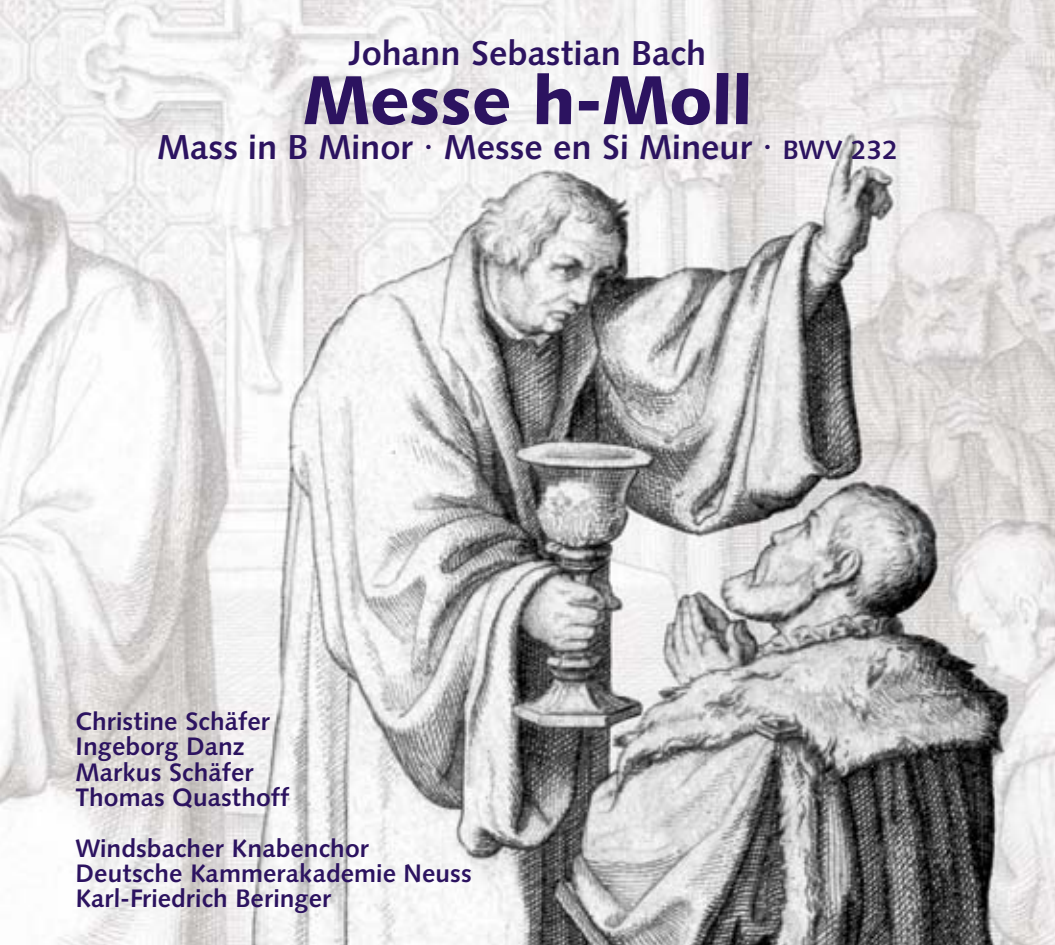


Johann Sebastian Bach
Messe h-Moll

Mass in B Minor · Messe en Si Mineur · BWV 232

An engraving depicting a religious scene. A priest in a long, flowing robe stands on the left, holding a chalice with both hands. He is looking down at a man kneeling on the right. The man is wearing a dark, fur-lined cloak and has his hands clasped in prayer. The background shows other figures in a church setting, rendered in a lighter, less detailed style. The overall tone is solemn and reverent.

