

DEDICATORY TITLE PAGE OF JOHANN SEBASTIAN BACH'S *MISSA* OF 1733

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

MASS IN B MINOR, BWV 232

107'31

Disc 1 [53'58]

I. MISSA

KYRIE

- | | | | |
|---|--|--------------------------------|-------|
| 1 | 1. KYRIE ELEISON | Chorus a 5 (S1, S2, A, T, B) | 18'35 |
| | Flauto traverso I, II, Oboe d'amore I, II, Bassono, Violino I, II, Viola, Continuo | | |
| 2 | 2. CHRISTE ELEISON | Duetto (Soprano I, Soprano II) | 4'47 |
| | Violino I, II in unisono, Continuo | | |
| 3 | 3. KYRIE ELEISON (II) | Chorus a 4 (S1 & 2, A, T, B) | 3'09 |
| | Flauto traverso I, II, Oboe d'amore I, II, Bassono, Violino I, II, Viola, Continuo | | |

GLORIA

- | | | | |
|----|--|------------------------------|-------|
| 4 | 4. GLORIA IN EXCELSIS DEO | Chorus a 5 (S1, S2, A, T, B) | 34'48 |
| | Tromba I, II, III, Timpani, Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Bassono, Violino I, II, Viola, Continuo | | |
| 5 | 5. ET IN TERRA PAX | Chorus a 5 (S1, S2, A, T, B) | 4'50 |
| | Tromba I, II, III, Timpani, Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Bassono, Violino I, II, Viola, Continuo | | |
| 6 | 6. LAUDAMUS TE | Aria (Soprano II) | 4'00 |
| | Violino concertato, Violino I, II, Viola, Continuo | | |
| 7 | 7. GRATIAS AGIMUS TIBI | Chorus a 4 (S1 & 2, A, T, B) | 3'08 |
| | Tromba I, II, III, Timpani, Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Bassono, Violino I, II, Viola, Continuo | | |
| 8 | 8. DOMINE DEUS | Duetto (Soprano I, Tenore) | 5'07 |
| | Flauto traverso I, II in unisono, Violino I, II, Viola, Continuo | | |
| 9 | 9. QUI TOLLIS PECCATA MUNDI | Chorus a 4 (S2, A, T, B) | 3'03 |
| | Flauto traverso I, II, Violino I, II, Viola, Violoncello, Continuo | | |
| 10 | 10. QUI SEDES AD DEXTRAM PATRIS | Aria (Alto) | 4'22 |
| | Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Continuo | | |

- | | | | |
|-----------|--|------------------------------|------|
| 11 | 11. QUONIAM TU SOLUS SANCTUS | Aria (Basso) | 4'18 |
| | Corno da caccia, Bassono I, II, Continuo | | |
| 12 | 12. CUM SANCTO SPIRITU | Chorus a 5 (S1, S2, A, T, B) | 3'53 |
| | Tromba I, II, III, Timpani, Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Bassono, Violino I, II, Viola, Continuo | | |

Disc 2 [54'33]

II. SYMBOLUM NICENUM (CREDO) 29'39

- | | | | |
|----------|---|------------------------------|------|
| 1 | 13. CREDO IN UNUM DEUM | Chorus a 5 (S1, S2, A, T, B) | 1'46 |
| | Violino I, II, Continuo | | |
| 2 | 14. PATREM OMNIPOTENTEM | Chorus a 4 (S1 & 2, A, T, B) | 1'53 |
| | Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo | | |
| 3 | 15. ET IN UNUM DOMINUM
JESUM CHRISTUM | Duetto (Soprano I, Alto) | 4'18 |
| | Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo | | |
| 4 | 16. ET INCARNATUS EST | Chorus a 5 (S1, S2, A, T, B) | 3'36 |
| | Violino I, II in unisono, Continuo | | |
| 5 | 17. CRUCIFIXUS | Chorus a 4 (S2, A, T, B) | 3'16 |
| | Flauto traverso I, II, Violino I, II, Viola, Continuo | | |
| 6 | 18. ET RESURREXIT | Chorus a 5 (S1, S2, A, T, B) | 3'51 |
| | Tromba I, II, III, Timpani, Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo | | |
| 7 | 19. ET IN SPIRITUM SANCTUM | Aria (Basso) | 4'48 |
| | Oboe d'amore I, II, Continuo | | |
| 8 | 20. CONFITEOR UNUM BAPTISMA | Chorus a 5 (S1, S2, A, T, B) | 3'55 |
| | Continuo | | |
| 9 | 21. ET EXPECTO
RESURRECTIONEM MORTUORUM | Chorus a 5 (S1, S2, A, T, B) | 2'02 |
| | Tromba I, II, III, Timpani, Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo | | |

III. SANCTUS

- 10 22. SANCTUS Chorus a 6 (S1, S2, A1, A2, T, B) 5'58
Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola, Continuo

IV. OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI ET DONA NOBIS PACEM

- 11 23. OSANNA IN EXCELSIS Chorus a 8 (S1, A1, T1, B1 / S2, A2, T2, B2) 2'34
Tromba I, II, III, Timpani, Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo
- 12 24. BENEDICTUS Aria (Tenore) 4'03
Flauto traverso, Continuo
- 13 25. OSANNA IN EXCELSIS Chorus a 8 (S1, A1, T1, B1 / S2, A2, T2, B2) 2'36
Tromba I, II, III, Timpani, Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo
- 14 26. AGNUS DEI Aria (Alto) 5'15
Violino I/II in unisono, Continuo
- 15 27. DONA NOBIS PACEM Chorus a 4 (S1 & 2, A1 & 2, T1 & 2, B1 & 2) 3'38
Tromba I, II, III, Timpani, Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo

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

Vocal Soloists:

CAROLYN SAMPSON *soprano I* · RACHEL NICHOLLS *soprano II*
ROBIN BLAZE *alto* · GERD TÜRK *tenore* · PETER KOOIJ *bass*

Obbligato:

TOSHIO SHIMADA *trumpet* · OLIVIER DARBELLAY *corno da caccia*
KIYOMI SUGA *flauto traverso* · MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe d'amore*
NATSUMI WAKAMATSU *violin*

BACH COLLEGIUM JAPAN

Chorus

Soprano I:	Carolyn Sampson, Minae Fujisaki, Yoshie Hida
Soprano II:	Rachel Nicholls, Aki Matsui, Eri Sawae
Alto I / II:	Hiroya Aoki, Yumi Nakamura / Tamaki Suzuki, Sumihito Uesugi
Tenore I / II:	Yusuke Fujii, Jun Suzuki / Satoshi Mizukoshi, Yosuke Taniguchi
Basso I / II:	Daisuke Fujii, Chiyuki Urano / Yoshitaka Ogasawara, Yusuke Watanabe

Orchestra

Tromba I, II, III:	Toshio Shimada, Hidenori Saito, Ayako Murata
Timpani:	Maarten van der Valk
Corno da caccia:	Olivier Darbellay
Flauto traverso I, II:	Kiyomi Suga, Liliko Maeda
Oboe I, II, III / oboe d'amore* I, II:	Masamitsu San'nomiya*, Atsuko Ozaki*, Yukari Maehashi
Bassono I, II:	Kiyotaka Dosaka, Takako Kunugi
Violino I:	Natsumi Wakamatsu [leader], Paul Herrera, Yuko Takeshima
Violino II:	Azumi Takada, Yuko Araki, Kaori Toda
Viola:	Yoshiko Morita, Hiroshi Narita

Continuo

Violoncello:	Hidemi Suzuki, Toru Yamamoto
Violone:	Seiji Nishizawa
Cembalo:	Masato Suzuki
Organo:	Naoko Imai

ACKNOWLEDGMENT

This recording was greatly supported by the following donors:

(in alphabetical order)

Ms Etsuko Amakawa

Ms Mariko Aoki

Sendai Bach Collegium Club

Ms Motoko Watanabe

Mr Makoto Yaguchi

Mr Koji Yoshioka

Herewith I would like to express my deepest gratitude to the above-mentioned, and my sincere hope that this performance will provide life-giving Manna to all Bach-lovers.

Masaaki Suzuki

Music Director of Bach Collegium Japan

BACH
COLLEGIUM
JAPAN

JOHANN SEBASTIAN BACH: MASS IN B MINOR, BWV 232

The Work and its Origins

Bach's late works are full of riddles – and this applies also to the *B minor Mass*. Only gradually have researchers succeeded in partly lifting the veil that surrounds this work. Many questions, however, have remained unanswered to this day, giving rise to much speculation and many hypotheses. The most important keys to understanding the origin of the work are provided by the musical sources themselves. These include on the one hand Bach's autograph score, which for a long time has been one of the Berlin State Library's treasured possessions, and on the other hand the preserved parts for the *Kyrie* and *Gloria*, which have remained in Dresden and which Bach gave to his sovereign – Frederick Augustus II, Elector of Saxony and later King of Poland (as Augustus III) – with a dedication (see p. 3) and the application for 'ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle' ('a nomination for the Court Chapel'). This set of parts is the work of Bach himself, with assistance from his wife Anna Magdalena, his sons Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel, and a further helper whose name we do not know. The cover of the parts described the contents as 'Missa' – a claim that appears (at least from today's perspective) misleading, as the *Kyrie* and *Gloria* represent only the first two parts of the Ordinary of the Mass. The *Credo*, the *Sanctus* and *Benedictus* and the *Agnus Dei* are missing, or rather seem to be missing. From Bach's point of view and in accordance with the Protestant practice of the time, however, the sequence of *Kyrie* and *Gloria* formed a complete work: a 'Missa', in fact. In evangelical church services of the period, it was usual to perform just these two parts of the Ordinary in Latin, and only in exceptional circumstances were other sections included – for instance the *Sanctus* on high feast days in Leipzig. But the dedicatee, the Elector of Saxony (see p. 33), was a Catholic. It might therefore have been more appropriate to be more specific regarding the title of the work,

and to call it not necessarily a ‘Lutheran Mass’ but perhaps by the neutral name of ‘Missa brevis’ or even just ‘Kyrie and Gloria’.

The ‘Missa’ of 1733 is the first stage in the history of Bach’s *B minor Mass*, as Bach’s contribution to the cyclic setting of the *Ordinarium Missae* (i.e. those sections of the main Latin church service that were suited for a musical representation and which may be performed repeatedly, independently of the church year). The characteristic structure and the magnificent scoring with trumpets and timpani, five-part chorus and five vocal soloists indicate that even in this early form it was perceived as a *Missa solemnis*, a solemn mass. As Bach had previously written his sacred compositions for specific occasions, the question arises of whether the ‘Missa’ of 1733 was written for a particular reason. So far, however, a convincing answer to this question eludes us. It is generally regarded as improbable that Bach should have composed the work merely in order to dedicate it to the Elector. The fact that the dedicatory copy was in the form of parts does in any case suggest that he counted, probably with just cause, on a performance by the Dresden *Hofkapelle*.

The external circumstances in the spring of 1733 may have affected the composition of the work; they were at least favourable. On 1st February 1733 Bach’s sovereign Augustus the Strong – Elector of Saxony and King of Poland – had passed away. A state of mourning was declared, and throughout Saxony regular church music was not heard until the beginning of July. Bach thus had no need to prepare for what would have been the main musical event of the church year, the Passion performance on Good Friday; until early summer he was also freed from the requirement to perform cantatas. In this respect he thus enjoyed a certain latitude and leisure that enabled him to work on new projects. He may have been tempted to turn his attention to a forthcoming event and – in accordance with the motto ‘the king is dead, long live the king!’ – to focus on the successor to the throne of Saxony. On 21st April 1733 the heir was in Leipzig in order to receive

(as in other cities) the traditional tributes – the promise of allegiance to the new ruler. On the morning of that day there was thus a festive service in the Nikolai-kirche (see p.53), and it is quite possible that Bach's 'Missa' was performed on that occasion: there is, however, no definitive evidence of this. At any rate the parts for the dedication copy were produced neither for this nor for any other Leipzig performance; not only would Bach have employed Leipzig copyists rather than members of his own family for such a purpose, but also technical details of the parts' preparation indicate a performance situation other than that of Leipzig. Furthermore, there is much to suggest that the parts were written in Dresden: Bach was staying in Dresden with some of his family and, especially, the fact that the title page of the dedicatory copy and Bach's application – with the exception of the signature – are the work of a Dresden copyist, and the application is dated exactly: 'Dreßden den 27. Julij 1733'. People have speculated that a performance of the 'Missa' might also have taken place in Dresden in the context of Wilhelm Friedemann Bach taking up a new position: he had been chosen as organist of the Sophienkirche (which also served as the Protestant court church) in that city on 23rd June 1733, or alternatively for the end of the period of mourning, which was marked in August 1733 with a festive church service in the Catholic *Hofkapelle*. According to a contemporary report, an unspecified 'neuerfertigtes Musicalisches Stück' ('newly composed piece of music') was performed on that occasion.

