



BIS

BACH LUTHERAN MASSES II

Missa in F major, BWV 233 & Missa in A major, BWV 234

COLLEGIUM JAPAN / MASAOKI SUZUKI

P. Sirena del 1812

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

LUTHERAN MASS IN A MAJOR, BWV 234

29'52

Flauto traverso I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|---|------------------------------------|------|
| 1 | Kyrie (Chorus) | 6'04 |
| 2 | Gloria (Chorus) | 5'12 |
| 3 | Domine Deus (Basso) | 5'54 |
| 4 | Qui tollis peccata mundi (Soprano) | 5'58 |
| 5 | Quoniam tu solus sanctus (Alto) | 3'13 |
| 6 | Cum Sancto Spiritu (Chorus) | 3'11 |

LUTHERAN MASS IN F MAJOR, BWV 233

24'01

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

- | | | |
|----|------------------------------------|------|
| 7 | Kyrie (Chorus) | 3'40 |
| 8 | Gloria (Chorus) | 5'12 |
| 9 | Domine Deus (Basso) | 3'13 |
| 10 | Qui tollis peccata mundi (Soprano) | 5'39 |
| 11 | Quoniam tu solus sanctus (Alto) | 3'34 |
| 12 | Cum Sancto Spiritu (Chorus) | 2'34 |

PERANDA, MARCO GIOSEPPE (1625–75)

MISSA IN A MINOR

16'42

Violino I, II, Viola I, II, III, Fagotto, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

13 Kyrie (Chorus)

5'35

14 Gloria (Chorus)

11'08

TT: 71'30

BACH COLLEGIUM JAPAN *chorus & orchestra* MASAAKI SUZUKI *direction*

Vocal soloists:

HANA BLAŽÍKOVÁ *soprano* (BWV 233 & 234)

JOANNE LUNN and AKI MATSUI *sopranos* (Peranda)

ROBIN BLAZE *counter-tenor*

KATSUHIKO NAKASHIMA *tenor* (BWV 234)

GERD TÜRK and YUSUKE FUJII *tenors* (Peranda)

PETER KOIJ *bass* (BWV 233 & 234)

DOMINIK WÖRNER *bass* (Peranda)

Instrumental soloists:

MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe* · NATSUMI WAKAMATSU *violin*

BACH COLLEGIUM JAPAN

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

CHORUS

Soprano: **Hana Blažíková, Joanne Lunn, Aki Matsui**, Minae Fujisaki, Yoshie Hida, Eri Sawae
Alto: **Robin Blaze**, Hiroya Aoki, Naoko Fuse, Tamaki Suzuki, Chiharu Takahashi
Tenore: **Gerd Türk, Yusuke Fujii, Katsuhiko Nakashima**, Hiroto Ishikawa,
Takayuki Kagami, Satoshi Mizukoshi, Yosuke Taniguchi
Basso: **Peter Kooij, Dominik Wörner**, Daisuke Fujii, Toru Kaku,
Chiyuki Urano, Yusuke Watanabe

ORCHESTRA

Oboe I: Masamitsu San'nomiya
Oboe II: Yukari Maehashi
Corno I: Olivier Picon
Corno II: Thomas Müller
Flauto Traverso I: Kiyomi Suga
Flauto Traverso II: Liliko Maeda
Violino I: Natsumi Wakamatsu, Yuko Araki, Paul Herrera,
Violino II: Azumi Takada, Akira Harada, Ayaka Yamauchi
Viola: Hiroshi Narita, Mika Akiha, Mina Fukazawa, Akira Harada

CONTINUO

Violoncello: Hidemi Suzuki, Toru Yamamoto
Violone: Takashi Konno, Seiji Nishizawa
Bassono: Kiyotaka Dosaka, Yukiko Murakami
Liuto: Shizuko Noiri
Organo: Masato Suzuki

The Reformation, which began almost five hundred years ago with Martin Luther's legendary nailing of his Theses to the door of the Castle Church in Wittenberg, was to have an impact that was felt throughout Europe, triggering spiritual divisions as well political and social upheavals like no event before it. The aim of Luther and his fellow dissidents had been for nothing more than reforms within the church, arising from a new theological approach and also, admittedly, from criticism against abuses on the part of and within the church. Although a rift soon opened up, hopes persisted for unity and solidarity with the mother church in Rome, a deliberately cautious approach was adopted with regard to practical changes and the practices of the established church were retained wherever it seemed possible and defensible to do so.

This applied to church services as well. Although many fundamental changes took place – the sermon became the central feature and the vernacular, German, took the place of the church language, Latin – the Reformers still retained the option of continuing to celebrate some parts of the so-called Ordinary of the Mass (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus and Agnus Dei) in Latin. And so, even Bach's time, the Kyrie and Gloria were still performed in many places with the old texts 'figuraliter' (i.e. in several voices), and on high feast days the Latin Sanctus was included as well, likewise 'figuraliter'.

In his Leipzig period Bach normally turned to works by other people on such occasions, composing only relatively few mass settings of his own. Apart from the B minor Mass (BWV 232) – which could not have been intended for Leipzig church services, as is apparent from its proportions – there are five masses consisting of Kyrie and Gloria. Although strictly speaking these are incomplete from a liturgical perspective, they were referred to as 'masses' according to the Protestant practice of the time. These are the Mass in D major (BWV 232 I, 1733), which later formed the basis of the B minor Mass, and the four so-called 'Lutheran' Masses in F major, A major, G minor and G major (BWV 233–236) from the period c. 1738–39. In addition there are assorted separate movements, the most important of which is the Sanctus in D major (BWV 232 III) composed for Christmas 1725, which was also later used in the B minor Mass. One of the masses by other composers that Bach made use of in his work as Kantor was the Mass in A minor by Marco Giuseppè Peranda, which is also included on this recording.

Lutheran Mass in A major, BWV 234

The four ‘Lutheran’ or ‘Kyrie-Gloria’ Masses, BWV 233–236, are almost entirely examples of the so-called ‘parody method’, i.e. the combination of existing music with new texts, which necessitated revisions to a greater or lesser extent. The Mass in A major is no exception, even in the case of the first and third movements, for which Bach’s originals have not survived.

As with each of its three sister works, the A major Mass has its own unmistakable artistic profile. This starts with the instrumental scoring, which requires two flutes in addition to strings and continuo. The flutes lend their colour to the opening of the mass, contributing to the unusually idyllic character of the first ‘Kyrie eleison’ with its rocking rhythms and playful flute echos. The ‘Christe eleison’, too, is quite exceptional: it is a sort of accompanied recitative for all four vocal soloists, largely in canon, with the flutes – now in unison – fulfilling the function of a fifth ‘voice’.

