est le seul mouvement de grande dimension prévu spécialement par Bach pour cet oratorio. Avec le tempo allant du jeu de chaque groupe instrumental, ce chœur ne le cède en rien au chœur initial. La strophe exploitée par Bach provenant du cantique *Gott fähret auf gen Himmel* [Dieu monte au ciel] de Gottfried Wilhelm Sacer (1635-1699) est remplie de l'attente mélancolique de revoir Jésus. La mélodie se retrouve au soprano, traitée en *cantus firmus*, avec un contrepoint libre des trois voix inférieures. L'un des traits de ce mouvement tient à l'allure solennelle du cantique en mineur que Bach transforme avec son harmonisation en un majeur festif et joyeux.

© Klaus Hofmann 2005

NOTES DE LA PRODUCTION

PRINCIPES DERRIÈRE L'INTERPRÉTATION DE L'ORATORIO BWV 249

Les grandes lignes évoquant la manière dont l'*Oratorio de Pâques* BWV 249 a vu le jour sont présentées à la page 28, mais bien que le manuscrit même de Bach de la partition complète et les parties originales nous soient parvenus, le processus avec lequel l'œuvre est arrivée à sa création n'est pas tout-à-fait clair. Que devrions-nous jouer lorsque nous abordons une œuvre qui affiche clairement à quel point elle a subi d'importantes modifications ? Comme dans le cas de la *Passion selon Saint-Jean*, les mêmes interrogations sur-

viennent à l'occasion de chaque interprétation. Comme il appert de ce tableau, dans le cas de cet oratorio, il n'y a pas d'autre possibilité que d'interpréter les parties existantes et c'est cette approche que nous devons suivre d'aussi près que possible. Nous avons décidé pour cet enregistrement d'interpréter l'œuvre selon la partition utilisée lors d'une interprétation en 1749. =

Selon Klaus Hoffmann, l'œuvre ne comptait originellement que quatre rôles mais les noms de ceux-ci ont été effacés lorsqu'une copie au propre a été faite du manuscrit de Bach en 1738 et la musique semble avoir davantage suivi les caractéristiques de la musique religieuse traditionnelle. Les parties vocales sans nom ont été créées durant les années 1740 alors que le troisième mouvement a été arrangé pour chœur à quatre voix et nous ne faisons ainsi pas de cas de ces noms pour cette interprétation-ci. Cette approche est généralement celle qui est utilisée pour les Passions, c'est-à-dire exprimer le message de la bible d'un point de vue général plutôt qu'avec la théâtralité associée à l'attribution de rôles spécifiques.

PROCESSUS MENANT À LA NAISSANCE DE L'ORATORIO DE PÂQUES, BWV 249

1) 1725:

L'œuvre a été interprétée pour la première fois le 23 février (BWV 249a) sous la forme d'une cantate de vœu à l'occasion de l'anniversaire du duc Christian de Saxe-Weissenfels. (La création de la seconde version de la *Passion selon Saint-Jean*, BWV 245, a eu lieu le 30 mars). La création de l'Oratorio BWV 249 a eu lieu le 1^{er} avril. La cantate BWV 4, *Christ lag in Todes Banden* [Le Christ gisait dans les liens de la mort] a également été interprétée à la même occasion. L'œuvre a été reprise le 3 avril, probablement après le sermon. Les partitions en parties du BWV 249a y ont été utilisées telles quelles alors qu'il est évident qu'une flûte à

bec a été ajoutée à la place du hautbois. (Ces parties auraient normalement été créées séparément à Leipzig).

2) Vers 1738:

Complétion d'un nouveau manuscrit de la partition complète de la main du compositeur. Les parties de second violon et de basson ont été complétées à cette époque. (La partie de basson inclut la mention *pizzicato*, ce qui révèle que la partition a été utilisée par un violoncelliste et un bassoniste). Il s'agit de la première partition complète portant le titre d'« Oratorio ». Les noms des personnages (Maria Jacobi, Maria Magdalena, Petrus et Johannes) ont été omis.