Christine Schäfer
Ingeborg Danz
Markus Schäfer
Thomas Quasthoff

Windsbacher Knabenchor
Deutsche Kammerakademie Neuss
Karl-Friedrich Beringer



1. See Pleisnerburg 2. Burg S. Petri 3. Tempel S. Petri 4. Domus Boicorum 5. Atrium Nobile 6. Tempel S. Thomae 7. Domus Palmarum 8. Tempel Minorum 9. Tempel Novorum 10. Terracina Curia 11. Tempel et Collegium S. Pauli 12. Terra Germanorum 13. Tempel S. Nicolai 14. S. Johannis 15. Tempel Comitatus 16. Kirche S. Augustini 17. Kirche S. Petri 18. Kirche S. Nicolai 19. Kirche S. Augustini 20. Kirche S. Petri 21. Kirche S. Nicolai 22. Kirche S. Augustini 23. Kirche S. Petri 24. Kirche S. Nicolai 25. Kirche S. Augustini 26. Kirche S. Petri 27. Kirche S. Nicolai 28. Kirche S. Augustini 29. Kirche S. Petri 30. Kirche S. Nicolai 31. Kirche S. Augustini 32. Kirche S. Petri 33. Kirche S. Nicolai 34. Kirche S. Augustini 35. Kirche S. Petri 36. Kirche S. Nicolai 37. Kirche S. Augustini 38. Kirche S. Petri 39. Kirche S. Nicolai 40. Kirche S. Augustini 41. Kirche S. Petri 42. Kirche S. Nicolai 43. Kirche S. Augustini 44. Kirche S. Petri 45. Kirche S. Nicolai 46. Kirche S. Augustini 47. Kirche S. Petri 48. Kirche S. Nicolai 49. Kirche S. Augustini 50. Kirche S. Petri 51. Kirche S. Nicolai 52. Kirche S. Augustini 53. Kirche S. Petri 54. Kirche S. Nicolai 55. Kirche S. Augustini 56. Kirche S. Petri 57. Kirche S. Nicolai 58. Kirche S. Augustini 59. Kirche S. Petri 60. Kirche S. Nicolai 61. Kirche S. Augustini 62. Kirche S. Petri 63. Kirche S. Nicolai 64. Kirche S. Augustini 65. Kirche S. Petri 66. Kirche S. Nicolai 67. Kirche S. Augustini 68. Kirche S. Petri 69. Kirche S. Nicolai 70. Kirche S. Augustini 71. Kirche S. Petri 72. Kirche S. Nicolai 73. Kirche S. Augustini 74. Kirche S. Petri 75. Kirche S. Nicolai 76. Kirche S. Augustini 77. Kirche S. Petri 78. Kirche S. Nicolai 79. Kirche S. Augustini 80. Kirche S. Petri 81. Kirche S. Nicolai 82. Kirche S. Augustini 83. Kirche S. Petri 84. Kirche S. Nicolai 85. Kirche S. Augustini 86. Kirche S. Petri 87. Kirche S. Nicolai 88. Kirche S. Augustini 89. Kirche S. Petri 90. Kirche S. Nicolai 91. Kirche S. Augustini 92. Kirche S. Petri 93. Kirche S. Nicolai 94. Kirche S. Augustini 95. Kirche S. Petri 96. Kirche S. Nicolai 97. Kirche S. Augustini 98. Kirche S. Petri 99. Kirche S. Nicolai 100. Kirche S. Augustini

Leipzig, Stadtansicht von Südosten; Stich von J.G. Ringlin nach F.B. Werner
View of the city of Leipzig from south-east; engraving made by J.G. Ringlin after F.B. Werner

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Messe h-Moll

Mass in B Minor · BWV 232

Windsbacher Knabenchor
Deutsche Kammerakademie Neuss

Christine Schäfer Sopran
Ingeborg Danz Alt
Markus Schäfer Tenor
Thomas Quasthoff Bass