The ‘Gloria’ surprises the listener with its numerous changes between tumultuous tutti sections and lyrical passages, sometimes for soloists and accompanied only by flutes and continuo. The unusual combination of textures is a special feature of the original work that Bach used for this parody, a movement from the cantata *Halt im Gedächtnis Jesum Christ* (BWV 67), for the first Sunday after Easter 1724. The cantata movement is associated with the gospel passage for that Sunday, which explains how Jesus’ disciples secretly assemble after his death ‘for fear of the Jews’, and the resurrected Jesus suddenly appears among them with the words: ‘Peace be unto you’. This peaceful greeting is accompanied by gentle music in lyrical passages, whilst in the more tumultuous sections the disciples have their say, and here the topic is menace and struggle: ‘Happy us! Jesus helps us fight’.

Of the movements that follow, the ‘Qui tollis’ impresses on account of its expressive profundity. It laments the sin of the world, and also laments Jesus, who through his death on the cross took the burden of this sin upon himself. For this movement Bach turned to a piece with some similarities in terms of emotional content: the soprano aria ‘Liebster Gott, erbarme dich’ from the cantata *Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* (BWV 179, 1723) – which, like the Mass text, is about consciousness of sin and a plea for mercy.

In the next two movements, too, anyone who is familiar with Bach’s cantatas will have no difficulty in identifying the original movements that are here parodied. The alto solo ‘Quoniam tu solus sanctus’ is based on the well-known cantata *Gott der Herr ist Sonn und Schild* (BWV 79;

1725). Apart from the first three bars, the final chorus, ‘Cum Sancto Spiritu’ is a parody of the opening chorus of the cantata *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz* (BWV 136) from Bach’s first year in Leipzig, 1723.

Lutheran Mass in F major, BWV 233

The Lutheran Mass in F major acquires its individual musical profile from the inclusion of two horns; it gains its particular stylistic character, however, from the first movement, the ‘Kyrie’. In this movement Bach delves far into the past. On the one hand it looks back to the music from his early career, because the ‘Kyrie’ probably comes from his time in Weimar or Mühlhausen: by the time the Mass was put together in the late 1730s, therefore, it was already more than twenty years old. And, on the other hand, the music itself looks backwards: it is in the ‘stile antico’, the strict ‘old style’ found in sixteenth-century vocal polyphony, even if the basso continuo and the relatively free harmonic style show it to be the work of an eighteenth-century composer. As a whole the composition is an extremely complex construction. At its heart lies a motet-like four-part setting of the words ‘Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison’, the theme of which is developed fugally: in the first section we hear it in its original form, in the second section in inversion, and in the third section in both forms together. The basses play only a limited part in the proceedings, because their primary role is of a different kind: in long note values, as a cantus firmus, they present the end of the Kyrie of the German Litany by Martin Luther (1529). Above these four choral lines, however, we hear the melody of the chorale *Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser*, one line at a time. This is the German ‘Agnus Dei’ (another part of the Mass) in the hymn version by Martin Luther (1528). Bach organized the instrumental elements of the Mass in such a way that the listener can easily differentiate between the various layers: the soprano, alto and tenor are joined by the strings, the bass by a bassoon, whilst the cantus firmus ‘Christe, du Lamm Gottes’ is given to the horns and oboes.

In the ‘Gloria’ the horns play a prominent role. In Bach’s time they were ‘princely’ instruments, thus here a symbol of God’s rulership. This splendid movement is apparently a parody of a lost cantata movement in *da capo* form. Admittedly, however, Bach has disguised this formal characteristic by combining the music of the *da capo* section with the words ‘Gratias agimus tibi...’, i.e. a different text from the one sung at the beginning of the movement.

For the bass aria ‘Domine Deus’, too, Bach adapted a piece that is now lost. For the other three movement, however, we do know what the originals were: for the ‘Qui tollis’ and ‘Quoniam’ he used two arias from the cantata *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* (BWV 102; 1726), whilst the ‘Cum Sancto Spiritu’ is based on the opening chorus of the cantata *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes* (BWV 40, for Boxing Day 1726).

Marco Giuseppe Peranda: Mass in A minor

Marco Giuseppe (Giuseppe) Peranda (Perandi), born around 1625 in the central Italian provincial capital Macerata, probably received his musical education in Rome. The first mention of his name comes from 1656, when he was a viola player in the Dresden Hofkapelle. His career then made rapid strides: in 1661 he was promoted to vice-*Kapellmeister*, and in 1663 – along with his compatriot and fellow singer Andrea Bontempi (c. 1624–1705) and the elderly, highly renowned Heinrich Schütz (1585–1672) – became one of the three court *Kapellmeister*. He remained in this post until his death in 1675.

Peranda’s output as a composer focuses primarily on church music – grand, prestigious works for the religious services at the Dresden court as well as small-scale sacred concertos for a few voices and instruments; he also wrote a small number of works for the stage. His church music, which became known especially in the Protestant lands north of the Alps, was held in high esteem by his contemporaries, and this persisted to some extent into the next century, with the Hamburg musicologist Johann Mattheson (1681–1764) and the lexicographer (and Bach’s Weimar cousin) Johann Gottfried Walther (1684–1748) praising Peranda as a master of expressing emotion.

It therefore comes as no surprise that Johann Sebastian Bach took an interest in Peranda. It has been known for a considerable time that during his period in Leipzig, in 1709–10, Bach had acquired a copy of the Kyrie from a Mass in C minor by Peranda. This has survived as a set of parts for which Bach himself was the copyist. More recently another set of parts has come to light, again in Bach’s hand, containing the Kyrie from Peranda’s Mass in A minor. This, too, comes from Bach’s Weimar period, from approximately 1714–17. Later additions on the title page suggest that Bach’s copy originally included the Gloria as well. In any case, that has survived in another manuscript score from c. 1700, probably belonging to Johann Gottfried Walther, from which Bach copied his set of parts. In addition there is a score dating from the

early nineteenth century, apparently based on Bach's (then still complete) copy. With indications of instrumentation that differ from the original, this score probably reflects a performance from the latter part of Bach's Leipzig period, using his preferred combination of strings and wind instruments. Consequently the vocal parts remained unchanged, but the original instrumentation of two violins, three violas, bassoon and basso continuo was modified, the second and third violas and bassoon being replaced by three trombones. On this recording, the original scoring is used.