3) Vers 1743-46:

Complétion de nouvelles parties vocales. Le troisième mouvement est transformé: d'un duo, il devient un chœur à quatre voix. Le second mouvement inclut également des modifications à la partie de flûte.

4) 1749:

(Une interprétation de la quatrième version de la *Passion selon Saint-Jean* a lieu le 4 avril). Nouvelle interprétation de l'Oratorio BWV 249 le 6 avril. Une partie de troisième trompette est ajoutée pour l'occasion.

© *Masaaki Suzuki* 2005

La chapelle de l'Université pour femmes de Shoin à Kobe a été terminée en mars 1981. Elle a été construite avec l'objectif de devenir un lieu où de nombreux événements musicaux, en particulier des récitals d'orgue, pourraient être présentés. La résonance moyenne dans la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on s'est particulièrement appliqué à ce que les basses fréquences ne résonnent pas trop longtemps. La chapelle qui comprend un orgue construit dans le style baroque français par Marc Garnier accueille de nombreux concerts.

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2005, en était toujours le directeur musical avec l'objectif de présenter à un public japonais des interprétations des grandes œuvres de la période baroque sur instruments anciens. Le BCJ comprend un orchestre baroque ainsi qu'un chœur et parmi ses activités les plus importantes se trouve une série annuelle de concerts consacrés aux cantates sacrées de Bach ainsi que des concerts consacrés à la musique instrumentale. Le BCJ a acquis une excellente réputation grâce à ses enregistrements des cantates de Bach en cours depuis 1995. En 2000, à l'occasion du 250^e anniversaire de la mort de Bach, le BCJ a étendu le champ de ses activités sur le plan international avec des prestations dans le cadre de festivals importants dans des villes comme Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. L'année suivante, le BCJ remporte un grand succès en Italie où l'ensemble retourne en 2002 ainsi qu'en Espagne. Les débuts nord-américains du BCJ en 2003 ont été couronnés de succès avec l'interprétation des *Passions selon Saint-Matthieu et selon Saint-Jean* dans six villes des États-Unis, notamment à New York, au Carnegie Hall. D'autres tournées ont mené l'ensemble à Séoul ainsi qu'au festival des « semaines Bach » d'Ansbach et à celui de Schleswig-Holstein en Allemagne. Les enregistrements de la *Passion selon Saint-Jean* et de l'*Oratorio de Noël* ont été nommés à leur parution par le magazine britannique *Gramophone* « recommended recordings ». La *Passion selon Saint-Jean* a également remporté le prix dans la catégorie « musique chorale des 18 et 19^e siècles » aux Cannes Classical Awards en 2000. Parmi les autres enregistrements du BCJ acclamés par la critique, mentionnons les *Vêpres* de Monteverdi et le *Messie* de Haendel.

Masaaki Suzuki est né à Kobe et se produit comme organiste pour les offices dominicaux à l'âge de douze ans. Il étudie la composition avec Akio Yashiro à l'Uni-

versité Geijutsu de Tokyo (Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo). Une fois son diplôme obtenu, il s'inscrit aux études supérieures et étudie l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il travaille également le clavecin dans un ensemble de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. En 1979, il étudie le clavecin à l'Académie Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee et obtient un diplôme d'interprétation pour ces deux instruments. En 1990, alors qu'il se produit comme soliste au clavecin et à l'orgue, il fonde le Bach Collegium Japan et utilise la chapelle Shoin comme son domicile et se lance dans une série d'interprétations de la musique religieuse de Bach. En 2005, Masaaki Suzuki était professeur associé à Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo. Il reçoit en 2001 la croix de l'ordre du mérite de la République fédérale d'Allemagne. Il enregistre fréquemment et réalise de nombreux enregistrements couronnés de succès de musique vocale et instrumentale chez BIS, notamment l'intégrale en cours des cantates de Bach. Il enregistre également, en tant que claveciniste, l'intégrale de la musique de Bach pour cet instrument.