Karl-Friedrich Beringer

Messe h-Moll / Mass in B Minor BWV 232

CD 1

I. KYRIE (MISSA)

1	1. Coro	Kyrie eleison	9:15
		<i>Coro: S, S, A, T, B, Flauto traverso I/II, Oboe d'amore I/II, Fagotto, Violino I/II, Viola, Basso continuo</i>	
2	2. Aria (Duetto: Soprano, Alto)	Christe eleison	5:09
		<i>Violino I/II all' unisono, Basso continuo</i>	
3	3. Coro	Kyrie eleison	3:21
		<i>Coro: S, A, T, B, Flauto traverso I/II e Oboe d'amore I, Oboe d'amore II, Fagotto, Violino I/II, Viola, Basso continuo</i>	
II. GLORIA			
4	4. Coro	Gloria in excelsis <i>Coro: S, S, A, T, B, Tromba I-III, Timpani, Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Fagotto, Violino I/II, Viola, Basso continuo</i>	
	Coro	Et in terra pax	6:09
		<i>Coro: S, S, A, T, B, Tromba I-III, Timpani, Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Fagotto, Violino I/II, Viola, Basso continuo</i>	
5	5. Aria (Alto)	Laudamus te	4:13
		<i>Violino solo, Violino I/II, Viola, Basso continuo</i>	
6	6. Coro	Gratias agimus tibi	3:02
		<i>Coro: S, A, T, B, Tromba I-III, Timpani, Flauto traverso I/II e Oboe I, Oboe II, Fagotto, Violino I/II, Viola, Basso continuo</i>	
7	7. Aria (Duetto: Soprano, Tenore)	Domine Deus	5:55
		<i>Flauto traverso, Violino I/II, Viola, Basso continuo</i>	
8	8. Coro	Qui tollis peccata mundi	3:26
		<i>Coro: S, A, T, B, Flauto traverso I/II, Violino I/II, Viola, Violoncello, Basso continuo</i>	
9	9. Aria (Alto)	Qui sedes ad dextram Patris	4:49
		<i>Oboe d'amore, Violino I/II, Viola, Basso continuo</i>	

10	10. Aria (Basso)	Quoniam tu solus sanctus	5:16
		<i>Corno da caccia, Fagotto I/II, Basso continuo</i>	
11	11. Coro	Cum Sancto Spiritu	3:58
		<i>Coro: S, S, A, T, B, Tromba I-III, Timpani, Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Fagotto I/II, Violino I/II, Viola, Basso continuo</i>	
		<i>total time</i>	54:31

CD 2

III. CREDO (SYMBOLUM NICAENUM)

1	12. Coro	Credo in unum Deum	1:48
		<i>Coro: S, S, A, T, B, Violino I/II, Basso continuo</i>	
2	13. Coro	Patrem omnipotentem	2:04
		<i>Coro, S, A, T, B, Tromba I-III, Timpani, Oboe I/II, Violino I/II, Viola, Basso continuo</i>	
3	14. Aria (Duetto: Soprano, Alto)	Et in unum Dominum	4:44
		<i>Oboe d'amore I/II, Violino I/II, Viola, Basso continuo</i>	
4	15. Coro	Et incarnatus est	3:13
		<i>Coro: S, S, A, T, B, Violino I/II, Basso continuo</i>	
5	16. Coro	Crucifixus	2:30
		<i>Coro: S, A, T, B, Flauto traverso I/II, Violino I/II, Viola, Basso continuo</i>	
6	17. Coro	Et resurrexit	4:00
		<i>Coro: S, S, A, T, B, Tromba I-III, Timpani, Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola, Basso continuo</i>	
7	18. Aria (Basso)	Et in Spiritum sanctum Dominum	5:10
		<i>Oboe d'amore I/II, Basso continuo</i>	
8	19. Coro	Confiteor <i>Coro: S, S, A, T, B, Basso continuo</i>	
	Coro	Et exspecto	6:39
		<i>Coro: S, S, A, T, B, Tromba I-III, Timpani, Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola, Basso continuo</i>	

IV. SANCTUS (SANCTUS)

- 9 20. Coro **Sanctus**5:30
Coro: S, S, A, A, T, B, Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I/II, Viola, Basso continuo

(OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI ET DONA NOBIS PACEM)

- 10 21. Coro **Osanna in excelsis**2:41
Coro I: S, A, T, B, Coro II: S, A, T, B, Tromba I-III, Timpani, Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola, Basso continuo

- 11 22. Aria **Benedictus**3:52
(Tenore)
Flauto traverso, Basso continuo

- 12 23. Coro **Osanna in excelsis**2:34
Coro I: S, A, T, B, Coro II: S, A, T, B, Tromba I-III, Timpani, Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola, Basso continuo

V. AGNUS DEI

- 13 24. Aria **Agnus Dei**6:00
(Alto)
Violino I/II all' unisono, Basso continuo

- 14 25. Coro **Dona nobis pacem**3:12
Coro: S, A, T, B, Tromba I-III, Timpani, Flauto traverso I/II e Oboe I all' unisono, Oboe II, Violino I/II, Viola, Basso continuo
total time.....53:57