Bach's application for a court title was not immediately successful. Likewise all sorts of attempt that he undertook in Leipzig to draw attention to himself through the performance of works intended as birthday or name day tributes to members of the Elector's family, and festive compositions to mark political occasions, were for the time being ineffective. Not until the autumn of 1736 did a renewed initiative from Bach bear fruit: on 19th November of that year he was appointed by the Elector as 'Compositeur bey Dero HofCapelle' (court compos-



JOHANN SEBASTIAN BACH
Portrait by Elias Gottlob Haußmann, 1746

er). On 1st December Bach expressed his gratitude by means of a concert on the new Silbermann organ of the Frauenkirche in Dresden.

In the following years, Bach returned to the genre of the Protestant mass, and in 1738–39 he wrote four works of this kind (BWV 233–236). Here, too, the reason for his producing the works is unclear; they may have been written in response to commissions. In the period 1743–46 Bach once more turned to his ‘Missa’ of 1733. In one of these years Bach prepared music with a Latin text for the church service on the Christmas Eve based on movements from the *Gloria* of the mass, with partially new texts (‘Gloria in excelsis Deo’, BWV 191).

It may be that from then on the work refused to leave Bach in peace. It is quite possible that at this stage a plan began to take shape to expand the Lutheran ‘Missa brevis’ into a full-scale setting of the Ordinary of the Mass, a ‘Missa tota’. This would have been a brave move, because it would have resulted from an inner, artistic motivation rather than an external circumstance; in Leipzig at that time there was no opportunity to perform a complete Latin mass – especially one of such ample dimensions – in the context of a church service. Bach scholars have searched for external causes and occasions that might have served as an impetus for the completion of the mass. It is conceivable that it might have been intended for the Catholic court church service in Dresden, and recently a link has also been suggested with the Dresden Hofkirche (see p.20), which was then under construction and its forthcoming consecration (which in fact took place in 1751). On the other hand, we can rule out the possibility that it was intended for a Catholic High Mass, as at two points Bach’s words diverge from the canonic text. In the *Gloria*, as in the Lutheran mass, the word ‘altissime’ (‘most high’) is inserted after the invocation ‘Domine Fili unigenite, Jesu Christe’ (‘thou only, O Jesus Christ’), and in the *Sanctus* Bach’s text corresponds to Isaiah 6,3: ‘Pleni sunt coeli et terra gloria ejus’ (‘heaven and earth are full of his glory’) instead of the normal mass text ‘gloria tua’, i.e. ‘his glory’ rather than ‘your glory’. It is

doubtful, however, whether much weight was attached to such details at the time.

For a long time it was uncertain – and the object of speculation – exactly when Bach started to expand his work into a full-scale mass. In 1936 the Bach scholar Arnold Schering put forward the thesis that the *B minor Mass* was intended as a ‘Missa tota’ for Elector’s festive coronation as King of Poland in Cracow on 17th January 1734, and thus that the completion took place during the course of the year 1733. Friedrich Smend, who edited the mass in 1954 for the *Neue Bach-Ausgabe*, dated it to 1738–39. Nowadays we can be more accurate: by the late 1950s, analysis of the paper and of Bach’s handwriting, using the sophisticated methods of modern Bach scholarship, proved that Bach’s score – starting from the *Sanctus* – must have been written in the last years of his life, from around 1747 onwards. Since then we have been able to achieve even greater precision, and date it to the period between August 1748 until October 1749. For the *Kyrie* and *Gloria* Bach retained the 1733 score, merely providing it with a cover on which – apart from his name and a list of the forces required – he wrote the title ‘Missa’ and the number 1. To this he added three further, newly copied score sections, containing the remaining parts of the mass. These all had their own title pages, numbered from 2 to 4, and consisted of the *Credo* (here called ‘Symbolum Nicensem’ – ‘Nicean creed’), the *Sanctus* and, finally, the sections ‘Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem’. Only later was the whole work gathered together; the volume does not have an overall title. The lack of such a title, the unusual disposition of movements (normally the *Osanna* and *Benedictus* would form part of the *Sanctus*), the noticeably heterogeneous nature of the content (with the striking alternation between four, five, six and eight-part chorus) and several other factors led Friedrich Smend in 1937 to assert that Bach’s intention might not have been to produce a unified setting of the Ordinary of the Mass, but rather just a collection of discrete mass sections; and that their interpretation as a single work was nothing more than a misunderstanding by later generations. In

1958 Georg von Dadelsen astutely refuted Smend's argument with source-based philological arguments as well as musical ones, and the matter has since been regarded as settled. There is no doubt that Bach intended the mass to be a unified work; its unusual structure and the work's various idiosyncrasies merely reflect its thoroughly unconventional origins.

Recourse to Earlier Works

The *B minor Mass* is quite the opposite of a work produced at one fell swoop, and the unusual story of its origin is complemented by a prehistory that in part stretches back in part to much earlier than 1733. Both for the 'Missa' of 1733 and for the subsequent additions, Bach had extensive recourse to earlier works. This applies especially to the *Sanctus*, which he had composed for the Leipzig church service on Christmas Eve of 1724, almost a decade before the 'Missa', and which he merely revised one more time for inclusion in the mass. Similarly, for the introduction to the *Symbolum Nicenum* (see p. 41) he turned to an earlier movement from a mass, simply transposing it up a semitone.

In addition, however, Bach made extensive use of so-called 'parody' technique – the re-use of existing compositions with new texts. Earlier versions of a whole series of movements in the *B minor Mass* have survived among Bach's cantatas. The 'Gratias agimus' from the *Gloria* is found with a German text with the same meaning – 'Wir danken dir, Gott' – in the election cantata of that name from 1733 (BWV 29) – where in fact it is already a parody. The 'Qui tollis' from the same section of the mass originated as the opening chorus of the cantata *Schauet doch und sehet* (BWV 46) of 1723. In the *Symbolum Nicenum*, the 'Patrem omnipotentem' comes from the opening chorus of the cantata *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* (BWV 171), written for the New Year 1729 (or, to be more exact, from the original of which this movement is a parody); the 'Crucifixus' is a parody of the opening chorus of the Weimar cantata *Weinen, Klagen, Sorgen,*

Zagen (BWV 12) of 1714, and an earlier version of the ‘Et expecto’, with the text ‘Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen’ is found in the election cantata *Gott, man lobet dich in der Stille* (BWV 120), probably from 1729. As for the concluding movements of the mass, the music of the *Osanna* comes from the opening chorus of the festive music *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (BWV 215) from 1734 (although this chorus is in itself a parody of the opening movement of the lost name day cantata for Augustus the Strong from 1732, *Es lebe der König, der Vater im Lande* BWV Anh. 11). The music of the *Agnus Dei* with the text ‘Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben’ is familiar from Bach’s *Ascension Oratorio* (BWV 11) of 1735 (where it is a parody of a lost ‘wedding serenade’ from 1725). Finally the *Dona nobis pacem*, also in the manner of a parody, takes up the music of the ‘Gratias agimus’ from the *Gloria*.

To some extent indirectly, the *Domine Deus* from the *Gloria* has proved to be a parody of the duet ‘Ich will rühmen/Du sollt rühmen’ from the lost name day cantata of 1727 for Augustus the Strong, *Ihr Häuser des Himmels* (BWV 193a). Similarly the duet ‘Et in unum Dominum’ from the *Symbolum Nicenum* has its origins in a lost work; in this case the theme alone has survived in sketch form in a source from 1733.

The assumption that Bach had even greater recourse to earlier works in the mass, and that many of the other movements are derived from works that are now lost – or for which only the texts are preserved – was reached early on. There are, in fact, various elements that, quite independently of any surviving ‘original’ compositions, may support such conclusions. These include not only the characteristics of Bach’s handwriting but also aspects of the movements’ structure and musical form. As regards the handwriting, a fair copy is a sure sign that some sort of original existed, whilst the more hasty, rough handwriting would be typical of a new piece of work. A large number of corrections in the vocal parts and the text indicates the adaptation of an existing composition to another text, in other words

a parody; notes that were originally notated too high or too low often indicate a transposition. As regards movement structure, if a voice has strikingly little to do with the thematic events – for instance the second soprano in ‘Et in terra pax’ in the *Gloria* – one readily suspects that it is a later addition. As the mass text is not normally associated with such constructions, elements of *da capo* form in solo movements suggest that such movements may have been based on a *da capo* aria. In addition, if a movement contains clear parallels in declamation and content to a particular text from one of the cantatas for which only the text has survived, this can be taken as an indication that it is a parody.

On the basis of these and other factors, Bach researchers in the second half of the twentieth century formulated hypotheses relating to a large number of further movements, sometimes assuming that Bach adapted existing mass movements but primarily supposing that the movements were parodies. In the 1980s, independently of each other, the musicologists Joshua Rifkin and Klaus Häfner examined this topic in a particularly wide-ranging manner. The only passages that have remained wholly unchallenged as ‘original’ compositions are the four introductory bars of the *Kyrie* and the ‘Confiteor unum baptisma’ from the *Symbolum Nicenum*. In a thorough study from 1992 the Bach scholar Alfred Dürr reached a verdict on these and other hypotheses, deeming some of them unconvincing without, however, in any way leaving in doubt that we should assume that Bach turned to works that are now lost as well as drawing parallels with those that have survived.

The Parody Technique – Questions and Background

It is no surprise that Bach turned to his own existing compositions on texts from the *Ordinarium Missae*. But why did he parody movements from his cantatas to such an extent? And conversely, why is so little of the music newly composed? This question is not easy to answer. Bach’s parody technique has occupied his biographers and researchers for more than a century, and over the course of time

they have found various explanations for Bach's use of this method of arrangement. From today's standpoint, it can be explained both by practical and by psychological motives. In the case of some parodies, Bach was evidently aiming to save himself the trouble and time of writing a new composition; but there are other where the primary motivation seems to have arisen from the desire and the urge to rework that which he had already created; and there are numerous cases in which both motives seem to be inextricably connected. During the course of his Leipzig years, however, Bach was increasingly guided by the desire to ensure the durability of artistically successful passages – especially from his occasional pieces – in the context of new works.

As regards the extent to which Bach used the parody technique, in 1969 the musicologist Ludwig Finscher 1969 calculated this in numerical terms and presented it as follows: of the movements suited to parody in Bach's surviving vocal works (i.e. not counting recitatives or chorale arrangements), 20% were in fact parodied. Finscher linked this assertion with the question of how it could actually be possible for Bach to allocate new texts to his own compositions to such an extent, and he judged the answer to lie in a particular characteristic of Bach's music, its remarkable density of meaning and associative richness, its 'aesthetic abundance'. In the case of the *B minor Mass*, the proportion of parody is admittedly appreciably higher than the average value arrived at by Finscher for the vocal music as a whole. A possible reason for this might be that Latin was undoubtedly better suited to such a technique than German: as a 'dead' language, it has no comparable inherent melodic or rhythmic inflections and can slide more easily into an alien, pre-existing linguistic framework. Bach had already made use of this characteristic, not only in the 'Missa' of 1733 but also in the four 'small' masses from the period around 1738 (BWV 233–236), which consist almost entirely of cantata movements.

Bach had another reason to favour the use of the parody technique, however:

here, in the mass, he needed to write music that was liturgical in a special sense. Unlike the majority of his sacred music, it did not have the specific aim of presenting a text or preaching a message, but was rather fully at the service of the immediate ecclesiastical purpose. Unlike in Bach's sacred cantatas, oratorios or passions, the words are directed not at a congregation in need of spiritual contemplation and education, but rather at God himself. God, however, does not require any exegeses, explanations or illustrations of the message in the music. In the mass, the consummation of the word is not the study of and progress towards a religious act, but is the religious act itself. God is celebrated. The music is an adornment of the word, its artistic vessel – nothing more. The music proceeds from the specific words to a far lesser degree than in Bach's cantatas; all the more, however, does it become the bearer of the idea embodied in the text.

Through the centuries, the text of the mass has challenged composers to demonstrate their artistry in the richest possible manner. Admittedly there is one obstacle (although not for all composers or in all periods), and that lies in the form of the text: it consists not of verse, an elevated, poetic linguistic form, but of prose – in the case of the *Credo*, very factual prose – a kind of text that is not inherently musical. Musical form can be conjured up only with difficulty, if at all, from such a text; it evidently requires an independent, external formal impulse. Perhaps this is one of the reasons why, over the centuries, composers have made use of independent musical material, of techniques and forms developed independently of the liturgical genre in their settings of the mass. Borrowed techniques and borrowed musical material characterize the masses of the late mediæval period and of the Burgundian-Dutch era – for instance linking the mass with a particular *cantus firmus* (e.g. the popular tenor or 'holding' voice, 'L'homme armé'). Other procedures include subjecting it to the formal requirements of a canon, or – in the so-called 'parody mass' – by taking the musical material from another composition, a motet for example, as in the case of the last great mass composer



DRESDEN: VIEW OF THE CASTLE AND THE ELBE BRIDGE
(WITH THE HOFKIRCHE TO THE RIGHT)
Etching by Bernardo Bellotto, 1748

before Bach, Claudio Monteverdi, in his *Missa 'In illo tempore'* (1610), which is based on a motet by the Dutch composer Nicolas Gombert (c. 1495–c. 1560). This is the context in which we should see Bach's extensive use of 'borrowed beauty' (albeit from his own music) in the *B minor Mass*.