Yukari Nonoshita, soprano, est née dans la préfecture d'Oita au Japon. Après avoir obtenu son diplôme à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université nationale des beaux-arts et de musique de Tokyo), elle poursuit ses études en France. Parmi ses professeurs figurent Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane et Gérard Souzay. Elle remporte des prix lors de concours importants. Depuis ses débuts à Rennes (dans le rôle de Cherubino dans *Les Noces de Figaro*), elle tient de nombreux rôles d'opéra. Son répertoire passe de la musique médiévale à la musique contemporaine avec une spécialité en mélodies françaises, espagnoles et japonaises. Elle participe à plusieurs créations mondiales.

Originaire de Belgique, le contre-ténor **Patrick van Goethem** étudie avec Paul Esswood, Julia Hamari et Andreas Scholl. Spécialiste de musique ancienne, son répertoire inclut les œuvres vocales de Heinichen, Monteverdi, Purcell et Zelenka, les *Passions selon Saint-Jean* et selon *Saint-Mathieu*, les cantates et la *Messe en si mineur* de Bach, des oratorios et la *Messie* de Haendel ainsi que la *Stabat Mater* de Vivaldi. Il se produit un peu partout en Europe, en Amérique du Nord ainsi qu'au Japon. Il chante avec la Société Bach de Hollande (Gustav Leonhardt), le Bach Collegium Japan (Masaaki Suzuki), le Musica Antiqua de Cologne (Reinhardt Goebel), le Bach Collegium de Stuttgart (Helmuth Rilling) et le Concerto Köln (Pierre Cao). Il se produit également dans le cadre d'importants festivals musicaux. En 2005, Patrick van Goethem fait ses débuts aux Etats-Unis avec l'American Bach Soloists sous la direction de Jeffrey Thomas avec le *Magnificat* et l'*Oratorio de Pâques* de Bach.

Le ténor **Jan Kobow** est né à Berlin et étudie d'abord l'orgue et la musique religieuse avant de se consacrer au chant à l'Académie de musique de Hambourg avec Sabine Kirchner. En 1998, il remporte le premier prix du Concours international Bach à Leipzig. Il se produit depuis avec des chefs comme Philippe Herreweghe, John Eliot Gardiner, Gustav Leonhardt, Jeffrey Tate, Masaaki Suzuki et René Jacobs avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre baroque de Fribourg et l'Akademie für Alte Musik de Berlin. Jan Kobow se consacre également au lied, en particulier au répertoire allemand de la période romantique. Il se produit avec des grands piano-fortistes. En 2004, il chante au Festival d'été de Kissling et remporte le Prix Luitpold. À l'opéra, il tient le rôle de Pamphilius dans *Ariadne* de Conradi au Festival de musique ancienne de Boston en 2003. En janvier 2004, il fait ses débuts au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles. Il se produit fré-

quemment en compagnie de l'ensemble vocal Himmlische Cantorey dont il est l'un des membres-fondateurs.

Après avoir étudié le cor à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo), **Chiyuki Urano** décide de se consacrer au chant. Il remporte plusieurs prix lors d'im-

portantes compétitions au Japon comme le Concours de musique du Japon et le Concours Sogakudo de mélodie japonaise. Il se produit souvent à l'opéra et dans des oratorios en plus de faire également carrière comme récitaliste. Ses interprétations de mélodies russes en particulier ont été saluées. Chiyuki Urano est l'un des solistes réguliers du Collegium Bach du Japon, au concert et au disque.