Peranda's 'Kyrie-Gloria' Mass dates from the 1660s, but was later revised and extended by the composer to form a complete five-part Ordinary Mass. Stylistically, the work corresponds to the *concertante* performance style that was favoured at the Dresden court, with full vocal and instrumental scoring. The varied disposition of the work, in numerous short sections with vividly contrasting scoring, movement type, time signature and emotional character, is part of Peranda's stylistic inheritance from Rome. We can also admire the composer's much-vaunted mastery of emotional expression: with a wide range of nuances the music ranges from solemn dignity (as in the opening Kyrie eleison) to the most profound humility (as in the calls of 'misere-re nobis' towards the end of the Gloria).

Another aspect that must have aroused the enthusiasm of his contemporaries, and also fascinated Bach, is Peranda's supreme contrapuntal skill, which is also noticeable in this Mass. The 'Christe eleison' is a masterpiece in its own right, with its dense six-part vocal writing in the 'stile antico', the strict motet style from the era of Giovanni Pierluigi da Palestrina (c. 1525–1594). At the end of the 'Gloria' section, however, at the words 'Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen', Peranda pulls out all the stops in terms of contrapuntal virtuosity, writing a six-part vocal setting based on four closely interlaced themes, the first with the text 'Cum Sancto Spiritu...' and the other three to the word 'Amen'; and all of this is condensed even further by the use of instrumental lines that are sometimes thematically independent. This virtuoso display of the composer's artistry must have appealed greatly to Bach!

© **Klaus Hofmann 2015**

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of Bach's church cantatas, an enterprise which in 2013 was concluded with the release of the 55th and final volume. During this period, the BCJ has also established itself on the international concert scene, with appearances at prestigious venues and festivals such as Carnegie Hall in New York, the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany as well as at the BBC Proms in London. Besides the much acclaimed recordings of cantatas, releases by the ensemble include performances of a number of large-scale choral works by Bach, as well as Monteverdi (*Vespers*), Handel (*Messiah*) and, most recently, Mozart (Requiem).

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

The Czech soprano **Hana Blažíková** studied at the Prague Conservatory under Jiří Kotouč, graduating in 2002. Focusing on baroque, Renaissance and mediaeval music, she has also taken part in interpretation courses with Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch and Howard Crook. She collaborates with various international ensembles and orchestras, including Collegium Vocale Gent, Sette Voci, La Fenice, Tafelmusik, Collegium 1704 and Gli Angeli Genève. Hana Blažíková has appeared at festivals such as the Prague Spring, Oude Muziek Ut-

recht, Resonanzen in Vienna, Tage Alter Musik in Regensburg, Festival de Sablé and Festival de Saintes. She also plays the gothic harp, and gives concerts accompanying herself.

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

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

Die Reformation, die vor fast fünfhundert Jahren am 31. Oktober 1517 mit Martin Luthers legendärem Thesenanschlag an der Wittenberger Schlosskirche begann, sollte ganz Europa erschüttern und geistige Aufbrüche und zugleich politische und gesellschaftliche Verwerfungen auslösen wie kein zweites Ereignis. Dabei hatten Luther und seine Mitstreiter nur an innerkirchliche Reformen gedacht, ausgehend von einer theologischen Neubesinnung und gegründet freilich auch auf Kritik an kirchlichen Missständen. Obwohl der Bruch sich früh abzeichnete, setzte man noch lange auf Einheit und Gemeinsamkeit mit der römischen Mutterkirche, verfuhr bei praktischen Veränderungen bewusst behutsam und bewahrte das aus der alten Kirche Überlieferte, wo immer es möglich und vertretbar schien.

Das galt auch für den Gottesdienst. Obwohl sich hier vieles grundlegend änderte, die Predigt in den Mittelpunkt rückte und die Volkssprache Deutsch an die Stelle der lateinischen Kirchensprache trat, hielten die Reformatoren doch die Möglichkeit offen, Elemente der römischen Messfeier, insbesondere das sogenannte Ordinarium Missae mit Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei, weiterhin auch in lateinischer Sprache zu zelebrieren. So wurden, auch noch zu Bachs Zeit, vielerorts an Festtagen Kyrie und Gloria im altkirchlichen Wortlaut „figural“, d. h. mehrstimmig, musiziert, und an hohen Feiertagen kam, ebenfalls in figuraler Form, das lateinische Sanctus hinzu.

Bach hat in seiner Leipziger Zeit für diese Stücke meist auf fremde Werke zurückgegriffen und nur verhältnismäßig wenige Messkompositionen selbst geschaffen. Sieht man einmal ab von der h-moll-Messe (BWV 232), die schon allein wegen ihres Umfangs nicht für den Leipziger Gottesdienst bestimmt gewesen sein kann, so bleiben fünf je aus Kyrie und Gloria bestehende Messkompositionen (die, obwohl liturgisch eigentlich unvollständig, nach damaligem protestantischem Brauch als „Missa“ bezeichnet sind): die Missa in D-Dur (BWV 232 I) aus dem Jahre 1733, die später den Grundstock für die h-moll-Messe bildete, und die vier sogenannten „lutherischen“ Messen in F-Dur, A-Dur, g-moll und G-Dur (BWV 233–236) aus der Zeit um 1738/39 sowie ferner verschiedene Einzelsätze, namentlich einige Sanctus, darunter als gewichtigstes das für Weihnachten 1725 geschaffene Sanctus in D-Dur (BWV 232 III), das später in die h-moll-Messe übergehen sollte. – Eine jener fremden Messkompositionen, die Bach für seine Zwecke herangezogen hat, ist die Missa in a-moll von Marco Giuseppe Peranda, die auf dieser SACD als drittes Werk enthalten ist.

Missa A-Dur, BWV 234

Die vier „lutherischen“ Kyrie-Gloria-Messen BWV 233–236 beruhen fast vollständig auf dem Parodieverfahren, also auf der Umtextierung und mehr oder weniger eingreifenden kompositorischen Umgestaltung bereits vorhandener Stücke. Die Messe in A-Dur macht da keine Ausnahme, und auch bei den Sätzen 1 und 3, für die Bachs Vorlagen nicht überliefert sind, gibt es daran keinen Zweifel.