Die kursiven Angaben in Klammern beziehen sich auf die einzelnen Teile der h-Moll-Messe entsprechend der Gliederung durch Johann Sebastian Bach: Missa – Symbolum Nicaenum – Sanctus – Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem

The italicised words in brackets refer to the individual movements of the Mass in B Minor as defined by Johann Sebastian Bach: Missa – Symbolum Nicaenum – Sanctus – Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem



Porträt von Johann Sebastian Bach;
Gemälde (1746) von
Elias Gottlob Haußmann (1695–1774)

Portrait of Johann Sebastian Bach;
made by
Elias Gottlob Haussmann (1695–1774)

Wer kennt es nicht? – Werke der Klassik, die man selber schon musiziert hat, empfindet man als „spannend“ und „kurzweilig“, Unbekanntes hingegen oftmals als „anstrengend“ oder gar „langweilig“.

Ich erinnere mich, dass es mir als junger Chorknabe so ergangen ist, als ich das erste Mal die h-Moll-Messe gehört habe. Zu die-

Die h-Moll-Messe von Johann Sebastian Bach: Das religiöse Vermächtnis eines Thomaskantors an die Nachwelt

sem Zeitpunkt war ich bereits einige Jahre Sänger im Windsbacher Knabenchor. Meine Bach'schen Repertoirekenntnisse umfassten – von einigen Klavierwerken abgesehen – wenige Kantaten, Motetten und insbesondere das Weihnachtsoratorium. Werke, die von barocker Klangpracht, Pauken und Trompeten nur so glänzen. Als ich nun die Schallplatte der h-Moll Messe auflegte, erwartete ich Ähnliches: Doch die etwas beklemmend wirkenden vier- und fünfstimmigen Chorfügen der Kyrie-Sätze schienen kein Ende zu nehmen. Als dann endlich das Gloria mit Pauken und Trompeten eingeläutet wurde, war die Plattenseite bereits am Ende und mir die Lust am Hören vergangen. So meine ersten Erfahrungen mit der h-Moll-Messe.

Und dann kam das Jahr 1994. Auf dem Programm standen eine Reihe von Konzerten mit der h-Moll-Messe und eine CD-Aufnahme (die hier vorliegende). Wir erarbeiteten die vielen, schwierigen Chorpässagen, studierten die Messe ein und brachten sie schließlich zur Aufführung.

Ich hatte mich mit dem Werk beschäftigt, und siehe da: Meine Meinung hatte sich binnen kürzester Zeit geändert. Die h-Moll-Messe entpuppte sich als eine Schatzkammer musikalischer Reichtümer und filigran gearbeiteter Schmuckstücke. Ihren Wert konnte ich erst erkennen, als mir die versiegelte Schatztür aufgetan war. Immer wieder erweisen sich die Sätze der Messe als Welten, in denen es Neues zu entdecken gibt, von denen ich heute wie damals fasziniert bin.

Der Artikel soll dazu beitragen, dass es Ihnen nicht ergeht wie einst mir selber. Dabei möchte ich Ihnen helfen, das Siegel zur Schatztür zu brechen. Abschnitte über das liturgische Brauchtum im Leipzig zur Zeit Bachs wollen ein Bild der Lebendigkeit damaliger

Gottesdienste verschaffen. Die historischen Bezüge, die ich herstelle, zeigen, dass die Entstehung des Werks einen langen Prozess durchlaufen hat, der erst am Lebensende Bachs seinen Abschluss gefunden hat. Nach einigen liturgiegeschichtlichen Überlegungen versuche ich, auf musikalische Phänomene des „Juwelstücks“ h-Moll-Messe aufmerksam zu machen.