CHANGES IN BWV 249

	1st version	2nd version		3rd version	
Year	1st performance in 1725	ca. 1738		1743/46	1749
Document	Instrumental parts of BWV 249a used (excluding continuo). Full score lost.	Fair copy made of the full score. The title 'Oratorio' is used for the first time. Role names discarded.	Re-performed? New parts for violin and bassoon only.	Re-performed. New vocal parts.	Re-performed. Third trumpet part added.
2nd movement	Solo oboe			Solo given to transverse flute.	
3rd movement	Tenor and bass duet. 'Kommt, fliehet und eilet' at the top of the score corrected to 'Kommt, gehet und eilet'.	Start of the tenor and bass duet given the title 'Kommt, eilet und laufet'.		Arranged for 4-part choir. 'Kommt, eilet und laufet' appears for the first time in the parts.	
5th movement	Solo for transverse flute	Addition of marking indicating transverse flute or violin. This is the only material suggesting use of the violin.	Bassoon part contains the marking 'pizzicato'.	Changes in text.	
7th movement	Recorder part included in the oboe part.				
9th movement		Change in middle section. Upper instrumental part changed from oboe to oboe d'amore.			

KOMMT, EILET UND LAUFET (ÖSTERORATORIUM), BWV 249

1. SINFONIA (instrumental)

2. ADAGIO (instrumental)

3. CHORUS

Kommt, eilet und laufet, ihr flüchtigen Füße,
Erreicht die Höhle, die Jesum bedeckt!

Lachen und Scherzen
Begleitet die Herzen,
Denn unser Heil ist auferweckt.

4. RECITATIVO *Sopran, Alt, Tenor, Baß*

Alt: O kalter Männer Sinn!

Wo ist die Liebe hin,

Die ihr dem Heiland schuldig seid?

Sopran: Ein schwaches Weib muss euch beschämen!

Tenor: Ach, ein betrübtes Grämen

Baß: Und banges Herzeleid

Tenor, Baß: Hat mit gesalzenen Tränen

Und wehmutsvollem Sehnen

Ihm eine Salbung zudedacht,

Sopran, Alt: Die ihr, wie wir, umsonst gemacht.

5. ARIA *Sopran*

Seele, deine Spezereien

Sollen nicht mehr Myrrhen sein.

Denn allein

Mit dem Lorbeerkranze prangen,

Stillt dein ängstliches Verlangen.

3. CHORUS

Come, hasten and run, ye rapid steps,
Arrive at the grotto that conceals Jesus!

May laughter and good cheer
Now be in our hearts
For our Saviour has arisen.

4. RECITATIVE *Soprano, Alto, Tenor, Bass*

Alto: O, cold-hearted men,

Where has the love gone

That you owe to your Saviour?

Soprano: A weak woman must put you to shame!

Tenor: Ah, troubled grief

Bass: And anxious heart's suffering

Tenor, Bass: Have, with salty tears

And disconsolate yearning

Intended an unction for him.

Soprano, Alto: Which you, like us, did in vain.

5. ARIA *Soprano*

Soul, your exotic delicacies

Shall no longer be myrrh.

For only

Resplendent with a laurel wreath

Will your anxious desire be stilled.

6. RECITATIVO *Alt, Tenor, Baß*

Tenor: Hier ist die Gruft

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

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

Tenor: Hier seh ich mit Vergnügen
Das Schweiß Tuch abgewickelt liegen.

7. ARIA *Tenor*

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.

8. RECITATIVO *Sopran, Alt*

Indessen seufzen wir
Mit brennender Begier:
Ach, könnt es doch nur bald geschehen,
Den Heiland selbst zu sehen!

9. ARIA *Alt*

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.

6. RECITATIVE *Alto, Tenor, Bass*

Tenor: Here is the crypt

Baß: And here the stone
That sealed it.
But where can my Saviour be?

Alto: He has woken from the dead!
We encountered an angel
Who informed us of this.

Tenor: Here with satisfaction I see
The napkin lying unwound.

7. ARIA *Tenor*

My deathly anguish shall softly
Be merely slumber,
O Jesus, through your napkin.
 Yes, it will refresh me there
 And comfortingly wipe
 The tears of my pain from my cheeks.