Wie jede ihrer drei Schwestern hat auch die A-Dur-Messe ihr unverwechselbar eigenes künstlerisches Profil. Das beginnt bei der Instrumentalbesetzung, für die außer Streichern und Continuo zwei Flöten vorgesehen sind. Sie prägen maßgeblich den Beginn der Messe und den ungewöhnlich idyllischen Charakter des ersten „Kyrie eleison“ mit seinen wiegenden Rhythmen und verspielten Flöten-Echos. Ganz ungewöhnlich ist aber auch das „Christe eleison“: Es ist eine Art *Accompagnato*-Rezitativ für alle vier Solostimmen, die hier weithin im Kanon geführt sind, wobei die Flöten, nun im Unisono, als fünfte Stimme einbezogen werden.

Das Gloria überrascht den Hörer mit dem mehrfachen Wechsel von tumulthaften Tuttiabschnitten und lyrischen, teils solistisch besetzten und nur von Flöten und Continuo begleiteten Partien. Die ungewöhnliche Satzanlage ist eine Besonderheit der von Bach verwendeten Parodievorlage, eines Satzes der Kantate *Halt im Gedächtnis Jesum Christ* (BWV 67) zum 1. Sonntag nach Ostern 1724. Der Kantatensatz knüpft an das Sonntagsevangelium an, das berichtet, wie die Jünger Jesu sich kurz nach dessen Tod „aus Furcht vor den Juden“ im Verborgenen versammeln und der auferstandene Jesus plötzlich unter sie tritt mit den Worten „Friede sei mit euch!“. Zu diesem Friedensgruß erklingt die sanfte Musik der lyrischen Abschnitte, in den tumulthaften aber kommen die Jünger zu Wort, und hier ist von Bedrohung und Kampf die Rede: „Wohl uns, Jesus hilft uns kämpfen“.

Von den Folgesätzen besticht das „Qui tollis“ durch die Tiefe des Ausdrucks. Es beklagt die Sünde der Welt und beklagt Jesus, der diese Sünde getragen hat mit seinem Tod am Kreuz. Bach hat für den Satz auf die im Affekt eng verwandte Sopran-Arie „Liebster Gott, erbarme dich“ aus der Kantate *Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* (BWV 179) aus dem Jahre 1723 zurückgegriffen, die wie der Messetext von Sündenbewusstsein und der Bitte um Erbarmen handelt.

Auch bei den beiden nachfolgenden Sätzen werden Kenner des Bach'schen Kantatenwerks unschwer die Parodievorlagen wiedererkennen: Das Alt-Solo „Quoniam tu solus sanctus“ geht

zurück auf die wohlbekannte Kantate *Gott der Herr ist Sonn und Schild* (BWV 79) aus dem Jahre 1725. Der Schlusschor „Cum Sancto Spiritu“ ist, abgesehen von den drei Einleitungstakten, Parodie des Eingangschors der Kantate *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz* (BWV 136) aus Bachs erstem Leipziger Amtsjahr 1723.

Missa F-Dur, BWV 233

Die F-Dur-Messe gewinnt ihr individuelles klangliches Profil aus der Mitwirkung zweier Hörner. Ihre besondere stilistische Prägung aber erhält sie durch den Eingangssatz, das Kyrie. Mit diesem Satz blickt Bach weit zurück: Zum einen ist dies ein Blick zurück auf sein eigenes frühes Schaffen; denn das Kyrie dürfte seiner Weimarer oder Mühlhäuser Zeit entstammen, war also bei der Entstehung der Messe Ende der 1730er Jahre schon mehr als zwanzig Jahre alt. Zum anderen verweist die Musik selbst weit zurück: Sie ist im „Stylus antiquus“ gehalten, dem strengen „alten Stil“ in der Tradition der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts – wenngleich der Generalbass und die freiere Harmonik den Komponisten des 18. Jahrhunderts verraten. Die Komposition als Ganzes ist ein hochartifizielles Gebilde: Den substanziellen Kern bildet ein motettischer vierstimmiger Satz auf die Worte „Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison“, dessen Thema in Fugenform durchgeführt wird, im ersten Abschnitt in der Grundgestalt, im zweiten in der Umkehrung, im dritten in beiden Themengestalten. Der Bass beteiligt sich allerdings daran nur begrenzt, ihm ist hauptsächlich eine andere Rolle zugeordnet: Er trägt in langen Noten als Cantus firmus den Kyrie-Schluss der deutschen Litanei von Martin Luther (1529) vor. Über diesen vier Chorstimmen aber erscheint, zeilenweise vorgetragen, die Melodie des Chorals *Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser*. Dies ist das deutsche Agnus Dei (also ein anderer Bestandteil der Messe) in der Liedfassung Martin Luthers (1528). Bach hat das Kyrie für die Messe so instrumentiert, dass man die unterschiedlichen Schichten gut wahrnehmen kann: Sopran, Alt und Tenor werden von Streichern mitgespielt, der Bass von einem Fagott; und der Cantus firmus „Christe, du Lamm Gottes“ ist Hörnern und Oboen übertragen.

Im Gloria ist den Hörnern eine prominente Rolle zugewiesen. Für die Bach-Zeit sind sie „fürstliche“ Instrumente, hier also Symbole göttlichen Herrschertums. Der prächtige Satz ist offensichtlich Parodie eines verschollenen Kantatensatzes in Da-capo-Form. Bach hat diese Formeigentümlichkeit allerdings verschleiert, indem er die Musik des Da-capo-Teils mit den Worten „Gratias agimus tibi...“, also mit anderem Text als am Anfang, verbunden hat.

Für die Bass-Arie „Domine Deus“ hat Bach ebenfalls auf ein heute verschollenes Stück zurückgegriffen. Die Vorlagen der drei übrigen Sätze dagegen sind bekannt: Für das „Qui tollis“ und das „Quoniam“ sind dies zwei Arien der 1726 entstandenen Kantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* (BWV 102). Das Original des „Cum Sancto Spiritu“ ist der Eingangsschor der Kantate zum 2. Weihnachtsfeiertag 1723 *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes* (BWV 40).

Marco Giuseppe Peranda: Missa in a-moll

Der um 1625 in der mittelitalienischen Provinzhauptstadt Macerata geborene Marco Giuseppe (Giuseppe) Peranda (Perandi) erhielt seine musikalische Ausbildung wahrscheinlich in Rom. 1656 erstmals als Altist der Dresdner Hofkapelle erwähnt, macht er hier rasch Karriere: 1661 rückt er zum Vizekapellmeister auf und 1663 wird er, neben seinem Landsmann und Sängerkollegen Andrea Bontempi (um 1624–1705) und dem betagten und hochberühmten Heinrich Schütz (1585–1672), einer der drei Kapellmeister des Hofes. Dieses Amt hat er bis zu seinem Tod im Jahre 1675 inne.