A Musical Art Book for Connoisseurs and Amateurs

Anyone who is familiar with Bach's cantatas will find much that is familiar in the *B minor Mass*. Bach, however, was expecting his audience not to be informed in this manner – and at no point will such listeners suspect that they are listening not to an original composition but to an arrangement. In the first ten Leipzig years before the 'Missa' of 1733, and in the total of 25 years that passed before the work was expanded, Bach developed the parody technique to perfection – indeed, into an art form in its own right. He knew exactly how to combine an existing composition with a new text, how to manage the declamation but above all how to adjust the nuances of the music to the new atmosphere and the emotional content of the new text, not least by means of instrumentation and articulation. Another aspect has already been mentioned: compared with a church cantata, less importance is attached to the individual words, the rhetoric of the sermon and to addressing the believers directly. Instead all the more weight is given to the music's task of accompanying and guiding the listener through the unfolding of the text, of reflecting of the emotional contents of the words, and expressing the essential message of the text in an immediate manner, the clear-cut passages of confession as well as the words that encompass a mystery.

In his mass Bach makes use of the word in a different manner from that used in his cantatas. As an artist, however, he addresses himself clearly to the musical 'connoisseurs and amateurs' – and to some extent his mass is also a musical 'art book'. In another late work, *Die Kunst der Fuge*, he develops a musical theme in an exemplary fashion; and here, similarly, he reveals his artistry in the liturgical

form of the mass. In the process, in the multi-movement sections *Gloria* and *Symbolum Nicensum*, he reveals himself as a brilliant architect of large-scale musical forms. In the *Gloria*, the four choral movements are arranged symmetrically, like the pillars of a building; the outer movements are five-part settings ('Gloria in excelsis Deo' and 'Cum Sancto Spiritu') and the middle ones are in four parts ('Gratias agimus tibi' and 'Qui tollis peccata mundi'). Between them, with systematic diversity, there are three solo arias and a duet, in which all five solo voices are employed, each in combination with a different solo instrument – the violin in the 'Laudamus te', the flute in the 'Domine Deus', the *oboe d'amore* in the 'Qui sedes' and the *corno da caccia* in the 'Quoniam tu solus sanctus'. Similarly, the choruses in the *Symbolum* are arranged symmetrically: at each extremity there are two choral movements, the outer one of which is in five parts, the inner one in four. The middle section of the mass text is rendered in a series of three choral movements ('Et incarnatus est', 'Crucifixus', 'Et resurrexit') of which the outer ones are again in five parts, the central one in four. One cannot praise too highly the variety of musical forms and movement types, nor the wide range of expression that Bach achieves, from the heartfelt mood of ardent prayer of the *Kyrie eleison*, which opens the mass in the manner of a motto, by way of the gravity of the 'Et incarnatus est' and the lamentation of the 'Crucifixus' to the triumphal 'Et resurrexit' that follows, or from the archaic, professional 'Credo in unum Deum' to the strict dogmatism of the 'Confiteor unum baptismum' – which, at the words describing the resurrection of the dead, 'Et expecto resurrectionem mortuorum', unexpectedly becomes dreamy and visionary and then, at the repetition of those words, becomes tumultuous. The *B minor Mass* is music of tenderness as well as heroism, devout fervour as well as doctrinal strictness, the most profound grief as well as unbounded joy – music which, for all its timeless greatness, is profoundly human.

In his last great work, Bach summoned all of his artistry and took his place

among the great Western composers who have lent enduring musical form to the essential words of Christian culture, from the *Messe de Notre Dame* by Guillaume de Machaut – four centuries before Bach – to the *Missa solemnis* of Ludwig van Beethoven, a lifetime after him.

© Klaus Hofmann 2007

The **Shoin Women's University Chapel** (see p. 70) 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.

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 début 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 as well as at the BBC Proms in London. 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 Handel'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 professor at the Tokyo Geijutsu University. While working as a soloist on the harpsichord and organ, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's church cantatas, using Shoin Chapel as its base. He has toured widely, both as a soloist and with Bach Collegium Japan, and has given highly acclaimed concerts in Spain, Italy, Holland, Germany and England as well as in the USA. Suzuki 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. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

Carolyn Sampson was born in Bedford and studied music at the University of Birmingham. She made her opera début with English National Opera as Amor in *The Coronation of Poppea*; her French opera début was at the Opéra de Paris in *Peter Grimes*. In concert, she has sung Euridice and La Musica (*L'Orfeo*), Morgana (*Alcina*) and Antonia (*Les Contes d'Hoffmann*) as well as Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert and Stravinsky. Carolyn Sampson has worked with many of the foremost early music groups, orchestras and conductors.



Rachel Nicholls studied at London's Royal College of Music and made her professional début at Covent Garden under Sir Simon Rattle. She has worked in opera and concert under Thomas Dausgaard, Sir Colin Davis, Sir John Eliot Gardiner, Valery Gergiev and Richard Hickox, with orchestras including the Academy of St Martin-in-the-Fields, the Bach Collegium Japan, the City of Birmingham Symphony Orchestra, Le Parlement de Musique and the Royal Scottish National Orchestra, as well as broadcasting for BBC radio and television.



Robin Blaze 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. He made his *début* with the Berlin Philharmonic Orchestra in 2004 and has also appeared with other major symphony orchestras and in a wide range of operatic roles.



Gerd Türk, tenor, studied church music and choir direction at the Frankfurt College of Music. Studies of baroque singing and interpretation with René Jacobs and Richard Levitt led to a career as a sought-after singer, touring in Europe, South-East Asia, the USA and Japan, and he has performed at major festivals of early music. Gerd Türk is a member of Cantus Cölln and the Ensemble Gilles Binchois. Since 2000 he has taught at the Schola Cantorum Basiliensis, and he also gives masterclasses at the Tokyo Geijutsu University.



Peter Kooij, bass, started his musical career as a choir boy and violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. He gives masterclasses and is an active soloist all over the world with a wide repertoire containing music from Schütz to Weill. Peter Kooij is artistic director of the Ensemble Vocal Européen. He has taught at the Sweelinck Conservatorium in Amsterdam and at the Musikhochschule in Hanover; since 2000 he has been a guest lecturer at the Tokyo Geijutsu University.



JOHANN SEBASTIAN BACH: MESSE IN H-MOLL BWV 232

Das Werk und seine Entstehung

Bachs Spätwerk ist voller Rätsel. Das gilt auch für die *h-moll-Messe*. Nur nach und nach hat die Forschung den Schleier, der über diesem Werk liegt, ein Stück weit lüften können. Aber mancherlei Fragen sind bis heute offen geblieben und bieten Anlass zu Hypothesen und Spekulationen. Den wichtigsten Schlüssel zur Entstehungsgeschichte des Werkes geben die musikalischen Quellen selbst an die Hand. Dabei handelt es sich zum einen um Bachs autographe Partitur, die seit langem zu den Schätzen der Berliner Staatsbibliothek gehört, und zum anderen um einen bis heute in Dresden aufbewahrten Stimmensatz zu *Kyrie* und *Gloria*, den Bach 1733 seinem Landesherrn, dem sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. und nachmaligen König von Polen (als August III.), mit einer Widmung und dem Gesuch um „ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle“, also um einen entsprechenden Hoftitel, überreichte. Der Stimmensatz ist von Bach selbst unter Mitarbeit seiner Frau Anna Magdalena und der Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel sowie eines unbekanntes Helfers geschrieben. Der Umschlag der Stimmen bezeichnet den Inhalt als „Missa“, eine Angabe, die freilich zumindest aus heutiger Sicht missverständlich erscheint, handelt es sich doch bei *Kyrie* und *Gloria* nur um die beiden ersten Teile des Messordinariums, während die Teile *Credo*, *Sanctus* mit *Benedictus* und das *Agnus Dei* fehlen, oder besser gesagt: zu fehlen scheinen. Denn aus der Sicht des Thomaskantors und in der damaligen protestantischen Praxis bildete die Folge von *Kyrie* und *Gloria* ein vollständiges Werk, eben eine „Missa“. Im evangelischen Gottesdienst nämlich wurden damals gewöhnlich nur noch diese beiden Ordinariumsteile in lateinischer Sprache musiziert, und nur ausnahmsweise kamen weitere Messteile hinzu, so in Leipzig an hohen Festen das *Sanctus*. Der sächsische Kurfürst war allerdings Katholik; vielleicht wäre es also im Hinblick auf den Widmungsträger an-

gebracht gewesen, den Werktitel zu präzisieren und die Komposition wenn schon nicht gerade als „lutherische Messe“, so doch unverfänglich als „Missa brevis“ oder einfach als „Kyrie und Gloria“ auszuweisen.

Mit der „Missa“ von 1733 beginnt die Werkgeschichte der *h-moll-Messe* als Beitrag Bachs zur zyklischen Vertonung des *Ordinarium Missae* (d.h. derjenigen musikalisch darzubietenden Teile des lateinischen Hauptgottesdienstes, die sich unabhängig vom Kirchenjahr stets wiederholen). Der repräsentativen Anlage und der glanzvollen Besetzung mit Trompeten und Pauken, mit fünfstimmigem Chor und fünf Vokalsolisten entsprechend handelt es sich bereits bei dieser Frühform um eine *Missa solennis*, also eine Festmesse. Da Bach seine Kirchenkompositionen bis dahin stets für einen konkreten Aufführungszweck geschaffen hat, stellt sich auch für die „Missa“ von 1733 die Frage nach dem Entstehungsanlass. Eine wirklich überzeugende Antwort darauf steht allerdings bis heute aus. Dass Bach das Werk ausschließlich zum Zweck der Widmung an den Kurfürsten komponiert habe, wird allgemein für wenig wahrscheinlich gehalten. Die Tatsache, dass er das Widmungsexemplar in Form von Stimmen überreichte, deutet immerhin an, dass er mit einer Aufführung durch die Dresdner Hofkapelle rechnete und wohl auch rechnen konnte.

Die äußeren Umstände im Frühjahr 1733 mögen die Komposition des Werkes nahegelegt haben, zumindest waren sie ihr günstig: Am 1. Februar 1733 war in Warschau Bachs Landesherr August der Starke, der sächsische Kurfürst Friedrich August I. und polnische König August II., verstorben. Daraufhin wurde Landestrauer ausgerufen, und bis Anfang Juli schwieg in ganz Sachsen die reguläre Kirchenmusik. Bach brauchte also das kirchenmusikalische Hauptereignis des Jahres, die Passionsaufführung am Karfreitag, nicht vorzubereiten und war auch bis zum Frühsommer von Kantatenaufführungen entlastet. Insofern hatte er einen gewissen Freiraum und Muße, Neues zu schaffen. Es mag dabei für ihn nahegelegen haben, sein Augenmerk auf ein zu erwartendes Ereignis zu lenken und sich –

nach dem Motto „Der König ist tot – es lebe der König!“ – auf den Nachfolger auf dem sächsischen Herrscherthron einzurichten. Am 21. April 1733 weilte der Thronfolger in Leipzig, um hier, wie auch in einigen anderen sächsischen Städten, die traditionelle Erbhuldigung – das Treuegelöbnis für den neuen Herrscher – entgegenzunehmen. Am Vormittag dieses Tages fand aus diesem Anlass in der Nikolaikirche ein Festgottesdienst statt, und es könnte sein, dass bei dieser Gelegenheit Bachs „Missa“ musiziert wurde. Beweise dafür gibt es allerdings nicht. Die Stimmen des Widmungsexemplars sind jedenfalls nicht für diese vermutete oder irgendeine andere Leipziger Aufführung entstanden; nicht nur hätte Bach sonst Leipziger Kopisten statt seiner Familie für die Anfertigung eingesetzt, es weisen auch technische Details des Stimmenmaterials auf eine andere als die Leipziger Aufführungssituation. Zugleich deutet manches darauf, dass die Stimmen in Dresden angefertigt wurden, Bach also mit einem Teil seiner Familie in Dresden weilte, so besonders die Tatsache, dass die Titelseite des Widmungsexemplars und Bachs Gesuch – dies mit Ausnahme der Unterschrift – von einem Dresdner Schreiber stammen und das Gesuch ausdrücklich datiert ist: „Dreßden den 27. Julij 1733“. – Spekuliert wurde, dass eine Aufführung der „Missa“ in Dresden auch stattgefunden haben könnte in Zusammenhang mit dem Amtsantritt Wilhelm Friedemann Bachs, der am 23. Juni 1733 zum Organisten an der Dresdner Sophienkirche (die zugleich als protestantische Hofkirche diente) gewählt worden war, oder zu dem im August 1733 mit einem Festgottesdienst in der katholischen Hofkapelle begangenen Ende der Trauerzeit, bei dem nach einem zeitgenössischen Bericht ein nicht näher bezeichnetes „neu-verfertigtes Musicalisches Stück aufgeführt“ wurde.