Von Windsbach nach Leipzig

Am 6. November 1994 gastierte der Windsbacher Knabenchor mit der h-Moll-Messe in der Leipziger Thomaskirche. Ich habe heute diese Konzertfahrt als eine der beeindruckendsten meiner Windsbacher Zeit in Erinnerung. Zum einen ist Leipzig der Sitz des Thomanerchors. Wir wurden damals im Alumnat der „Thomasser“ zum Mittagessen eingeladen und hatten die Gelegenheit, die dortigen Strukturen kennen zu lernen. Der Besuch ließ ein gewisses Konkurrenzdenken zurück-

treten und man fühlte die geschwisterliche Verbundenheit zur mitteleutschen Knabenchortradition. Zum anderen sind im Chorraum der Thomaskirche die sterblichen Überreste Johann Sebastian Bachs verwahrt. Die Aufführung weckte das Gefühl eines Gottesdienstes in der Anwesenheit des Meisters. Vielleicht war dies der Grund für den guten Verlauf des Konzerts, dem das Leipziger Publikum in der ausverkauften Kirche mit lautem Beifall dankte.

Leipzig war schon zu Bachs Zeit wirtschaftliches und kulturelles Zentrum. Einen wesentlichen Beitrag hierzu leisteten die Universität und der internationale Handel auf den verschiedenen Leipziger Messen. Daneben spielte die Musikpflege in der Pleißestadt eine bedeutende Rolle. Nachdem Bach 1723 den Köthener Hof verlassen hatte, wählte er als neue Wirkungsstätte Leipzig unter anderem deswegen, um seinen inzwischen gereiften Söhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel kostengünstige Logis während ihres Universitätsbesuchs im elterlichen Haus bieten zu können. Die Universität, die 1409 am Dominikanertift gegründet worden war, erwies sich einst als strenge Wahrerin der römisch-katholischen Lehre. Und so sehr in Leipzig zunächst die alte Lehre verteidigt wurde, war sie nach der Einführung der Reformation (1539) Verteidigerin der Lutherischen Orthodoxie. Diese orthodoxe Haltung zeigt sich im Selbstverständnis der Gemeinden und der damit verbundenen musikalisch-liturgischen Praxis bis in die Zeit Bachs.

Leipzig hatte zwei Hauptkirchen. Die ehemalige Augustiner Chorknabenkirche St. Thomas und die Stadtkirche St. Nicolai. An beide Kirchen waren Schulen angegliedert. Die Nicolaischule war diejenige für Knaben der gesellschaftlich höhergestellten Schicht. Die Thomasschule war für Schüler ärmerer Schichten oder Waisen. Während sich die Nicolaischüler gänzlich dem Studium widmen konnten, mussten sich die Thomaner das Geld für ihre Unterkunft durch Singen in den

Leipziger Kirchen „verdienen“. Die Thomasschüler stellten den Chor sowie bei Bedarf Musiker für das Orchester. Dabei wurden sie von Sängern und Musikern aus der Stadt unterstützt – wie Studenten, Stadtpfeifer oder Collegium Musicum. Es gab auch eine Reihe Sänger, die noch zu jung waren oder schon im Stimmbruch, um den schwierigen Anforderungen der Bach'schen Werke standhalten zu können. Sie wurden für kleinere liturgische Aufgaben in den Leipziger Nebenkirchen St. Peter, St. Matthäus, St. Paulus oder St. Johannes eingesetzt. Die Knaben wurden zu Choralscholae vereint, die unter der Leitung eines Präfecten die dortigen Messen mit einfachen Sätzen ausgestalteten.

Die Gottesdienste in den Hauptkirchen waren musikalisch sehr abwechslungsreich. Im sonntäglichen Frühgottesdienst (Beginn 7 Uhr) gab es neben den üblichen Messgesängen nach der Evangelienlesung „kirchliche Figuralmusik“ in Form einer Kantate. Die Predigt dauerte häufig länger als eine Stunde, was den Gottesdienst auf bis zu vier Stunden ausdehnte. Johann Sebastian Bach hatte als Kantor die Aufgabe der musikalischen Gestaltung der Messe und somit die Verantwortung für den reibungslosen Ablauf der Liturgie. (Die Liturgie war so umfangreich, dass sich selbst Bach den Ablauf notierte, wie Bleistifteintragen im Umschlag der Kantate BWV 61 zeigen.) Unterstützt wurde er dabei vom Organisten und vom Diakon, beziehungsweise Subdiakon, die ebenfalls musikalisch am Gottesdienst mitwirkten. Diese pompös ausgestalteten Liturgien begannen sich seit Ende des 17. Jahrhunderts in Leipzig zu etablieren und trafen auf breite Zustimmung bei der Gemeinde. Doch trotz der Zustimmung gab es auch eine Reihe an Kirchgängern, die den opernhafte Formen der Kantate, sowie der „lauten“, „schnellen“, „modernen“ Musik nicht sehr viel abgewinnen konnten und sich nach einfacheren, schlichteren Messen zurücksehnten. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts war eine rege Auseinandersetzung zwischen diesen beiden Lagern im Gange.