Perandas kompositorisches Schaffen umfasst vor allem Kirchenmusik, großangelegte, repräsentative Werke für die Gottesdienste des Dresdner Hofes ebenso wie kleine geistliche Konzerte für wenige Singstimmen und Instrumente, in beschränktem Maße aber auch Bühnenwerke. Seine Kirchenmusik, die sich besonders im protestantischen Raum nördlich der Alpen verbreitete, genoss bei den Zeitgenossen großes Ansehen, und noch im folgenden Jahrhundert klingt etwas davon nach, wenn der Hamburger Musikgelehrte Johann Mattheson (1681–1764) oder der Lexikograph (und Weimarer Vetter Bachs) Johann Gottfried Walther (1684–1748) Peranda als Meister des Affektausdrucks rühmen.

Es ist also auch kein Wunder, dass Johann Sebastian Bach sich für Peranda interessierte. Wie man seit längerem weiß, hatte er sich in seiner Weimarer Zeit um 1709/10 das Kyrie einer Messe in C-Dur von Peranda beschafft. Es hat sich in einem Stimmensatz erhalten, an dem Bach selbst als Schreiber beteiligt ist. Erst in jüngerer Zeit wurde auch ein von ihm geschriebener Stimmensatz entdeckt, der das Kyrie von Perandas Missa in a-moll enthält. Er stammt ebenfalls aus Bachs Weimarer Zeit, und zwar etwa aus den Jahren 1714–1717. Spätere Eintragungen auf dem Titelumschlag lassen den Schluss zu, dass Bachs Abschrift ursprünglich das Gloria einschloss. Jedenfalls ist es auch in einer Partitурhandschrift der Zeit um 1700 enthalten,

die Bach als Vorlage gedient hat und wohl aus dem Besitz Johann Gottfried Walthers stammte. Darüber hinaus macht eine im frühen 19. Jahrhundert entstandene Partitur, die offenbar auf Bachs damals noch vollständige Abschrift zurückgeht, mit ihrem vom Original teilweise abweichenden Instrumentenangaben wahrscheinlich, dass sich darin indirekt eine Aufführung aus Bachs später Leipziger Zeit in der von ihm für solche Werke bevorzugten Mischung von Streichern und Bläsern widerspiegelt. Danach blieb die Vokalbesetzung unangetastet, während von der im Original vorgesehenen Instrumentalbesetzung mit zwei Violinen, drei Bratschen, Fagott und Generalbass die zweite und dritte Bratsche und das Fagott durch drei Posaunen ersetzt wurden. Bei der hier vorgelegten Aufnahme wird die Original-Besetzung verwendet.

Perandas Kyrie-Gloria-Messe stammt aus den 1660er Jahren, wurde aber später von ihm umgearbeitet und zu einem vollständigen fünfteiligen Ordinariuszyklus erweitert. Stilistisch entspricht das Werk ganz dem damals in der Dresdner Hofkirchenmusik gepflegten konzertanten Repräsentationsstil mit vollstimmigem Vokal- und Instrumentalsatz. Die vielgliedrige Anlage mit ihren zahlreichen kurzen, in Besetzung, Satzart, Taktmetrum und Affektcharakter lebhaft kontrastierenden Abschnitten zählt zu Perandas römischem Stilerbe. Seine vielgerühmte Meisterschaft der Affektgestaltung ist auch hier zu bewundern: Mit vielerlei Nuancen changiert der musikalische Ausdruck zwischen pathetischer Erhabenheit, wie in dem eröffnenden „Kyrie eleison“, und dem Ausdruck tiefster Demut, wie in den Rufen „miserere nobis“ gegen Ende des Gloria-Teils.

Was freilich die Zeitgenossen nicht weniger begeistert und sicherlich auch noch Bach fasziniert hat, ist die überragende kontrapunktische Kunst Perandas, die auch in dieser Messe zutage tritt. Ein Meisterstück eigener Art ist bereits das „Christe eleison“ mit seinem dichten sechsstimmigen Vokalsatz im „Stile antico“, dem strengen Motettenstil aus der Epoche des Giovanni Pierluigi da Palestrina (um 1525–1594). Am Schluss des Gloria-Teils aber, bei dem Text „Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen“, zieht Peranda gewissermaßen alle Register kontrapunktischer Virtuosität und präsentiert einen sechsstimmigen Vokalsatz über vier eng ineinander verschränkte Themen, das erste mit dem Text „Cum Sancto Spiritu...“, die übrigen drei über das Wort „Amen“, und all dies wird noch verdichtet durch teilweise thematisch selbständige Instrumentalstimmen. Das muss ein kompositorisches Kabinettstück ganz nach dem Herzen Bachs gewesen sein!

© Klaus Hofmann 2015

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

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

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

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

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

Peter Kooij begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe. Nach einem Violinstudium studierte er Gesang bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Seine Konzerttätigkeit führte ihn an die wichtigsten Musikzentren der ganzen Welt, wo er unter der Leitung von u.a. Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen und Gustav Leonhardt sang. Seine mittlerweile über 130 CD-Einspielungen umfassen neben fast allen Vokalwerken Bachs ein Repertoire, das von Monteverdi bis Weill reicht. Peter Kooij ist Professor am Königlichen Konservatorium in Den Haag und seit 2000 Gastdozent an der Tokyo University of the Arts. Einladungen zu Meisterkursen folgten aus Deutschland, Frankreich, Portugal, Spanien, Belgien, Finnland und Japan.

La Réforme, avec les légendaires Quatre-vingt-quinze thèses de Martin Luther, a débuté à la chapelle du château de Wittenberg il y a près de cinq cents ans, le 31 octobre 1517. Elle allait secouer toute l'Europe, contribuer à un essor des éveils spirituels et déclencher une agitation politique et sociale comme nul autre événement. Luther et ses compagnons ne s'étaient limités qu'à des réformes au sein de l'église à partir d'une réévaluation théologique se basant sur une critique des abus commis par elle. Bien que la fracture soit apparue évidente dès le début, on composa encore longtemps avec l'unité et la solidarité avec l'église catholique romaine et procéda consciemment et prudemment à des changements qui concernaient des aspects pratiques tout en conservant ce qui convenait et ce qui semblait justifiable de l'ancienne église.