8. RECITATIVE *Soprano, Alto*

Meanwhile we sigh
With ardent desire:
Ah, if only it could soon transpire
That we see the Saviour himself!

9. ARIA *Alto*

Tell me, tell me quickly,
Tell me where I can find Jesus,
Whom my soul loves!
 But come, come, embrace me;
 As, without you, my heart is
 Wholly orphaned and distressed.

10. RECITATIVO *Baß*

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.

11. CHORUS

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!

10. RECITATIVE *Bass*

We are gladdened
That our Jesus lives again.
And our hearts,
Formerly dissolved by sadness, and in suspense,
Forget the pain
And turns to songs of joy
For our Saviour lives again.

11. CHORUS

May praise and thanks
Remain, o Lord, your song of tribute.
Hell and the Devil are conquered,
Their gates are destroyed.
Rejoice, ye redeemed tongues,
So that it may be heard in heaven.
Open, o heavens, the glorious arches,
The lion of Judah is coming in triumph!

LOBET GOTT IN SEINEN REICHEN (HIMMELFAHRTSORATORIUM), BWV 11

12 1. CHORUS

Lobet Gott in seinen Reichen,
Preiset ihn in seinen Ehren,
Rühmet ihn in seiner Pracht;

Sucht sein Lob recht zu vergleichen,
Wenn ihr mit gesamten Chören
Ihm ein Lied zu Ehren macht!

13 2. RECITATIVO *Tenor*

Der Herr Jesus hub seine Hände auf und segnete
seine Jünger, und es geschah, da er sie segnete,
schied er von ihnen.

14 3. RECITATIVO *Baß*

Ach, Jesu, ist dein Abschied schon so nah?
Ach, ist denn schon die Stunde da,
Da wir dich von uns lassen sollen?
Ach, siehe, wie die heißen Tränen
Von unsern blassen Wangen rollen,
Wie wir uns nach dir sehnen,
Wie uns fast aller Trost gebracht.
Ach, weiche doch noch nicht!

15 4. ARIA *Alt*

Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben,
Ach, fliehe nicht so bald von mir!
Dein Abschied und dein frühes Scheiden
Bringt mir das allergrößte Leiden,
Ach ja, so bleibe doch noch hier;
Sonst werd ich ganz von Schmerz umgeben.

1. CHORUS

Praise God in His kingdoms,
Worship Him in His honour,
Glorify Him in His splendour;

Seek justly to compare His praise,
If your assembled choirs
Sing a song in His honour.

2. RECITATIVO *Tenor*

And he lifted up his hands, and blessed them.
And it came to pass, while he blessed them, he
was parted from them

3. RECITATIVO *Bass*

Ah, Jesus, is your parting already so close?
Ah, is the hour already nigh
When we must let you go?
Oh, see how the hot tears
Roll down our pale cheeks,
How we long for you,
As almost all of our comfort is lost.
Oh, do not depart yet!

4. ARIA *Alto*

Ah, stay, my dearest life,
Ah, do not flee so soon from me!
Your departure and early demise
Bring me the greatest woe,
Oh yes, remain yet here;
Or I shall be totally surrounded by pain.

16 5. RECITATIVO *Tenor*

Und ward aufgehoben zusehends und fuhr auf gen Himmel, eine Wolke nahm ihn weg vor ihren Augen, und er sitzt zur rechten Hand Gottes.

17 6. CHORAL

**Nun lieget alles unter dir,
Dich selbst nur ausgenommen;
Die Engel müssen für und für
Dir aufzuwarten kommen.
Die Fürsten stehn auch auf der Bahn
Und sind dir willig untertan;
Luft, Wasser, Feuer, Erden
Muß dir zu Dienste werden.**

18 7. RECITATIVO *Tenor, Baß*

Tenor: Und da sie ihm nachsahen gen Himmel fahren, siehe, da stunden bei ihnen zwei Männer in weißen Kleidern, welche auch sagten:

Beide: Ihr Männer von Galiläa, was stehet ihr und sehet gen Himmel? Dieser Jesus, welcher von euch ist aufgenommen gen Himmel, wird kommen, wie ihr ihn gesehen habt gen Himmel fahren.