*Friedrich August II,
Kurfürst von Sachsen (1696 – 1763)*

*Stich von L. Zucchi
nach einem Gemälde von A. Manyoki*

*Engraving made by L. Zucchi
after a portrait painted by A. Manyoki*

Die Entstehung der h-Moll-Messe

Seit den 1730er Jahren begann Bach, seine Werke in größeren Sammlungen zusammenzufügen. Diese versuchte er, bei Verlagen zu edieren. Vermutlich wollte er der Nachwelt Bleibendes hinterlassen. Allem voran sind hier natürlich eine Reihe an Klavierwerken (zum Beispiel Wohltemperiertes Klavier II, Goldberg-Variationen, Italienisches Konzert) oder Orgelmusiksammlungen (zum Beispiel Schübler-Choräle, Leipziger Choräle) zu nennen. Oftmals sind es Wiederaufnahmen oder Umarbeitungen früherer Werke, die er gegebenenfalls durch Neukompositionen ergänzte. Sicherlich ist auch die unvollendete Kunst der Fuge als einheitliches, zur Drucklegung vorgesehenes Werk zu betrachten.

Die Endfassung der h-Moll-Messe entstand ungefähr zeitgleich zur Kunst der Fuge – also in den späten 1740er Jahren, gegen Ende von Bachs Lebzeit. Er hatte bis zu diesem Zeitpunkt kaum Vokalmusik in Drucken veröffentlichen lassen. Vielleicht war die Umarbeitung einzelner Kantatensätze zu Messsätzen – die in der h-Moll-Messe vereint vorliegen – eine späte Chance, auch im Genre der Messe der Nachwelt eine vollständige Vertonung zu hinterlassen. Doch Genaueres wissen wir über solche Pläne nicht. Die h-Moll-Messe besteht entstellungsgeschichtlich im wesentlichen aus zwei Teilen: Aus einem ersten Abschnitt, der das Kyrie und das Gloria – eine „Missa Brevis“ – umfasst. Er ist bereits vollständig zum Jahr 1733 entstanden. Aus einem zweiten Abschnitt, der das Symbolum Nicaenum (Nizänisches Glaubensbekenntnis) sowie das Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus Dei und Dona Nobis Pacem beinhaltet. Bach hat diesen zweiten Abschnitt bis zum Jahr 1749 fertiggestellt. Somit wurde die „Missa Brevis“ von 1733 zur heutigen Endfassung der „Missa Tota“ vervollständigt. Bach verfuhr in der Zusammensetzung der Einzelsätze so ökonomisch, dass er für das Kyrie und Gloria

gar keine neue Kopie anfertigte, sondern einfach die handschriftliche Partitur von 1733 mit einem neuen Titelblatt versah und den neu entstandenen Kompositionen hinzufügte. Die neuen Messsätze sind bis auf Credo I und Confiteor Parodien bereits existierender Kantatenwerke. Das Sanctus ist eine Kopie der gleichnamigen Weihnachtsmusik BWV 232^m vom 25. Dezember 1724. Sieht man von den Vorlagen einiger Kantaten ab, die bis in Bachs Weimarer Zeit zurückreichen, so erstreckt sich die Entstehungsgeschichte der h-Moll-Messe über einen Zeitraum von rund 25 Jahren – Bachs gesamte Leipziger Zeit.

Die h-Moll-Messe: Eine „catholische“ Messe?