Cette réforme s'appliqua également au service religieux. Bien qu'il y ait eu de nombreux changements fondamentaux, le sermon fut placé au centre de la cérémonie et la langue allemande vernaculaire remplaça le latin religieux. Les réformateurs laissèrent en revanche la possibilité de conserver des éléments de la messe catholique romaine, en particulier l'ordinaire de la messe (*Ordinarium Missae*) avec le Kyrie, le Gloria, le Credo, le Sanctus et l'Agnes Dei, et de les laisser en latin. Ainsi, avant même l'époque de Bach, on chantait en de nombreuses églises lors de jours de fête religieuse le Kyrie et le Gloria « figurativement », pour reprendre l'ancienne formulation de l'Église, c'est-à-dire à plusieurs voix et l'on ajoutait le Sanctus en latin lors des fêtes les plus importantes, toujours sous forme figurative.

Durant sa période leipzigoise, Bach eut souvent recours pour ces pièces religieuses à des œuvres d'autres compositeurs et produira relativement peu d'œuvres de ce genre. Si l'on excepte la Messe en si mineur (BWV 232) qui, en raison de son ampleur, n'a pas été conçue pour les services religieux de Leipzig, il ne reste que cinq messes composées d'un Kyrie et d'un Gloria. Bien que d'un point de vue liturgique ces messes soient incomplètes, elles peuvent néanmoins selon l'usage protestant être malgré tout qualifiées de « messes » : la Missa en ré majeur BWV 232 composée en 1733 et qui servira plus tard de base à la Messe en si mineur et les quatre messes « luthériennes » respectivement en fa majeur, la majeur, sol mineur et sol majeur (BWV 233–236) composées en 1738 et 1739 ainsi que des mouvements isolés incluant des Sanctus dont le plus important, celui en ré majeur, fut composé en 1725 pour le jour de Noël (BWV 232) et allait plus tard être repris dans la Messe en si mineur. L'une des messes qui n'étaient pas de la plume de Bach mais que celui-ci reprendra est la Missa en la mineur de Marco Gioseppe Peranda, la troisième œuvre apparaissant sur cet enregistrement.

Missa en la majeur, BWV 234

Les quatre messes Kyrie-Gloria « luthériennes » BWV 233–236 sont presque entièrement basées sur le procédé dit de la parodie, c'est-à-dire la reprise d'une pièce existante pour laquelle un nouveau texte est composé et dont la musique est modifiée plus ou moins exhaustivement. La Messe en la majeur ne fait pas exception et même si l'on n'a pu identifier quels étaient les modèles originaux du premier et du troisième mouvement, il ne fait aucun doute qu'il s'agit également de parodies.

Comme pour chacune des œuvres qui lui sont apparentées, la messe en la majeur affiche un profil musical bien à elle. Celui-ci apparaît dès la nomenclature de l'effectif instrumental pour lequel sont requis, en plus des cordes et du continuo, deux flûtes. Ils influencent de manière décisive le début de la messe et le caractère inhabituellement idyllique du premier « Kyrie eleison » avec son rythme ondoyant et les effets d'échos joyeux à la flûte. Le « Christe eleison » est également tout à fait inhabituel : il s'agit d'une sorte de récitatif accompagné des quatre voix solistes soumis la plupart du temps à un traitement canonique alors que les flûtes, à l'unisson, forment une cinquième voix.

Le Gloria surprend avec son alternance constante entre les tutti tumultueux et les passages plus lyriques à l'écriture par endroit davantage soliste et accompagnés que des flûtes et du continuo. La conception inhabituelle du mouvement est l'une des caractéristiques de la pièce originale reprise par Bach, la cantate *Halt im Gedächtnis Jesum Christ* [Souviens-toi de Jésus-Christ] BWV 67, conçue pour le 16 avril 1724, premier dimanche après Pâques. Ce mouvement extrait de la cantate repose sur l'évangile dominical qui raconte l'épisode des disciples de Jésus qui, peu après sa mort, s'étaient rassemblés en secret « par crainte des Juifs ». Jésus ressuscité leur apparut soudainement et leur dit : « La paix soit avec vous ! ». Cette salutation paisible est accompagnée par la douce musique des sections lyriques alors que les disciples, au milieu du tumulte, prennent ensuite la parole. Il s'agit ici de menaces et de combats : « Heureux sommes-nous, Jésus nous aide à combattre ».

Parmi les mouvements suivants, « Qui tollis » impressionne par la profondeur de son expression. On y déplore les péchés du monde et plaint Jésus qui porta ces péchés avec sa mort sur la croix. Pour ce mouvement, Bach est retourné à l'air pour soprano étroitement lié par les affects, « Liebster Gott, erbarme dich » [Dieu bien aimé, aie pitié de moi] extrait de la cantate *Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* [Veille à ce que ta crainte de Dieu ne soit pas hypo-

crisiè] (BWV 179) composée en 1723 qui, comme le texte de la messe, traite de la conscience du péché et évoque un appel à la clémence.

Les connaisseurs des cantates de Bach reconnaîtront immédiatement la pièce originale derrière les parodies des deux mouvements : l'alto solo « Quoniam tu solus sanctus » renvoie à la cantate bien connue *Gott de Herr ist Sonn und Schild* [*Car Dieu est rempart et bouclier*] (BWV 79) composée en 1725. Le chœur final « Cum Sancto Spiritu » est, à l'exception des trois mesures introductives, une parodie du chœur d'ouverture de la cantate *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz* [*Interroge-moi, Dieu, et connais mon cœur*] (BWV 136) composée en 1723, c'est-à-dire durant la première année de Bach à son poste de Leipzig.