Bachs Gesuch um einen Hoftitel wurde nicht gleich entsprochen. Auch allerhand Versuche, sich von Leipzig aus mit der Aufführung von Huldigungskompositionen zu Geburts- und Namenstagen von Mitgliedern der kurfürstlichen Familie und Festmusiken zu politischen Anlässen in Erinnerung zu bringen, blieben



FRIEDRICH AUGUST II, ELECTOR OF SAXONY AND,
AS AUGUST III, KING OF POLAND (1696–1763)

Engraving by Johann Martin Benigeroth, 1734

zunächst ohne Wirkung. Erst ein erneuter Vorstoß Bachs im Herbst 1736 führte zum gewünschten Erfolg: Am 19. November des Jahres wurde er vom Kurfürsten zum „Compositeur bey Dero HofCapelle“ ernannt. Am 1. Dezember bedankte sich Bach mit einem Konzert an der neuen Silbermann-Orgel der Dresdner Frauenkirche.

In der Folgezeit hat Bach sich nochmals als Komponist auf das Gattungsfeld der protestantischen Teilmesse begeben und um 1738/39 vier derartige Werke geschaffen (BWV 233-236). Auch hier ist der Entstehungsanlass unklar; möglicherweise handelte es sich um einen auswärtigen Auftrag. Eine erneute Beschäftigung mit der „Missa“ von 1733 fällt in die Zeit um 1743-1746. In einem dieser Jahre stellte Bach aus Sätzen des *Gloria*-Teils der Messe, die er teils neu textierte, eine lateinische Gottesdienstmusik zum 1. Weihnachtsfeiertag zusammen („Gloria in excelsis Deo“ BWV 191).

Vielleicht hat ihn das Werk von da an nicht mehr losgelassen. Es ist gut möglich, dass damals der Plan zu reifen begann, die lutherische „Missa brevis“ zu einer vollständigen Komposition des Messordinariums, einer „Missa tota“, zu erweitern – ein kühner Plan, wenn er denn ohne äußeren Anlass allein aus innerer, künstlerischer Motivation gefasst worden sein sollte; denn für eine gottesdienstliche Aufführung einer vollständigen lateinischen Messe – noch dazu dieses Formats – bestand in Leipzig keine Möglichkeit. Die Bach-Forschung hat denn auch nach auswärtigen Anlässen und Gelegenheiten gesucht, die den Anstoß für die Vervollständigung der Messe gegeben haben könnten. Eine Bestimmung für den katholischen Dresdner Hofgottesdienst bleibt nach Lage der Dinge denkbar, auch wurde in jüngerer Zeit ein Zusammenhang mit der damals im Bau befindlichen katholischen Dresdner Hofkirche und ihrer bevorstehenden (und 1751 tatsächlich vollzogenen) Einweihung zur Diskussion gestellt. Eingewandt wird allerdings gegen eine mögliche Bestimmung für ein katholisches Hochamt, dass der Text bei Bach an zwei Stellen nicht dem kanonischen Wortlaut folgt: Im *Gloria* ist bei

Bach, wie in der lutherischen Messe üblich, nach der Anrufung „Domine Fili unigenite, Jesu Christe“ das Wort „altissime“ (du Allerhöchster) eingefügt, und im *Sanctus* lautet der Text bei Bach wie in Jesaja 6,3 „Pleni sunt coeli et terra gloria ejus“ statt dem Messformular entsprechend „gloria tua“ (also „seines“ statt „deines Ruhmes“). Dass solchen Details damals ernstlich Gewicht zukam, ist freilich zu bezweifeln.

Wann Bach die Erweiterung zur vollständigen Messe vorgenommen hat, war lange Zeit unklar und Gegenstand von Spekulationen. Der Bach-Forscher Arnold Schering vertrat 1936 die These, die *h-moll-Messe* als „Missa tota“ sei zur feierlichen Krönung des Kurfürsten zum polnischen König in Krakau am 17. Januar 1734 entstanden, die Vervollständigung also im Laufe des Jahres 1733 erfolgt. Friedrich Smend, der die Messe 1954 in der *Neuen Bach-Ausgabe* herausgab, datierte sie in die Jahre 1738/39. Inzwischen weiß man es besser und genauer: Die Untersuchung des Papiers und der Schriftzüge Bachs mit den verfeinerten diplomatischen Methoden der modernen Bach-Forschung hat bereits Ende der 1950er Jahre ergeben, dass Bachs Partitur vom *Sanctus* an in seinen letzten Lebensjahren etwa von 1747 an niedergeschrieben worden sein muss, und mittlerweile hat sich dies präzisieren lassen auf den Zeitraum „nach August 1748 bis Oktober 1749“. Für *Kyrie* und *Gloria* hat Bach die Partitur von 1733 beibehalten und sie lediglich mit einem Umschlag versehen, den er – außer mit Besetzungsangaben und seinem Namen – mit der Aufschrift „Missa“ und der Nummer 1 versah. Dem fügte er in Neuschrift die folgenden Messteile in drei weiteren Teilpartituren hinzu, die, auf eigenen Titelblättern von 2 bis 4 gezählt, das als „Symbolum Nicenum“ (Nizänisches Glaubensbekenntnis) bezeichnete *Credo*, das *Sanctus* und an letzter Stelle die Messteile „Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem“ enthielten. Wohl erst später wurde das Ganze zusammengebunden. Einen Gesamttitel besitzt der Band nicht. Das Fehlen eines solchen Titels, die ungewöhnliche Gliederung (normalerweise gehören *Osanna* und *Benedictus* zum *Sanctus*), die offensicht-

liche Heterogenität des Inhalts (mit dem auffälligen Changieren der Chorbesetzung zwischen Fünf-, Vier-, Sechs- und Achtstimmigkeit) und manches andere mehr veranlasste Friedrich Smend 1937 zu der Behauptung, es handle sich nach Bachs Intention gar nicht um eine zusammengehörige Vertonung des Messordinariums, sondern lediglich um eine Sammlung einzelner Messteile; deren Deutung als Werkeinheit aber sei nichts als ein Missverständnis der Nachwelt. Smends Auffassung wurde 1958 von Georg von Dadelsen mit quellenphilologischen und musikalischen Argumenten scharfsinnig widerlegt und gilt seither als erledigt. Kein Zweifel: die Messe ist nach dem Willen Bachs ein zusammengehöriges Werk; in der ungewöhnlichen Anlage und Gliederung der Partitur und in manchen Besonderheiten des Werkes selbst spiegelt sich lediglich dessen durchaus ungewöhnliche Entstehungsgeschichte.

Rückgriffe auf früher Geschaffenes

Die *h-moll-Messe* ist alles andere als ein Werk aus einem Guss, und zu ihrer ungewöhnlichen Entstehungsgeschichte tritt bei näherer Betrachtung eine Vorgeschichte, die teilweise weit vor das Jahr 1733 zurückreicht. Bach hat nämlich sowohl für die „Missa“ von 1733 als auch für deren spätere Erweiterung ausgiebig auf früher Geschaffenes zurückgegriffen. Das gilt in besonderer Weise für das *Sanctus*, das Bach bereits fast ein Jahrzehnt vor der „Missa“ für den Leipziger Gottesdienst am 1. Weihnachtsfeiertag 1724 geschaffen hatte, und das er für die Aufnahme in die Messe lediglich noch einmal überarbeitete. Ebenso griff er auch für die Einleitung des *Symbolum Nicenum* auf einen bereits früher entstandenen Messensatz zurück, ein „Credo in unum Deum“, das für die Aufnahme in die Messe nur noch einen Ton aufwärts transponiert werden musste.

Darüber hinaus aber bediente sich Bach ausgiebig des sogenannten Parodieverfahrens, d. h. der Wiederverwendung vorhandener Kompositionen mit einem neuem Text. So ist eine ganze Reihe von Sätzen der Messe in einer früheren Form

in Bachs Kantatenwerk überliefert: Das „Gratias agimus“ aus dem *Gloria* von 1733 findet sich zuvor mit dem inhaltsgleichen deutschen Text „Wir danken dir, Gott“ in der gleichnamigen *Ratswahlkantate* (BWV 29) aus dem Jahre 1733 (ist aber auch dort schon Parodie); und das „Qui tollis“ desselben Messenteils geht zurück auf den Eingangschor der 1723 entstandenen Kantate *Schauet doch und sehet* (BWV 46). Beim *Symbolum Nicenum* ist das „Patrem omnipotentem“ aus dem Eingangschor der Neujahrskantate für 1729 *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* (BWV 171) gewonnen (oder genauer wohl: aus einer für diesen verwendeten Parodievorlage); das „Crucifixus“ ist Parodie des Eingangschors der Weimarer Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12) von 1714, und das „Et expecto“ findet sich in älterer Fassung mit dem Text „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen“ in der Ratswahlkantate mutmaßlich von 1729 *Gott, man lobet dich in der Stille* (BWV 120). Von den abschließenden Messensätzen findet sich die Musik des *Osanna* im Eingangschor der Festmusik *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (BWV 215) aus dem Jahre 1734 wieder (doch geht dieser Chor seinerseits als Parodie zurück auf den Eingangschor der verschollenen Namenstagskantate für August den Starken aus dem Jahre 1732 *Es lebe der König, der Vater im Lande* BWV Anh. 11). Die Musik zum *Agnus Dei* ist mit dem Text „Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben“ aus Bachs *Himmelfahrtsoratorium* (BWV 11) von 1735 bekannt (ist aber dort ihrerseits schon Parodie einer Arie aus einer verschollenen „Hochzeits-Serenata“ des Jahres 1725). Das *Dona nobis pacem* endlich nimmt, ebenfalls als Parodie, die Musik des „Gratias agimus“ aus dem *Gloria* auf.

Gewissermaßen indirekt hat sich außerdem das „Domine Deus“ aus dem *Gloria* als Parodie des Duetts „Ich will rühmen/Du sollt rühmen“ aus der verschollenen Namenstagskantate für August den Starken von 1727 *Ihr Häuser des Himmels* (BWV 193a) nachweisen lassen. Ebenso geht das Duett „Et in unum Dominum“ aus dem *Symbolum Nicenum* auf eine verschollene Vorlage zurück; hier hat sich nur das Thema als Skizze in einer Quelle des Jahres 1733 erhalten.

Seit langem wird vermutet, dass Bach für seine Messe in noch größerem Umfang auf Vorhandenes zurückgegriffen hat und sich hinter einer Reihe von weiteren Sätzen Stücke aus Werken verbergen, die heute verschollen oder nur noch textlich überliefert sind. In der Tat gibt es verschiedene Indizien, die auch unabhängig von der Überlieferung von Vorlagekompositionen auf derartige Rückgriffe schließen lassen. Zum einen sind dies Merkmale des Bach'schen Schriftbildes, zum anderen solche der Satzstruktur und der musikalischen Form. Beim Schriftbild signalisiert Reinschrift die Arbeit nach einer Vorlage (während die flüchtigere Konzeptschrift eine typische Kompositionsniederschrift kennzeichnet); dabei deutet eine Häufung von Korrekturen in den Singstimmen und in der Textunterlegung auf die Anpassung einer vorhandenen Komposition an einen anderen Text, also auf Parodie; häufig zunächst zu tief oder zu hoch gesetzte Noten spiegeln eine Transposition. In der Satzstruktur lässt eine Stimme, die auffallend wenig am thematischen Geschehen beteiligt ist – wie der zweite Sopran im „Et in terra pax“ des *Gloria* –, deren nachträgliche Hinzufügung vermuten. Ansätze zur Dacapo-Form in Solosätzen lassen, da der Messentext eine solche Anlage nicht nahelegt, an ein Urbild in Form einer Dacapo-Arie denken. Darüber hinaus kann gelegentlich auch auffallende deklamatorische und inhaltliche Nähe zu einem bestimmten Text aus einer der nur noch im Libretto erhaltenen Kantaten auf einen Parodiezusammenhang deuten.

Auf der Basis solcher und anderer Indizien hat die Bach-Forschung namentlich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts für eine ganze Reihe von weiteren Sätzen entsprechende Hypothesen formuliert und hier teils die Übernahme bereits vorhandener Messensätze, überwiegend aber Parodierung vermutet. Besonders weitgehende Überlegungen hierzu haben in den 1980er Jahren unabhängig voneinander die Musikwissenschaftler Joshua Rifkin und Klaus Häfner vorgetragen. Wirklich unangefochten geblieben sind dabei nur noch die vier Einleitungstakte des *Kyrie* und das „Confiteor unum baptisma“ aus dem *Symbolum Nicenum*. Der

Bach-Forscher Alfred Dürr hat 1992 in einer ausführlicheren Studie zu diesen und anderen Hypothesen Stellung genommen und manches kritisch eingeschränkt, ohne indes einen Zweifel daran zu lassen, dass über das durch Konkordanzen mit dem überlieferten Werkbestand Gesicherte hinaus mit weiteren Rückgriffen Bachs auf heute verschollene Kompositionen zu rechnen ist.