Nach dem Tod Johann Sebastian Bachs ging die Partitur der h-Moll-Messe in den Besitz seines Sohns Carl Philipp Emanuel über. Er behielt das Manuskript bis ans Ende seines Lebens 1788. Somit wurde die h-Moll-Messe ins Nachlassverzeichnis Carl Philipp Emanuels aufgenommen. Hier taucht eine Notiz auf, die besagt, es handle sich um eine „große catholische Messe“. Der Zusatz, der nicht von Johann Sebastian gemacht worden ist, hat allerhand Verwirrung um das geschichtliche Verständnis der h-Moll-Messe gestiftet. Vermeintlich wurde das Werk als eine späte Zuwendung Johann Sebastian Bachs zum römischen Katholizismus gedeutet. Zweierlei lässt sich von vornherein theologisch feststellen. Zum einen steht die Aussage „catholisch“ keinesfalls im Widerspruch zu lutherischer Überzeugung. Auch in der Augsburger Konfession wurde das Symbolum Nicaenum aufgenommen, und somit das Bekenntnis zur „einen heiligen, katholischen und apostolischen Kirche“. „Katholisch“ bedeutet in diesem Sinn nicht mehr als „allgemein“ oder „universell“. Zum anderen könnte man durch die vollständige lateinische Vertonung der „Missa Ordinaria“ dazu verleitet werden, die h-Moll-Messe als „römisch“ zu interpretieren. Wohl war es ein Anliegen Luthers, der Gemeinde den inhaltlichen Sinn des Messablaufs zu vermitteln. Dazu konnte

die deutsche Sprache einen maßgeblichen Beitrag leisten, musste es aber nicht. Die liturgische Praxis der lutherischen Gemeinden bis ins 18. Jahrhundert zeigt, dass sich die lateinische Sprache als wenigstens gleichberechtigt in der Liturgie erhalten hat. Die folgenden Ausführungen verdeutlichen, dass sich auch andere Argumente für die These eines „römischen“ Messordinariums als nicht stichhaltig erweisen.

Am 1. Februar 1733 verstarb der sächsische Kurfürst Friedrich August I. „der Starke“ (König August II. von Polen). Nach seinem Ableben wurde eine viereinhalbmönatige Landestrauer verhängt, die alle musikalischen Aufführungen verbot. Bach hatte zu dieser Zeit immer wieder Querelen mit dem Leipziger Magistrat, was ihn dazu bewog, sich auch nach anderen Anstellungen umzusehen. Der Tod des alten Kurfürsten war für ihn die Gelegenheit, sich beim neuen Landesherrn Friedrich August II. (König August III. von Polen) mit einer Komposition vorzustellen. Er tat dies mit einer „Missa Brevis“, die nur den besagten ersten Teil der h-Moll-Messe umfasste – Kyrie und Gloria. Am 27. Juli 1733 überreichte Bach die Stimmhefte (nicht die Partitur!) mit folgender Widmung versehen an den Dresdner Hof:

*Durchlauchtigster Churfürst
Gnädigster Herr,*

Ew. Königlichen Hoheit überreiche [ich] in tiefster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wißenschaft, welche ich in der Musique erlanget mit ganz unterthänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten Composition, sonder nach Dero welt berühmten Clemenz mit gnädigsten Augen anzu sehen und mich darbey in Dero mächtigste Protection zu nehmen geruhen. Ich habe einige jahre und bis daher bey denen beyden Haupt-Kirchen in Leipzig das Directorium in der Music gehabt, darbey aber ein und andere Bekränckung

unverschuldeter weise auch iezuweilen eine Verminderung dere mit dieser Function verknüpfften Accidentien empfinden müßen, welches aber gänzlich nachbleiben möchte, daferne Ew. Königliche Hoheit mir die Gnade erweisen und ein Praedicat von Dero Hoff.Capelle conferiren, und deswegen zu Ertheilung eines Decrets, gehörigen Orths hohen Befehl ergehen laßen würden; Solche gnädigste Gewehrung meines demüthigsten Bittens wird mich zu unendlicher Verehrung verbinden und ich offerire mich in schuldigsten Gehorsam, jedesmahl auf Ew. Königlichen Hoheit gnädigsten Verlangen, in Componirung der Kirchen Musique sowohl als zum Orchestre meinen unermüdeten Fleiß zu erweisen, und meine ganzen Kräfte zu Dero Dienste zu widmen, in auffhörlicher Treue verharrend