Missa en fa majeur, BWV 233

La couleur de la Messe en fa majeur tient à la participation de deux cors. C'est cependant en particulier dans le premier mouvement, le Kyrie, que l'œuvre affiche cependant son empreinte stylistique particulière. Pour le Kyrie, Bach remonte à très loin puisque d'une part, il retourne à ses premières œuvres datant de la période de Weimar ou de Mühlhausen ce qui, par rapport à la conception de la messe à la fin des années 1730, correspond à un retour en arrière de plus de vingt ans. D'autre part, la musique même renvoie à quelque chose d'encore plus éloigné : le « stile antico », c'est-à-dire l'ancien style strict issu de la tradition de la polyphonie vocale du seizième siècle pendant que la basse continue et la structure harmonique libre renvoient aux compositeurs du dix-huitième siècle. Prise dans son ensemble, cette œuvre présente une structure sophistiquée : le noyau est constitué d'un mouvement à quatre voix en forme de motet aux mots de « Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison » dont le thème sera traité sous la forme d'une fugue : dans la première section dans sa forme originale, sous la forme de son renversement dans la seconde et dans ses deux formes dans la troisième. La participation de la basse est cependant limitée et joue un rôle différent : il expose la conclusion du Kyrie de la *Deutsche Litanei* de Martin Luther (1529) dans un cantus firmus aux valeurs longues. On entend au-dessus de ces quatre voix, les vers de la mélodie du choral *Christ, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser* [*Agneau de Dieu, qui enlève le péché du monde, prends pitié de nous*] exposés les uns après les autres. Il s'agit de l'Agnus Dei allemand (donc une autre partie intégrante de la messe) dans la version vocale de Martin Luther (1528). Bach a orchestré le Kyrie pour cette messe de manière à ce que l'on en perçoive clairement les

différentes couches : soprano, alto et ténor sont accompagnés par les cordes, la basse par le basson et le cantus firmus «Christe, du Lamm Gottes» par les cors et les hautbois.

Les cors jouent un rôle important dans le Gloria. Considérés à l'époque de Bach comme des instruments «princiers», ils symbolisent donc ici la souveraineté divine. Le somptueux mouvement qui serait la parodie d'une cantate perdue adopte la forme *da capo*. Bach a cependant dissimulé les caractéristiques de cette forme : à la reprise, apparaissent les mots de «Gratias Tibi agimus... » plutôt que ceux par lequel le mouvement avait commencé.

Dans l'air confié à la basse, «Domine Deus», Bach recourt également à une pièce aujourd'hui perdue. Les versions originales des trois autres mouvements sont en revanche connus : pour le «Qui tollis» et le «Quoniam», Bach reprend deux airs de la cantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* [Seigneur, tes yeux veulent découvrir la foi] (BWV 102) composée en 1726. Quant à la version originale de «Cum Sancto Spiritu», il s'agit du chœur d'ouverture de la cantate écrite en 1723 pour le lendemain de Noël, *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes* [C'est pour cela que le fils de Dieu est apparu] (BWV 40).

Marco Gioseppe Peranda: Missa in la mineur

Marco Gioseppe (Giuseppe) Peranda (Perandi) est né en 1625 dans la capitale de la province centrale italienne de Macerata et a probablement reçu son éducation musicale à Rome. Son nom est mentionné une première fois en 1656 alors qu'il était altiste de l'orchestre de la cour de Dresde où il allait bientôt faire carrière : en 1661, il devient vizekapellmeister puis, en 1663, l'un des trois kapellmeister de la cour aux côtés de son compatriote et collègue chanteur Andrea Bontempi (vers 1624–1705) et du très célèbre et très âgé Heinrich Schütz (1585–1672). Il occupa ce poste jusqu'à sa mort en 1675.

L'œuvre de Peranda comprend principalement de la musique religieuse ainsi que des œuvres représentatives et à grand déploiement pour les services religieux à la cour de Dresde, ainsi que des petits concertos sacrés pour un ensemble restreint de voix et d'instruments et quelques compositions pour la scène. Sa musique religieuse, qui se propagea en particulier au nord des Alpes dans les régions à majorité protestante, jouissait d'un grand prestige parmi ses contemporains et l'on parlera encore de lui au cours du siècle suivant alors que le musicologue de Hambourg, Johann Mattheson (1681–1764) et le lexicographe (et cousin de Bach installé à Weimar) Johann Gottfried Walther (1684–1748) loueront Peranda en tant que maître des affects.

Il n'est donc pas étonnant que Johann Sebastian Bach se soit intéressé à Peranda. Comme on le sait depuis longtemps, Bach avait repris le Kyrie d'une messe en ut majeur de Peranda vers 1709–1710 alors qu'il était en poste à Weimar. On le retrouve dans les parties séparées qui sont de la main même de Bach. Ce n'est que récemment que l'on découvrit des parties séparées, toujours de sa main, contenant le Kyrie de la Missa en la mineur de Peranda. Elles remontent également à la période durant laquelle Bach se trouvait à Weimar, vers les années 1714–1717. Des inscriptions ultérieures sur la page couverture laissent croire qu'elle contenait à l'origine une copie par Bach du Gloria. Quoi qu'il en soit, on le retrouve également dans une partition manuscrite datant d'autour de 1700 que Bach utilisa comme modèle et qui était probablement en la possession de Johann Gottfried Walther. En outre, une partition du début du dix-neuvième siècle qui retourne manifestement à une transcription complète par Bach et qui inclut des indications relatives aux instruments qui divergent en partie de l'original, révèle l'existence d'une exécution datant de la période ultérieure à Leipzig dans laquelle les cordes se mélangeaient aux cuivres, la combinaison instrumentale qu'il préférait pour ce type d'œuvre. La distribution vocale est cependant conservée tandis que ce qui dans l'original était prévu pour deux violons, trois altos, basson et basse continue qui voit le second et le troisième alto et le basson remplacés par trois trombones. Pour cet enregistrement, nous sommes retournés à l'instrumentation originale.

La messe Kyrie-Gloria de Peranda a été écrite vers 1660 mais le compositeur la travailla par la suite pour en faire une messe complète en cinq parties pour l'ordinaire. L'œuvre correspond stylistiquement à la musique religieuse alors en vogue à la cour de Dresde avec son style représentatif concertant et son écriture vocale et instrumentale pleine. La conception complexe avec ses nombreuses sections courtes, animées et contrastées au niveau de l'instrumentation, du type de mouvement, de la métrique et des affects témoignent de l'héritage stylistique romain de Peranda. Sa maîtrise tant vantée de la gamme des affects y est admirable : avec sa riche palette de nuances, l'expression musicale change constamment et passe de la dignité solennelle, comme au début dans le «Kyrie eleison», à la plus profonde humilité comme dans l'appel «miserere nobis» vers la fin du Gloria.