Das Parodieverfahren – Fragen und Hintergründe

Dass Bach bereits vorliegende eigene Kompositionen über Texte aus dem *Ordinarium Missae* aufgenommen hat, braucht nicht weiter zu verwundern. Aber warum hat Bach in so hohem Maße Sätze aus seinen Kantaten parodiert – und umgekehrt: so wenig wirklich neu komponiert? Die Frage ist nicht leicht zu beantworten. Bachs Parodieverfahren beschäftigt Bach-Biographen und Bach-Forscher seit über hundert Jahren, und im Laufe der Zeit haben sie manche Erklärungen dafür gefunden, dass Bach sich dieser Bearbeitungsmethode bedient. Aus heutiger Sicht stehen sich schaffensökonomische und schaffenspsychologische Motive gegenüber: Es gibt Parodien, bei denen es Bach offensichtlich darum ging, sich die Mühen und den Zeitaufwand einer Neukomposition zu ersparen, es gibt solche, die vor allem aus der Lust und dem Drang, das einmal Geschaffene weiter- und umzugestalten, hervorgegangen zu sein scheinen, und es gibt zahlreiche Fälle, in denen beide Motive untrennbar miteinander verbunden scheinen. Zunehmend aber ist Bach im Laufe der Leipziger Jahre auch von der Absicht geleitet, künstlerisch Gelungenem besonders aus seinen Gelegenheitswerken in einem neuen Werkzusammenhang Dauerhaftigkeit zu verschaffen.

Was den Umfang des Bach'schen Parodieverfahrens betrifft, so hat der Musikforscher Ludwig Finscher 1969 nachgerechnet und Zahlen vorgelegt: Von den im Prinzip parodierbaren Sätzen des überlieferten Bach'schen Vokalwerks (d. h. ohne Rezitative und ohne Choralbearbeitungen) sind 20 Prozent tatsächlich parodiert. Finscher hat an diese Feststellung die Frage geknüpft, wie es denn überhaupt

möglich sein kann, dass Bach in diesem Umfang eigene Kompositionen mit neuen Texten verbinden konnte, und den Grund dafür in einer besonderen Qualität der Bach'schen Musik, ihrer eigentümlichen Sinnliche und Beziehungsfülle, ihrem „ästhetischen Überschuss“, gesehen. Bei der *h-moll-Messe* liegt der Parodienanteil allerdings noch einmal deutlich höher als der von Finscher für das gesamte Vokalwerk errechnete Durchschnittswert. Als einen Grund dafür könnte man anführen, dass die lateinische Sprache das Parodieren ohne Zweifel leichter macht als die deutsche: Als „tote“ Sprache hat sie keinen vergleichbar charakteristischen melodischen und rhythmischen Gestus, schlüpft leichter in ein fremdes, vorgefertigtes Sprachgewand. Nicht nur bei der „Missa“ von 1733, auch bei den vier „kleinen“ Messen der Zeit um 1738 (BWV 233-236), die fast ausschließlich auf Kantatensätzen beruhen, hatte Bach sich diese Besonderheit bereits zunutze gemacht.

Begünstigt war die Anwendung des Parodieverfahrens aber auch aus einem anderen Grund: Hier, in der Messe, hatte Bach Musik zu schreiben, die in einem sehr speziellen Sinne liturgische Musik war, die anders als ein Großteil seiner Kirchenmusik nicht eigentlich textauslegende, nicht Predigtfunktion hatte, sondern dem unmittelbaren gottesdienstlichen Vollzug diente. Der da angesprochen wird mit dem Text der Messe, ist, anders als bei einer Bach'schen Kirchenkantate, einem Oratorium oder einer Passion nicht das geistlicher Betrachtung und Belehrung harrende Gemeindeglied, sondern ist Gott selbst. Gott aber bedarf keiner Auslegungen, Erklärungen, Illustrationen des Wortes durch die Musik. Der Vollzug des Wortes in der Messe ist nicht Einübung und Hinführung zu einem religiösen Akt, sondern ist dieser selbst. Gott wird gefeiert. Die Musik aber ist Schmuck des Wortes, sein kunstvolles Gefäß, nicht mehr. Weit weniger als in Bachs Kantaten geht sie vom einzelnen Wort aus, um so mehr aber wird sie zum Träger der jeweils vom Text verkörpert Idee.

Durch die Jahrhunderte war der Text der Messe eine Herausforderung für den Komponisten, seine Kunst auf das reichste zu entfalten. Es scheint freilich, dass

3.3. *Symbolum Nicenum.*

Handwritten musical score for the beginning of the Credo from the Mass in B minor, BWV 232, by Johann Sebastian Bach. The score is written on aged, yellowed paper and features multiple staves for various instruments and voices. The title "3.3. *Symbolum Nicenum.*" is written in the top left. The lyrics "Cre - do in u - num De - um De - um in" are visible on the vocal staves. The notation includes complex rhythmic patterns and accidentals characteristic of Baroque manuscript notation.

THE BEGINNING OF *SYMBOLUM NICENUM*
FROM BACH'S AUTOGRAPH SCORE, 1748-49

es dabei ein Hemmnis gibt – nicht für alle Komponisten zwar und nicht zu allen Zeiten gleichermaßen –, das beschlossen liegt in der Gestalt des Textes, nämlich darin, dass es sich hierbei nicht um eine gehobene poetische Sprachform, nicht um Verse, handelt, sondern um Prosa – ja, beim *Credo* um ausgesprochene Sachprosa –, um eine Textgestalt, die nicht in sich bereits den Keim zu kunstvoller musikalischer Formung trägt. Nicht oder nur beschränkt lässt sich musikalische Form aus einem solchen Text heraus entfalten; offenbar bedarf es ergänzend fremder, von außen kommender Formimpulse. Vielleicht ist dies ein Grund dafür, dass durch die Jahrhunderte Komponisten sich bei der Vertonung der Messe fremder, außerhalb der liturgischen Gattung entwickelter Techniken und Formen und fremder musikalischer Substanz bedient haben. Geborgte Technik und geborgte musikalische Substanz prägen die Messenkunst des späten Mittelalters und der burgundisch-niederländischen Epoche – sei es, dass man die Messe an einen bestimmten Cantus firmus bindet (man denke an den beliebten Tenor „L’homme armé“), sei es, dass man sie dem Formgesetz des Kanons unterwirft, sei es, dass man in der sogenannten „Parodiemesse“ die musikalische Substanz einer fremden Komposition, etwa einer Motette, entlehnt, wie als letzter der Großen vor Bach noch Claudio Monteverdi in seiner *Missa „In illo tempore“* (1610) nach einer Motette des Niederländers Nicolas Gombert (um 1495 bis um 1560). Dass Bach sich in seiner *h-moll-Messe* zwar eigener Kunst, aber doch geborgter Schönheit so umfänglich bedient, muss wohl auch in diesem Lichte gesehen werden.

Musikalisches Kunstbuch für Kenner und Liebhaber

Der mit Bachs Kantatenwerk Vertraute wird in der *h-moll-Messe* manches Bekannte wiederentdecken. Doch Bach rechnet mit dem unbefangenen Hörer, und der wird wohl an keiner Stelle auch nur ahnen, dass er nicht einem Original, sondern einer Bearbeitung lauscht. In den ersten zehn Leipziger Jahren bis zur „Missa“ von 1733 und den insgesamt fünfundzwanzig Jahren bis zu deren Erweiterung hat

Bach das Parodieverfahren zur Perfektion, ja zur Kunst entwickelt. Mühelos weiß er eine vorhandene Komposition mit einem neuen Text zu verbinden, die Deklamation neu zu regulieren, vor allem aber auch die Musik nuanciert auf die Stimmungslage, den Affekt des neuen Textes umzustellen, nicht zuletzt mit Mitteln der Instrumentation und Artikulation. Ein Zweites kommt hinzu und wurde schon angedeutet: Weniger als in einer Kirchenkantate ging es um das einzelne Wort, ging es um Predigtrhetorik und direkte Ansprache des Gläubigen, und um so mehr ging es darum, den Mitvollzug des Textes durch den Hörer zu begleiten, ging darum, den Affekt der Worte musikalisch widerzuspiegeln und die Idee der Textaussage erlebnishaft zum Ausdruck zu bringen, die klaren Bekenntnisformeln ebenso wie die Worte, die ein Mysterium bergen.

In anderer Weise als in seinen Kantaten dient Bach dem Wort in seiner Messe. Aber als Künstler richtet er sich zugleich entschieden auch an die musikalischen „Kenner und Liebhaber“ – und in gewisser Weise ist seine Messe auch ein musikalisches „Kunstbuch“: Ähnlich wie er in dem Spätwerk *Kunst der Fuge* ein musikalisches Thema exemplarisch entfaltet, tut er nun gleichsam seine Kunst an der liturgischen Form der Messe dar. Dabei erweist er sich gerade bei den vielgliedrigen Messteilen *Gloria* und *Symbolum Nicenum* als glänzender Architekt der musikalischen Großform: Im *Gloria* sind die vier Chöre wie Pfeiler eines Bauwerks symmetrisch angeordnet, in den Außenpositionen fünfstimmig („Gloria in excelsis Deo et in terra pax“ und „Cum Sancto Spiritu“), in den Binnenpositionen vierstimmig („Gratias agimus tibi“ und „Qui tollis peccata mundi“), dazwischen erscheinen in planvoller Vielfalt drei Soloarien und ein Duett, in denen alle fünf Vokalsolisten zur Geltung kommen, jeweils in Verbindung mit einem anderen Soloinstrument, der Violine im „Laudamus te“, der Flöte im „Domine Deus“, der Oboe d’amore im „Qui sedes“ und dem Corno da caccia im „Quoniam tu solus sanctus“. Ähnlich stehen auch im *Symbolum* die Chöre zueinander in Symmetriebeziehung: Die Außenpositionen sind hier jeweils mit zwei

Chorsätzen belegt, wobei die beiden Stücke, die den äußeren Rahmen bilden, fünfstimmig, die des inneren Rahmens vierstimmig sind; die Mitte des Messteils bildet eine Folge von drei Chören („Et incarnatus est“, „Crucifixus“, „Et resurrexit“), dabei sind die beiden rahmenden Chöre wiederum fünfstimmig, der mittlere aber vierstimmig. Nicht genug bewundern kann man die Vielfalt der musikalischen Formen und Satzarten und den weiten Kreis der Ausdruckshaltungen, den Bach ausschreitet, von der innigen Geste des flehentlichen Gebetsrufs „Kyrie eleison“, der als Devise die Messe eröffnet, über den Ernst des „Et incarnatus est“ und die Klage des „Crucifixus“, der das triumphale „Et resurrexit“ folgt, von dem archaisch-bekennnishaften „Credo in unum Deum“ über das dogmatisch streng anhebende „Confiteor unum baptisma“, das sich bei den Worten von der Auferstehung der Toten („Et expecto resurrectionem mortuorum“) unerwartet ins Träumerisch-Visionäre wendet, bis endlich das musikalische Geschehen mit der Wiederholung derselben Worte ins Tumulthafte umschlägt. Es ist eine Musik, die das Zarte ebenso kennt wie das Heroische, gläubige Inbrunst ebenso wie dogmatische Strenge, tiefste Trauer ebenso wie überbordende Freude, eine bei aller überzeitlichen Größe zutiefst menschliche Musik.

In seinem letzten großen Werk versammelt Bach all seine Kunst und reiht sich ein unter die großen Komponisten des Abendlands, die den zentralen Worten des christlichen Kultus bleibende musikalische Gestalt verliehen haben, von der *Messe de Notre Dame* des Guillaume de Machaut, vierhundert Jahre vor ihm, bis hin zu der ein Menschenalter später entstehenden *Missa solemnis* Ludwig van Beethovens.

© **Klaus Hofmann 2007**

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 Professor an der Tokyo Geijutsu Universität. Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er Bachsche Kirchenkantaten aufzuführen begann. Sowohl als Solist wie auch mit dem Bach Collegium Japan hat er umfangreiche Tourneen unternommen. 2006 gab er begeistert gefeierte Konzerte in Spanien, Italien, Holland, Deutschland, England und in den USA. 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. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

Carolyn Sampson, geboren in Bedford, studierte Musik an der Universität von Birmingham. Ihr Operndebüt gab sie an der English National Opera als Amor in *Die Krönung der Poppea*; ihr französisches Operndebüt war an der Opéra de Paris in *Peter Grimes*. Bei konzertanten Aufführungen war sie als Euridice und La Musica (*L'Orfeo*), Morgana (*Alcina*) und Antonia (*Les Contes d'Hoffmann*) zu hören, sowie mit Repertoire von Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert und Strawinsky. Carolyn Sampson arbeitet mit den führenden Ensembles für Alte Musik, Dirigenten und Orchestern zusammen.