7b. RECITATIVO *Alt*

Ach ja! so komme bald zurück:
Tilg einst mein trauriges Gebärden,
Sonst wird mir jeder Augenblick
Verhaßt und Jahren ähnlich werden.

7c. RECITATIVO *Tenor*

Sie aber beteten ihn an, wandten um gen Jerusalem von dem Berge, der da heißet der Ölberg, welcher ist nahe bei Jerusalem und liegt einen Sabbater-Weg davon, und sie kehrten wieder gen Jerusalem mit großer Freude.

5. RECITATIVE *Tenor*

So then, after the Lord had spoken unto them, he was received up into heaven, and sat on the right hand of God.

6. CHORALE

**Now everything lies beneath you,
Except for you yourself;
The angels must forever
Come to wait upon you.
The princes stand on the way too
And willingly do your bidding;
Air, water, fire, earth
Must place themselves at your service.**

7. RECITATIVO *Tenor, Bass*

Tenor: And while they looked steadfastly toward heaven as he went up, behold, two men stood by them in white apparel; which also said,

Both: Ye men of Galilee, why stand ye gazing up into heaven? This same Jesus, which is taken up from you into heaven, shall so come in like manner as ye have seen him go into heaven.

7b. RECITATIVO *Alto*

Ah yes! Come back soon:
Put and end to my mournful bearing,
Otherwise I shall hate each moment,
Which will be as years to me.

7c. RECITATIVO *Tenor*

And thereupon they prayed to him, turned around toward Jerusalem from that mountain which is called Mount of Olives, that which is not far from Jerusalem and lies only one Sabbath's day away, and they went up again into Jerusalem filled with great gladness.

19 **8. ARIA** *Sopran*

Jesu, deine Gnadenblicke

Kann ich doch beständig sehn.

Deine Liebe bleibt zurücke,

Daß ich mich hier in der Zeit

An der künftgen Herrlichkeit

Schon voraus im Geist erquicke,

Wenn wir einst dort vor dir stehn.

20 **9. CHORAL**

Wenn soll es doch geschehen,

Wenn kömmt die liebe Zeit,

Daß ich ihn werde sehen,

In seiner Herrlichkeit?

Du Tag, wenn wirst du sein,

Daß wir den Heiland grüßen,

Daß wir den Heiland küssen?

Komm, stelle dich doch ein!

8. ARIA *Soprano*

Jesus, I can still constantly

See your merciful glances.

Your love remains behind,

So that I may in spirit now already

Be refreshed in advance

By the coming glory,

When we shall stand before you.

9. CHORAL

When shall it come to pass,

When will the beloved time come

That I shall see Him again

In His glory?

O day, when will you dawn,

When we greet the Saviour,

And kiss the Saviour's hand?

Come, show thyself!

The music on this Hybrid SACD 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.

Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

RECORDING DATA

Recorded in May 2004 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Recording producer: Marion Schwebel

Sound engineer: Jens Braun

Digital editing: Matthias Spitzbarth

Surround mix: Jens Braun, Marion Schwebel

SACD authoring: Bastiaan Kuijt

Recording equipment: Neumann microphones; Studer 961 mixer; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Protocols Workstation; B&W 802 Nautilus loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Klaus Hofmann 2005 & © Masaaki Suzuki 2005

Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover: *The New Testament Trinity (Fatherhood)*, mid-17th century, Moscow (Nationalmuseum, Stockholm, NMI 247)

Bach Collegium Japan photography: Koichi Miura

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

BIS CDs 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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1561 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.