L'art suprême du contrepont de Peranda que l'on retrouve également dans cette messe a enthousiasmé ses contemporains et sûrement fasciné Bach. Le «Christe eleison» avec son écriture vocale dense en six parties dans le «stile antico», le style de motet strict de l'ère de

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594), apparaît déjà comme un chef-d’œuvre du genre. À la fin de la partie du Gloria, aux mots de «Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen», Peranda joue cependant pour ainsi dire sur tous les registres de la virtuosité contrapuntique et présente une pièce vocale à six voix bâtie sur quatre thèmes étroitement imbriqués : le premier fait entendre le texte «Cum Sancto Spiritu...» et les trois autres, le mot «Amen». Ce tout sera encore intensifié par l’ajout des instruments traités parfois indépendamment en ce qui concerne le matériau thématique. Cette œuvre a sûrement occupé une place de choix dans le cœur de Bach!

© *Klaus Hofmann* 2015

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

Depuis la fondation du Bach Collegium Japan, **Masaaki Suzuki** s’est imposé en tant qu’autorité des œuvres de Bach et s’est mérité une réputation exceptionnelle grâce à l’authenticité de ses interprétations et à leur raffinement expressif. Il est aujourd’hui régulièrement invité à travailler avec des ensembles sur instruments anciens renommés tels que le Collegium Vocale de Gand et le Freiburger Barockorchester ainsi qu’avec des orchestres jouant sur instruments modernes dans un répertoire qui inclut des compositeurs aussi variés que Britten, Haydn, Mendelssohn, Mozart et Stravinsky. L’importante discographie de Suzuki chez BIS a été chaleureusement

accueillie par la critique. *The Times* écrit : « il faudrait être une barre de fer pour ne pas être ému par sa clarté, sa sobriété et sa vigueur spirituelle ». En plus de sa carrière de chef, Masaaki Suzuki est également organiste et claveciniste. Né à Kobe, il est diplômé de l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo et a poursuivi ses études au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam auprès de Ton Koopman et de Piet Kee. Il a reçu la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne ainsi que la Médaille Bach en 2012 de la ville de Leipzig.

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

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

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

LUTHERAN MASSES, BWV 234 & BWV 233

1 / 7 Kyrie (Chorus)

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

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

2 / 8 Gloria (Chorus)

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te.
Adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Glory be to God on high,
And on earth peace to men of good will.
We praise thee, we bless thee,
We worship thee, we glorify thee.
We give thanks to thee for thy great glory.

3 / 9 Domine Deus (Basso)

Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

O Lord God, heavenly King,
God the Father Almighty.
O Lord the only begotten Son, Jesus Christ;
O Lord God, Lamb of God, Son of the Father

4 / 10 Qui tollis peccata mundi (Soprano)

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

Thou that takest away the sins of the world,
have mercy upon us.
Receive our prayer.
Thou that sittest at the right hand of the Father,
have mercy upon us.

5 / 11 Quoniam tu solus (Alto)

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

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

6 / 12 Cum Sancto Spiritu (Chorus)

Cum Sancto Spritu, in gloria Dei Patris.
Amen.

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

MARCO GIOSEPPE PERANDA: MISSA IN A MINOR

13 Kyrie (Chorus)

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

Lord have mercy,

Christ have mercy,

Lord have mercy.

14 Gloria (Chorus)

Soprano 1, 2

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te,

Adoramus te, glorificamus te.

And on earth peace to men of good will.

We praise thee, we bless thee,

We worship thee, we glorify thee.

Tutti

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

We give thanks to thee for thy great glory.

Soprano 1, 2

Domine Deus, Rex coelestis,

Deus Pater omnipotens.

O Lord God, heavenly King,

God the Father Almighty.

Alto

Domine Fili unigenite Jesu Christe,

O Lord the only begotten Son, Jesus Christ;

Bass

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

O Lord God, Lamb of God, Son of the Father

Tutti

Qui tollis peccata mundi,

miserere nobis.

Thou that takest away the sins of the world,

have mercy upon us.

Tenor 1, 2

Qui tollis peccata mundi,

suscipe deprecationem nostram.

Thou that takest away the sins of the world,

Receive our prayer.

Tutti

Qui sedes ad dexteram Patris,

miserere nobis.

Thou that sittest at the right hand of the Father,

have mercy upon us.

Quoniam, quoniam

For Thou, for Thou

Soprano 1, 2, Bass

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

Tutti

Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.
Amen.

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

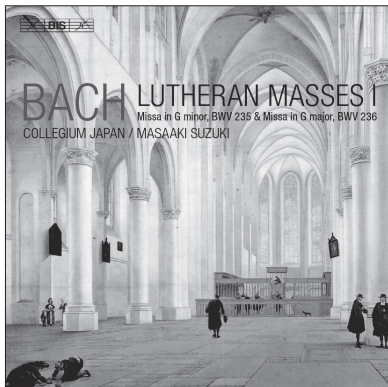
O Jesus Christ.
With the Holy Ghost in the glory of God the Father.
Amen.



KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL

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

ALSO AVAILABLE



JOHANN SEBASTIAN BACH: LUTHERAN MASSES I

Missa in G minor, BWV 235; Missa in G major, BWV 236
Four Sanctus, BWV 237, 238, 240 and 241 (after J. C. Kerll)

BACH COLLEGIUM JAPAN / MASAOKI SUZUKI

HANA BLAŽÍKOVÁ & JOANNE LUNN *sopranos* · ROBIN BLAZE *counter-tenor*

GERD TÜRK *tenor* · PETER KOOIJ *bass*

BIS-2081 SACD

Ugens Album (Disc of the Week) DR P2 (Danish Broadcasting Corporation)

„Der Gesamteindruck dieser SACD ist so erfreulich, dass man ungeduldig auf den zweiten Teil wartet.“ *Fono Forum*

‘One of the finest of several very fine recordings of some life-enhancing music.’ *MusicWeb-International*
‘Typically illuminating performances.’ *earlymusicreview.com*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

Special thanks to Kobe Shoin Women's University

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

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

RECORDING DATA

Recording:	February 2014 (BWV 233, 234) and February 2015 (Peranda) at Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan Producer: Thore Brinkmann (Takes Music Production) Sound engineers: Matthias Spitzbarth (BWV 233, 234); Hans Kipfer (Takes Music Production) (Peranda) Tuning: Akimi Hayashi
Equipment:	BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and AKG, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production:	Editing: Thore Brinkmann Mixing: Matthias Spitzbarth, Thore Brinkmann
Executive producer:	Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Klaus Hofmann 2015
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: Pieter Jansz Saenredam (1597–1665): Interior of the Nieuwe or St Annakerk in Haarlem (1653), 86 × 103 cm, oil on panel
Back cover photo of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2121 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