Rachel Nicholls studierte am Royal College of Music in London und debütierte in Covent Garden unter Sir Simon Rattle. Ihre Tätigkeit umfasst Konzert- und Opernauftritte unter Dirigenten wie Thomas Dausgaard, Sir Colin Davis, Sir John Eliot Gardiner, Valery Gergiev und Richard Hickox, mit Orchestern wie der Academy of St. Martin-in-the-Fields, Bach Collegium Japan, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, Le Parlement de Musique und dem Royal Scottish National Orchestra sowie Rundfunk- und Fernsehaufnahmen für die BBC.

Robin Blaze hat Musik am Magdalen College, Oxford, studiert und ein Stipendium für das Royal College of Music erhalten, wo er nun eine Gesangsprofessur innehat. Er arbeitet mit vielen herausragenden Dirigenten im Bereich der Alten Musik zusammen. 2004 gab er sein Debüt mit dem Berliner Philharmonischen Orchester; in einer Vielzahl von Opernrollen ist er mit anderen bedeutenden Orchestern aufgetreten.

Gerd Türk, Tenor, studierte Kirchenmusik und Chordirigieren an der Frankfurter Musikhochschule. Nach Studien in Barockgesang und Interpretation bei René Jacobs und Richard Levitt begann er eine Karriere als gefragter Sänger. Tourneen führten ihn durch Europa, Südostasien, die USA und Japan; er tritt bei großen Festivals für Alte Musik auf. Der passionierte Ensemblesänger ist Mitglied von Cantus Cölln und des Ensembles Gilles Binchois. Seit dem Jahr 2000 ist er Lehrer an der „Schola Cantorum Basiliensis“, außerdem gibt er Meisterklassen an der Tokyo Geijutsu Universität.

Peter Kooij, Baß, begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe und Violinschüler. Darauf folgte Gesangsunterricht bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Er gibt Meisterklassen und ist ein in der ganzen Welt gefragter Solist, dessen vielseitiges Repertoire von Schütz bis Weill

reicht. Peter Kooij ist Künstlerischer Leiter des Ensemble Vocal Européen und hat am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam sowie an der Musikhochschule Hannover unterrichtet. Seit 2000 ist er Professor an der Tokio Geijutsu Universität.

JOHANN SEBASTIAN BACH: MESSE EN SI MINEUR BWV 232

L'œuvre et son origine

La production tardive de Bach est pleine de mystères et la *Messe en si mineur* ne fait certes pas exception. Petit à petit, la recherche a pu dissiper le halo qui entoure cette œuvre mais plusieurs points d'interrogations subsistent encore aujourd'hui et laissent la porte ouverte aux hypothèses et aux spéculations. La principale clé de la genèse de l'œuvre est offerte par les sources musicales. Celles-ci se composent d'une part de la partition autographe de la main de Bach qui compte depuis longtemps parmi les trésors de la Staatsbibliothek de Berlin et, d'autre part, de la partie vocale conservée aujourd'hui à Dresde et composée du *Kyrie* et du *Gloria* que Bach offrit en 1733 à son souverain, le Prince Électeur de Saxe Auguste II et, plus tard, roi de Pologne (sous le nom d'Auguste III) avec une dédicace et la requête pour «ein Praedicat von ero Hoff-Capelle» (une nomination à la Chapelle palatine). La partie vocale est de la main de Bach même, mais également de sa femme Anna Magdalena et de ses fils Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emanuel ainsi que d'un assistant inconnu. L'enveloppe contenant la partie vocale décrivait le contenu en tant que «Missa», une indication qui à vrai dire vue d'aujourd'hui prête à confusion, alors que manquent, ou plutôt, semblent manquer le *Credo*, le *Sanctus* et le *Benedictus* ainsi que l'*Agnus Dei*. Dans l'optique du cantor de l'église de Saint-Thomas et de la pratique protestante d'alors, la succession du *Kyrie*, du *Gloria* constituait une œuvre complète, une «Missa» justement. Durant le service religieux protestant, seules ces deux parties de l'ordinaire de la messe en latin étaient habituellement mises en musique et, exceptionnellement, d'autres parties de la messe pouvaient s'ajouter, par exemple le *Sanctus* à l'occasion de la grand-messe à Leipzig. Le prince électeur de Saxe était certes catholique ; peut-être aurait-il mieux valu, eut égard au dédicataire, de préciser le titre et de nommer cette composition, non pas «messe luthérienne», mais

du titre anodin de « Missa brevis » ou, tout simplement, de « Kyrie et Gloria ».

Avec la *Missa* de 1733 débute la genèse de la *Messe en si mineur* en tant que contribution de Bach à la composition cyclique de l'*Ordinarium Missae* (c'est-à-dire des parties musicales de la grand-messe en latin qui se répètent, indépendamment de l'année liturgique). La structure caractéristique et la brillance des effectifs, incluant trompettes et timbales, le chœur à cinq voix et les cinq solistes démontrent qu'il s'agit ici, dans sa forme primitive, d'une *Missa solemnis*, une messe solennelle. Le fait que Bach avait jusqu'à présent systématiquement réservé ses compositions religieuses à des fins très précises soulèvent des questions quant à la motivation derrière cette composition. Une réponse véritablement convaincante fait encore aujourd'hui défaut. On s'accorde pour trouver peu vraisemblable que Bach ait uniquement composé cette œuvre dans le but de la dédier au prince électeur. Le fait que l'exemplaire de la dédicace ait été donné sous la forme des parties vocales seules laisse cependant croire qu'il comptait sur une interprétation (et qu'il eut raison d'y compter) par l'orchestre de la cour de Dresde.

Si on ne peut déterminer si des raisons extra-musicales ont pu contribuer au printemps 1733 à la composition de l'œuvre, on peut du moins dire qu'elles lui ont été favorables : le 1^{er} février 1733, Auguste Le Fort, le souverain de Bach, électeur Frédéric-Auguste I et roi de Pologne Auguste II décéda. Un deuil national fut alors instauré qui devait durer jusqu'au début de juillet dans toute la Saxe et toute activité musicale, même religieuse, fut interdite. Bach n'ayant alors plus à préparer l'événement musical-liturgique de la saison, c'est-à-dire l'exécution d'une passion le Vendredi Saint et étant également libéré de sa tâche de présenter des cantates jusqu'au début de l'été, il avait pour ainsi dire du temps libre et le loisir de faire quelque chose de nouveau. Il lui est donc peut-être venu l'idée de fixer son attention sur l'événement qui allait venir et de s'arranger, sur le modèle de la maxime « le roi est mort, vive le roi », pour se faire remarquer par le successeur sur le trône du seigneur de Saxe. Le 21 avril 1733, celui-ci séjourna à Leipzig

afin, comme dans d'autres villes de Saxe, de recevoir les hommages, c'est-à-dire le serment de fidélité au nouveau seigneur, à l'occasion de sa succession au trône. Le matin de cette journée, pour cette cérémonie, un service religieux eut lieu à l'église Saint-Nicolas et il est possible que la *Missa* de Bach y fût jouée. Il n'existe cependant aucun indice permettant de le confirmer. La partie vocale de l'exemplaire de la dédicace ne provient cependant pas de cette possible exécution ou de quelque autre interprétation à Leipzig car non seulement Bach aurait utilisé des copistes de Leipzig plutôt que de sa propre famille pour sa complétion mais elle mentionne des détails techniques dans la partie vocale qui correspondent à une toute autre situation qu'à celle de Leipzig. De plus, plusieurs éléments laissent plutôt croire que cette partie vocale aurait été complétée à Dresde où Bach et les membres de sa famille résidaient, notamment le fait que la page-titre de l'exemplaire remis au Prince à la demande de Bach est de la main, à l'exception de la signature, d'un copiste de Dresde et que la dédicace est datée comme suit : « Dreßden den 27 Julij 1733 » [Dresde, le 27 juillet 1733]. On a supposé qu'une interprétation de la *Missa* a également pu avoir lieu à Dresde en relation avec l'entrée en fonction de Wilhelm Friedemann Bach le 23 juin 1733 en tant qu'organiste de l'église Sainte-Cécile (qui faisait également office d'église catholique ducale) ou en août 1733 lors d'une cérémonie religieuse dans la chapelle ducale catholique à la fin de la période de deuil où, selon un compte-rendu, « une nouvelle œuvre musicale fut présentée » sans autre précision.

On n'accéda pas immédiatement à la requête de Bach pour un titre officiel. D'innombrables tentatives à Leipzig pour présenter des œuvres de circonstances à l'occasion des anniversaires ou des fêtes de nom des membres de la famille du prince et de la musique festive à des occasions politiques demeurèrent également sans effet. Ce n'est que suite à une nouvelle tentative de Bach, à l'automne 1736, qu'il obtint du succès : le 19 novembre de cette année, il fut nommé par le prince « Compositeur bey Dero HofCapelle » [Compositeur de la cour]. Le 1^{er} décembre,

Bach montrera sa reconnaissance par un concert à l'orgue Silbermann tout neuf de l'Église des femmes de Dresde.

Par la suite, Bach reviendra au genre de la messe protestante et en composera quatre en 1738 et 1739 (BWV 233 à 236). Encore une fois, les circonstances de composition ne sont pas claires et il est possible que ces messes soient le résultat de commandes. Bach reviendra à la *Missa* de 1733 entre 1743 et 1746, et ajoutera des mouvements provenant du *Gloria*, une musique religieuse en latin basée sur le lendemain de Noël («Gloria in excelsis Deo», BWV 191) dont il modifiera en partie le texte.

Peut être qu'il lui fut à partir de ce moment impossible se séparer de l'œuvre. Il est bien possible que le plan initial ait alors commencé à mûrir : faire de la «Missa brevis» luthérienne une composition complète pour l'ordinaire de la messe, une «Missa tota», un plan judicieux s'il ne s'agissait que du résultat d'une motivation artistique interne, sans lien avec l'extérieur. Cependant, une messe complète en latin, et qui plus est, de cette dimension, n'avait aucune chance d'être jouée à Leipzig. Les chercheurs ont cherché des raisons extérieures et des occasions qui pourraient justifier l'impulsion de compléter cette messe. Une ordonnance pour le service religieux catholique de la cour apparaît, selon les circonstances, envisageable ainsi que, comme il l'a été suggéré ces dernières années, un lien entre l'église de la cour alors en chantier et la préparation (remise à 1751) de sa consécration. Cependant, il est exclu qu'elle ait pu être conçue pour la grand-messe catholique car le texte de Bach en deux endroits ne suit pas celui prescrit par le texte canonique : dans le *Gloria*, chez Bach, comme dans la messe luthérienne, après l'invocation «Domine Fili unigenite, Jesu Christe» [Jésus Christ, Fils unique de Dieu], on retrouve le mot «altissime» [Très haut] et dans le *Sanctus*, le texte de Bach suit Isaïe 6, 3 : «Pleni sunt coeli et terra gloria ejus» [Les cieux et la terre sont remplis de sa gloire] au lieu de la formule rituelle de «gloria tua» [sa gloire, au lieu de ta gloire]. Que de tels détails aient pu jouer un rôle si important peut évidemment être débattu.



THE NIKOLAIKIRCHE IN LEIPZIG
Engraving published by Gabriel Bodenehr the elder, Augsburg

Le moment précis auquel Bach a entrepris le développement vers une messe complète a longtemps été incertain et matière à spéculations. Le spécialiste de Bach, Arnold Schering, soutint la thèse en 1936 que la *Messe en si mineur* en tant que « Missa tota » avait été terminée pour le couronnement du prince électeur en tant que roi de Pologne à Cracovie le 17 janvier 1734 et que la complétion eut lieu au cours de l'année 1733. Friedrich Smend qui fut l'éditeur de la *Messe* dans la *Neue Bach-Ausgabe* en 1954 la date, lui, de 1738-39. On sait davantage et de manière plus précise depuis : la datation à partir du papier et de la signature de Bach au moyen des méthodes les plus raffinées de la recherche moderne a, dès la fin des années 1950, permit de déterminer que la partition de Bach du *Sanctus* avait due avoir été écrite au cours des dernières années de sa vie, vers 1747, et, dans l'intervalle, on a pu le préciser encore davantage : entre août 1748 et octobre 1749. Dans le cas du *Kyrie* et du *Gloria*, Bach a conservé la partition de 1733 et l'a munie d'une enveloppe sur laquelle il a écrit, en plus de l'effectif et de son nom, « Missa » avec le numéro un. Puis il a ajouté de nouvelles parties de la messe en trois parties qui portent sur leur couverture, les numéros 2 à 4, « Symbolum Nicenum » [Credo] qui comprennent le *Credo*, le *Sanctus* et, en dernière position, la section « Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem ». Ce n'est que plus tard que le tout fut réuni. Le recueil ne porte pas de titre. L'absence d'un tel titre, la disposition inhabituelle (normalement, l'*Osanna* et le *Benedictus* appartiennent au *Sanctus*), le contenu manifestement hétérogène avec le changement frappant de l'effectif du chœur entre cinq, quatre, six et huit voix et plusieurs autres éléments ont mené Friedrich Smend en 1937 à croire que Bach n'avait nullement l'intention de réaliser une composition de l'ordinaire de la messe mais plutôt de faire une collection de différentes parties de la messe. L'exécution de toutes ces parties en un tout unifié n'est absolument pas une erreur de la postérité. La conception de Smend a été subtilement contredite par Georg von Dadelzen en 1958 par une recherche philologique des sources et des arguments musi-

caux et est considérée depuis comme la plus vraisemblable. Aucun doute n'est permis : la messe est, en accord avec la volonté de Bach, une œuvre homogène. La conception inhabituelle et les changements dans la partition ainsi que les nombreuses particularités de l'œuvre reflètent sa genèse compliquée.

Retour à des œuvres plus anciennes

La *Messe en si mineur* est tout sauf une œuvre d'un seul jet et à sa genèse inhabituelle se greffe, après un examen attentif, une préhistoire qui remonte en partie à bien avant 1733. Aussi bien pour la *Missa* de 1733 que pour les développements ultérieurs, Bach a abondamment puisé dans des œuvres plus anciennes. Cela concerne principalement le *Sanctus* que Bach avait déjà conçu presque dix ans avant la *Missa* pour une messe à Leipzig le jour de Noël 1724 et qu'il reprit purement et simplement après l'avoir retravaillé. De la même manière, l'introduction du *Symbolum Nicenum* provient du mouvement d'une messe déjà existante, un « Credo in unum Deum » qu'il haussa d'un ton pour sa nouvelle œuvre.

De plus, Bach a fréquemment recours à la pratique dite de la parodie, c'est-à-dire à la réutilisation d'une composition mais avec un nouveau texte. C'est ainsi que plusieurs mouvements de la *Messe* proviennent sous une forme originale de ses cantates antérieures : le « Gratias agimus » du *Gloria* de 1733 se retrouve avec le même texte, mais en allemand, (« Wir danken dir, Gott » [Nous te rendons grâce, dieu]) dans la cantate éponyme BWV 29 de 1733 pour l'inauguration du Conseil municipal de Leipzig (et qui était déjà une parodie) ; et le « Qui tollis » de la même partie qui renvoie au chœur d'ouverture de la cantate BWV 46, *Schauet doch und sehst* [Voyez donc et regardez] de 1723. Dans le *Symbolum Nicenum*, le « Patrem omnipotentem » reprend le chœur initial de la cantate pour le Jour de l'An BWV 171 *Gott wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* [Dieu, comme ton nom, ta gloire aussi] ou plutôt, le parodie ; le « Crucifixus » est une parodie du chœur d'ouverture de la cantate de Weimar BWV 12 *Weinen, Klagen, Sorgen,*

Zagen [*Plaintes, larmes, peines, craintes*] de 1714 ; et l'« Et expecto » se retrouve dans une version plus ancienne avec le texte « Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen » [Réjouissez-vous, voix joyeuses] dans la cantate du Conseil BWV 120 *Gott, man lobet dich in der Stille* [*Dieu, on te loue dans la tranquillité*] vraisemblablement de 1729. Dans les parties conclusives de la *Messe*, on retrouve la musique de l'*Osanna* dans le chœur d'ouverture de la musique solennelle *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* [*Félicite-toi de ta chance, bienheureuse Saxe*] BWV 120 de 1734 à nouveau bien que le chœur de cette œuvre était lui-même une parodie de la cantate aujourd'hui disparue pour Auguste III de 1732, *Es lebe der König, der Vater im Lande* [*Vive le roi, le père du comté*] BWV Anh. 11. La musique de l'*Agnus Dei* se retrouve avec le texte « Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben » [Ah, reste donc, ma chère vie] de l'*Oratorio de l'Ascension* BWV 11 de 1735 qui était déjà une parodie d'un air d'une cantate perdue de la « Sérénade du mariage » de 1725. Finalement, le *Dona nobis pacem* reprend, encore une fois sous la forme d'une parodie, la musique du « Gratias agimus » du *Gloria*.

De plus, le « Domine Deus » du *Gloria* est en quelque sorte, une parodie du duo « Ich will rühmen / Du sollt rühmen » de la cantate perdue à l'occasion de la fête de nom d'Auguste Le Fort *Ihr Häuser des Himmels* [*Votre maison du ciel*] BWV 193a. C'est également le cas du duo « Et in unum Dominum » du *Symbolum Nicenum* qui renvoie à un projet disparu. Dans le cas présent, nous n'avons que le thème en tant qu'esquisse d'une source de 1733.

On prétend depuis longtemps que pour sa *Messe*, Bach aurait puisé dans une plus grande mesure dans une série de mouvements et de sections provenant d'œuvres aujourd'hui disparues ou qui nous sont parvenues uniquement sous forme de livret. Il existe dans les faits plusieurs indices qui, indépendamment de la tradition des modèles de compositions, permettent de conclure à de telles réutilisations. D'une part, il y a la caractéristique de l'écriture de Bach, d'autre part, la structure des mouvements et la forme musicale. Dans le cas de l'écriture, la mise

au net signale un travail d'après un modèle (alors qu'une écriture rapide est la marque distinctive d'une transcription d'une composition typique). Cependant, une accumulation de corrections dans la partie vocale et dans le texte indique le nouvel emploi d'une composition préexistante avec un nouveau texte, texte, donc d'une parodie. Enfin, des corrections à des notes écrites trop hautes ou trop graves laissent supposer une transposition. Dans la structure des mouvements, une voix qui prend peu part à la création thématique, comme le second soprano dans « Et in terra pax » du *Gloria*, indique un ajout ultérieur. Des pièces solos débouchant sur une forme da-capo, alors que le texte utilisé pour la messe n'offre pas de telle possibilité, renvoie à la forme originelle d'un air da-capo. De plus, des passages déclamatoires frappant ou une proximité dans le contenu indiquent le recours à une parodie d'un texte en particulier du livret d'une cantate conservée.

S'appuyant sur de tels indices et sur quelques autres, la recherche musicologique consacrée à Bach, en particulier au cours de la seconde moitié du 20^e siècle, est arrivée à une multitude d'hypothèses au sujet des différents mouvements et croit à la reprise en partie de mouvements de messe déjà existants mais surtout de parodies. De telles considérations poussées aussi loin ont été tenues par les musicologues Joshua Rifkin et Klaus Häfner indépendamment l'un de l'autre. Parmi les éléments incontestés, figurent les quatre premières mesures du *Kyrie* et le « Confiteor unum baptisma » du *Symbolum Nicenum*. Le chercheur Alfred Dürr dans une recherche approfondie publiée en 1992 a pris position face à ces hypothèses et à quelques autres, les a abordées de façon critique et a conclu que, sans aucun doute, par la concordance avec les œuvres qui nous sont parvenues, il s'agit ici de réutilisation par Bach de compositions aujourd'hui disparues.

Le procédé de la parodie. Questions et contexte

Que Bach ait utilisé une musique préexistante à laquelle il a ajouté un texte tiré de l'ordinaire de la messe ne doit plus nous surprendre. Mais pourquoi Bach a-t-il

parodié une telle quantité de mouvements de ses cantates et, conséquemment, si peu composé ? Il n'est pas aisé de répondre à cette question. Le procédé de la parodie chez Bach occupe les biographes et les chercheurs depuis des centaines d'années et, au cours des années, plusieurs explications ont été avancées pour justifier son recours à une telle méthode de travail. Considérées de notre point de vue, l'économie et la psychologie de la création s'opposent : il existe des parodies pour lesquelles Bach a manifestement voulu s'épargner des efforts et du temps pour une nouvelle composition ; il en existe d'autres qui semblent le fruit du plaisir et du désir de faire quelque chose de nouveau à partir du préexistant et il existe plusieurs autres dans lesquelles les deux motifs semblent inséparables. Au cours des années à Leipzig, Bach semble également soucieux de recourir de plus en plus à ce qu'il a réussi d'un point de vue artistique, en particulier dans ses œuvres de circonstances, et de les replacer dans un nouveau contexte afin de leur conférer une pérennité.

En ce qui concerne l'étendue du procédé de la parodie chez Bach, le chercheur Ludwig Finscher, en 1969, a procédé à des calculs : les mouvements dans la musique vocale (à l'exception des récitatifs et des arrangements pour chœur) qui reprennent le procédé de la parodie comptent pour 20% du total. Finscher a relié à cette constatation la question à savoir comment il est possible que Bach dans ce contexte ait pu associer de nouveaux textes à ses propres compositions, et a constaté que cela tenait à la qualité spécifique de la musique de Bach, à ses niveaux de signification et de relations, et à son « excédent esthétique ». Dans le cas de la *Messe en si mineur*, la part de parodies y est en effet significativement plus haute que ce à quoi arrive Finscher dans ses calculs sur la musique vocale. Une raison pourrait être que le texte latin se prête plus facilement que le texte allemand à la parodie : en tant que langue « morte », elle ne possède aucun « geste » mélodique ou rythmique inhérent et se glisse ainsi plus facilement dans un nouveau « revêtement » linguistique étranger et préfini. Bach a su tirer profit de cette caractéristi-

que non seulement dans la *Missa* de 1733 mais également dans les quatre « petites » messes de 1738 (BWV 233 à 236) qui dérivent presque exclusivement de mouvements de cantates.

Le procédé de parodie a également été privilégié pour une autre raison : pour cette messe, Bach devait écrire une musique qui était, dans un sens très précis, liturgique donc différente d'une grande partie de sa production religieuse où le texte était simplement exprimé, sans fonction prédicatrice et qui avait plutôt comme fonction de servir directement le service religieux. Ce qui était abordé avec le texte de la messe et qui différait d'une cantate d'église, d'un oratorio ou d'une passion de Bach, n'est pas la contemplation spirituelle et l'instruction patiente d'un chant communautaire mais plutôt Dieu lui-même. Dieu n'a cependant pas besoin d'exégèse, d'explications, d'illustrations du Verbe par le biais de la musique. L'accomplissement du Verbe dans la messe n'est pas l'étude et le passage vers un acte religieux, mais est celui-ci même. Dieu est célébré. La musique est cependant un embellissement du Verbe, son contenant artistique, rien de plus. La musique de Bach, bien moins que dans ses cantates, provient ici des mots isolés et elle est porteuse de chacune des idées présentées par le texte.

Le texte de la messe a constitué, tout au long des siècles, un défi pour le compositeur pour déployer son art musical de la manière la plus opulente. Il semble à vrai dire qu'il y ait un obstacle, certes pas pour tous les compositeurs ou de tout temps, qui tient à la nature du texte, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas ici d'une forme de poésie élevée, de vers, mais plutôt de prose, même dans le *Credo*, d'un texte factuel parlé, une forme de texte qui ne porte pas le germe d'une empreinte musicale artistique. La forme musicale qui émerge d'un tel texte ne peut que se déployer avec difficulté ou alors pas du tout. Manifestement, elle a besoin d'une impulsion formelle complémentaire et externe. Peut-être est-ce là la raison pour laquelle, les compositeurs ont, à travers les siècles, utilisé lors de leur mise en musique de la messe des techniques et des formes externes au genre de la liturgie

et des substances musicales étrangères. Technique et substance musicale empruntées sont les caractéristiques de l'art de la messe de la fin du Moyen-Âge et de la période bourguignonne-flamande, que ce soit avec l'association à un *cantus firmus* connu (on pense au ténor bien connu *L'homme armé*), que ce soit avec les lois du canon, que ce soit avec la messe dite parodique qui emprunte la substance musicale à une composition étrangère, un motet par exemple, comme Claudio Monteverdi, le plus grand des compositeurs avant Bach, l'a fait dans sa *Missa* «*In illo tempore*» (1610) qui reprend un motet du Hollandais Nicolas Gombert (vers 1495-vers 1560). On doit donc considérer dans cette optique le fait que Bach, dans sa *Messe en si mineur*, a recours à tant de beauté empruntée, certes de sa propre œuvre.

Un livre d'art musical à l'usage du connaisseur et de l'amateur

Les intimes des cantates de Bach retrouveront dans la *Messe en si mineur* plusieurs passages qui leur seront familiers. Bach compte cependant sur l'auditeur lambda qui ne peut en aucun endroit penser qu'il ne s'agit pas de matériel original mais plutôt d'un arrangement. Au cours des dix premières années à Leipzig et ce, jusqu'à la *Missa* de 1733, puis pendant les vingt-cinq années suivantes jusqu'à son développement, Bach mènera l'art de la parodie à la perfection, voire jusqu'au grand art. Il peut sans peine prendre une composition existante et lui donner un tout nouveau texte, ajuster la déclamation. Cependant, il peut avant tout nuancer la musique au niveau de l'atmosphère, réorganiser les affects du nouveau texte surtout au moyen de l'instrumentation et de l'articulation. Un autre moyen utilisé, et on y a déjà fait allusion : moins que dans les cantates religieuses, il s'agit ici du mot pris isolément, de la rhétorique du prêche et d'un discours direct du fidèle. Il s'agit d'autant plus de la transmission du texte en l'accompagnant par l'auditeur et il s'agit donc de refléter musicalement l'affect des mots et de rendre tangible l'essence du texte en le menant à l'expression, une formule

de confession claire qui, tout comme le mot, renferme le mystère.

Bach sert le texte dans sa messe d'une autre manière que dans ses cantates. En tant qu'artiste cependant, il s'adresse à la fois aux « connaisseurs et amateurs » ainsi, d'une certaine manière, sa messe est également un « livre d'art musical » : tout comme dans son œuvre tardive *L'art de la fugue* dans laquelle un thème musical est développé de manière exemplaire, il expose ici son art dans la forme liturgique. Il se révèle dans les multiples divisions de sa messe, *Gloria* et *Symbolum Nicensum*, un architecte brillant de la grande forme musicale : dans le *Gloria*, les quatre chœurs sont symétriquement disposés tels les piliers d'une construction, dans les sections extrêmes de ce mouvement, à cinq voix (« Gloria in excelsis Deo et in terra pax » et « Cum Sancto Spiritu »), dans les sections intérieures, quatre voix (« Gratias agimus tibi » et « Qui tollis peccata mundi »), alors qu'entre ces sections apparaissent trois airs solos et un duo dans une diversité méthodique et dans lesquels les cinq solistes apparaissent chacun en relation avec un instrument soliste, le violon dans « Laudamus te », la flûte dans « Domine Deus », le hautbois d'amour dans « Qui sedes » et le *corno da caccia* dans « Quoniam tu solus sanctus ». Dans le *Symbolum*, le chœur est également disposé de manière symétrique : il débute et se termine par deux sections chorales, alors que les deux sections qui encadrent ce mouvement sont à cinq voix, les deux sections suivantes (les seconde et avant-dernière) sont à quatre voix et le centre de ce mouvement se compose d'une succession de trois chœurs (« Et incarnatus est », « Crucifixus », « Et resurrexit ») où le premier et le troisième sont à nouveau à cinq voix et celui du milieu à quatre voix. On ne louera jamais assez la variété des formes musicales et des mouvements et les autres cercles de la gamme de l'expression que Bach annonce, du geste tendre de la prière ardente du « Kyrie eleison » qui ouvre la *Messe* comme une devise, au sérieux de « Et incarnatus est » et la plainte du « Crucifixus » suivi du triomphal « Et resurrexit », de l'archaïque profession de foi « Credo in unum Deum » jusqu'au dogmatisme strict de

« Confiteor unum baptisma » qui, aux paroles consacrées à la résurrection des morts, « Et expecto resurrectionem mortuorum », passe soudainement à une atmosphère rêveuse et visionnaire jusqu'à ce que l'événement musical à la répétition des mêmes mots devienne tumultueuse. C'est une musique qui connaît aussi bien le délicat que l'héroïque, la ferveur croyante comme la sévérité dogmatique, la tristesse la plus profonde comme la joie débordante, une musique qui avec toute sa grandeur intemporelle est profondément humaine.

Dans sa dernière composition importante, Bach rassemble tout son art et devient l'un des grands compositeurs de l'Occident qui confèrent aux mots fondamentaux du culte chrétien une forme musicale, de la *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machaut, quatre cents ans avant lui, jusqu'à la *Missa solemnis* de Ludwig van Beethoven, deux générations plus tard.

© *Klaus Hofmann 2007*

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 2007, en était toujours le directeur musical, dans le but 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 et une autre 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, à 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'Université 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. Il se produit à plusieurs reprises, en tant que soliste et avec le Bach Collegium Japan et donne des concerts salués par la critique en Espagne, en Italie, en Hollande, en Allemagne et en Angleterre ainsi qu'aux Etats-Unis. En 2006, Masaaki Suzuki était professeur à l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo. 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. Il reçoit en 2001 la croix de l'ordre du mérite de la République fédérale d'Allemagne.

Carolyn Sampson est née à Bedford et étudie la musique à l'Université de Birmingham. Elle fait ses débuts à l'opéra avec l'English National Opera dans le rôle d'Amor dans *Le couronnement de Poppée* de Monteverdi ; en France, elle fait ses débuts à l'Opéra de Paris dans *Peter Grimes* de Benjamin Britten. Elle chante en concert les rôles d'Euridice et de La Musica (*Orfeo* de Monteverdi), Morgana (*Alcina* de Haendel) et d'Antonia (*Les contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach) et son répertoire inclut Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert et Stravinsky. Carolyn Sampson travaille avec les meilleurs ensembles de musique ancienne, orchestres et chefs.

Rachel Nicholls étudie au Royal College of Music de Londres et fait ses débuts professionnels au Covent Garden sous la direction de Sir Simon Rattle. Elle se produit à l'opéra et en concert avec des chefs tels Thomas Dausgaard, Sir Colin Davis, Sir John Eliot Gardiner, Valery Gergiev et Richard Hickox, en compagnie d'orchestres comme l'Academy of Saint-Martin-in-the-Fields, le Bach Collegium Japan, l'Orchestre symphonique de la ville de Birmingham, Le Parlement de Mu-

sique et le Royal Scottish National Orchestra ainsi qu'à la radio et à la télévision de la BBC.

Robin Blaze poursuit des études musicales au Magdalen College à Oxford et est boursier du Royal College of Music où en 2007, il était professeur en musique vocale. Il collabore avec plusieurs chefs importants dans le répertoire de la musique ancienne. Il fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin en 2004 et se produit avec plusieurs autres orchestres symphoniques importants ainsi qu'à l'opéra où il compte un grand nombre de rôles à son répertoire.

Gerd Türk, ténor, étudie la musique sacrée et la direction chorale au conservatoire de Francfort. Des études en chant baroque et en interprétation avec René Jacobs et Richard Levitt mènent à une carrière de chanteur demandé. Il effectue des tournées en Europe, en Asie du Sud-Est, aux Etats-Unis et au Japon et participe également à d'importants festivals consacrés à la musique ancienne. Gerd Türk est membre de «Cantus Cölln» et de l'«Ensemble Gilles Binchois». Depuis 2000, il enseigne le chant baroque à la Schola Cantorum Basiliensis et donne des classes de maître à l'Université Geijutsu de Tokyo.

La basse **Peter Kooij** débute sa carrière en tant que membre de chœur et étudiant en violon. Il poursuit ses études en chant auprès de Max van Egmond au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam. Il donne des classes de maîtres et se produit fréquemment en tant que soliste un peu partout à travers le monde et son répertoire s'étend de Schütz à Kurt Weill. Peter Kooij est également directeur artistique de l'Ensemble vocal européen. Il enseigne au Conservatoire Sweelinck ainsi qu'à la Musikhochschule à Hanovre et, depuis 2000, est professeur à l'Université Geijutsu à Tokyo.

MASS IN B MINOR, BWV 232

Disc 1

Kyrie

1. Chorus a 5

Kyrie eleison.

2. Duetto (Soprano I, Soprano II)

Christe eleison.

3. Chorus a 4

Kyrie eleison.

Gloria

4. Chorus a 5

Gloria in excelsis Deo.

5. Chorus a 5

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

6. Aria (Soprano II)

Laudamus te,
benedicimus te,
adoramus te,
glorificamus te.

7. Chorus a 4

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

8. Duetto (Soprano I, Tenore)

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

1. Chorus a 5

Lord, have mercy.

2. Duetto (Soprano I, Soprano II)

Christ, have mercy.

3. Chorus a 4

Lord, have mercy.

4. Chorus a 5

Glory be to God on high

5. Chorus a 5

And on earth peace to men of good will.

6. Aria (Soprano II)

We praise thee,
We bless thee,
We worship thee,
We glorify thee.

7. Chorus a 4

We give thanks to thee for thy great glory.

8. Duetto (Soprano I, Tenor)

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

9. Chorus a 4

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis,
qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.

10. Aria (Alto)

Qui sedes ad dextram Patris,
miserere nobis.

11. Aria (Basso)

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

12. Chorus a 5

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris,
Amen.

9. Chorus a 4

Thou that takest away the sins of the world,
Have mercy upon us.
Thou that takest away the sins of the world,
Receive our prayer.

10. Aria (Alto)

Thou that sittest at the right hand of the Father,
Have mercy upon us.

11. Aria (Bass)

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

12. Chorus a 5

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

DISC 2

Symbolum Nicenum (Credo)**13. Chorus a 5**

Credo in unum Deum.

14. Chorus a 4

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilibus omnium et invisibilibus.

15. Duetto (Soprano I, Alto)

Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum
et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo,

13. Chorus a 5

I believe in one God.

14. Chorus a 4

I believe in one God,
The Father Almighty,
Maker of heaven and earth,
Of all things visible and invisible.

15. Duetto (Soprano I, Alto)

And in one Lord Jesus Christ,
The only begotten Son of God,
And born of the Father before all worlds.
God of God,

lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem descendit de coelis.

16. Chorus a 5

Et incarnatus est
de Spiritu Sancto ex Maria virgine,
et homo factus est.

17. Chorus a 4

Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est.

18. Chorus a 5

Et resurrexit tertia die
secundum scripturas,
et ascendit in caelum,
sedet ad dextram Dei Patris,
et iterum venturus est
cum gloria iudicare vivos et mortuos,
cuius regni non erit finis.

19. Aria (Basso)

Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit;
qui cum Patre et Filio simul adoratur et
conglorificatur;
qui locutus est per Prophetas.
Et unam sanctam catholicam et apostolicam
ecclesiam.

Light of light,
Very God of very God,
Begotten, not made,
Of one substance with the Father,
by whom all things were made.
Who for us men and for our salvation came down
from heaven.

16. Chorus a 5

And was incarnate
By the Holy Ghost of the Virgin Mary,
And was made man.

17. Chorus a 4

And was crucified also for us
Under Pontius Pilate,
Suffered and was buried.

18. Chorus a 5

And the third day he rose again
According to the Scriptures,
And ascended into heaven,
Sitteth at the right hand of the Father,
And shall come again
With glory to judge the quick and the dead;
Whose kingdom shall have no end.

19. Aria (Bass)

And in the Holy Ghost, the Lord and giver of life,
Who proceedeth from the Father and the Son;
Who with the Father and the Son together is
worshipped and glorified;
Who spoke through the prophets.
And in one holy catholic and apostolic
Church.

20. Chorus a 5

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.

21. Chorus a 5

Et exspecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi, Amen.

Sanctus**22. Chorus a 6**

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

23. Chorus a 8

Osanna in excelsis.

24. Aria (Tenor)

Benedictus qui venit in nomine Domini.

25. Chorus a 8

Osanna in excelsis.

Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem**26. Aria (Alto)**

Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

27. Chorus a 4

Dona nobis pacem.

20. Chorus a 5

I acknowledge one baptism for the remission of sins.

21. Chorus a 5

And I look for the resurrection of the dead
And the life of the world to come, Amen.

22. Chorus a 6

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

23. Chorus a 8

Hosanna in the highest.

24. Aria (Tenor)

Blessed is he who cometh in the name of the Lord.

25. Chorus a 8

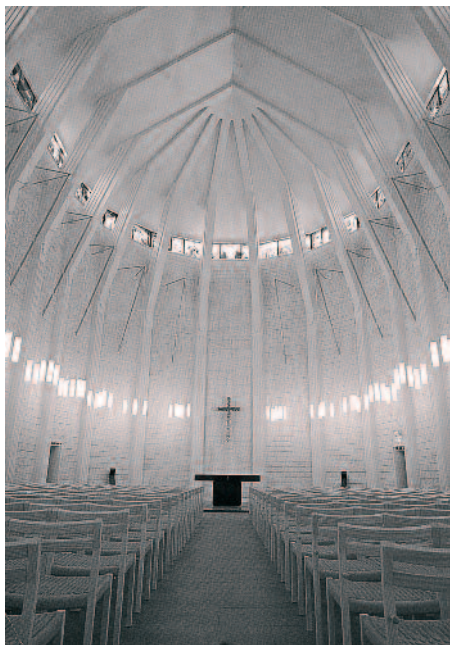
Hosanna in the highest.

26. Aria (Alto)

O Lamb of God, that takest away the sins of the world,
Have mercy upon us.

27. Chorus a 4

Grant us peace.



KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL

Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

DDD

RECORDING DATA

Recorded in March 2007 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Tuner: Akimi Hayashi

Recording producer: Thore Brinkmann

Sound engineer: Marion Schwebel

Digital editing: Nora Brandenburg, Bastian Schick

Mixing: Marion Schwebel, Thore Brinkmann

Recording equipment: Neumann microphones; RME Micstasy and Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Klaus Hofmann 2007

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

Photographs of Masaaki Suzuki and Peter Kooij: © Marco Borggreve

Photograph of Robin Blaze: © Robert Workman

Photograph of Gerd Türk: © Koichi Miura

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-9020 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.