*Ew. Königl. Hoheit
Dreßden
Den 17. Julij 1733*

*unterthänigst gehorsamster Knecht
Johann Sebastian Bach*

Aus dem Schreiben geht eindeutig hervor, dass sich Bach um den Titel eines sächsischen Hofkomponisten bemühte. Ob er insgeheim eine Anstellung in Dresden erwartete, wissen wir nicht. Die Chancen hierfür waren bei der Vorliebe des Hofes für den neuen italienischen Stil – der ein Jahr später mit dem Einzug Johann Adolf Hasses eine Blüte erlebte – eher gering. Es gibt Stimmen, die diese Bewerbung am katholischen Hof in Dresden als Indiz dafür werten, dass die Messe als „katholische“ Messe anzusehen sei. Zwei Punkte sprechen dagegen: Zum Einen verwendet Bach im „Domine Deus“ den im lutherischen Gottesdienst üblichen Textzusatz „altissime“. Zum anderen ist in Betracht zu ziehen, dass eine Uraufführung bereits in

Leipzig zum Erbhuldigungsgottesdienst am 21. April 1733 stattgefunden haben mag. Eine Aufführung des Werks in Dresden ist nicht belegt. Den Titel eines „Königlich Pohnlsche[n] und Chur Sächsische[n] Hoff-Compositeur[s]“ hat Bach erst nach einer zweiten Anfrage im Jahr 1736 erhalten.

In den Jahren 1734 bis 1744 komponierte Bach noch vier weitere „Missaes Breves“ BWV 233 bis 236. Sie sind – ähnlich der Missa von 1733 – größtenteils Parodien von Kantatensätzen. Konstatiert die Neue Bachausgabe (1982), dass das „Wissen über die Entstehungsgeschichte der vier lutherischen Messen so gering wie bei kaum einer anderen Gattung des [Bach’schen] Gesamtwerkes“ sei, möchte ich auf die zeitliche Nähe der „Missa Brevis“ BWV 232' zu den kleinen Messen aufmerksam machen. Somit stünde die Missa von 1733, als „fünfte“ lutherische Messe (freilich als musikalisch umfangreichste) am Anfang einer Reihe weiterer Kyrie- und Gloria-Vertonungen. Bach hätte in diesem Sinne Friedrich August II. also eine „lutherische“ Messe gewidmet. Dies könnte eine Erklärung dafür sein, dass BWV 232' in Dresden auch nicht aufgeführt wurde.

Ein weiteres Argument für die h-Moll-Messe als „katholische“ Messe wäre der Nachweis, dass Bach seinem böhmischen Verehrer Graf Spork einen Stimmensatz zum Sanctus BWV 232^{III} ausgeliehen hat. Graf Spork war tatsächlich katholisch und es ist auch denkbar, dass der entsprechende Abschnitt in einem böhmischen Hochamt erklungen ist. Doch hat die Uraufführung des Sanctus ja bereits mindestens neun Jahre zuvor im protestantischen Leipzig stattgefunden.

Als letztes gewichtiges Argument sei nun auf die beiden Neukompositionen Credo I und Confiteor einzugehen. In beiden Sätzen verwendet Bach die gregorianischen Melodien des Credo II aus dem Graduale Romanum. Ein scheinbar stichhaltiges Argument für Bachs Zuwen-

dung zur römischen Kirche. Dies wird durch den Umstand bestärkt, dass sich Bach in den 1740er Jahren intensiv mit Komponisten der römischen Vokalpolyphonie beschäftigte. So existieren Umarbeitungen der Missa sine nomine von Giovanni Pierluigi da Palestrina oder der Missa superba von Johann Kaspar Kerll, die vermutlich auch in den Gottesdiensten der Leipziger Hauptkirchen aufgeführt wurden. Doch auch dieses Argument wird dadurch entkräftet, dass Bach nicht die exakte Melodieversion des Graduale Romanum sondern die leicht veränderte Stimmführung aus dem „Neu Leipziger Gesangbuch“ des Nicolaikantors Gottfried Vopelius von 1682 verwendet.

Credo BWV 232 II (nach G. Vopelius)



Credo II aus dem Graduale Romanum



Bachs Zuwendung zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts lässt sich vor allem in Bezug auf die Entstehung der Kunst der Fuge deuten. Er studierte in dieser Phase intensiv die kontrapunktische Lehre des strengen Fugensatzes, die er unmittelbar in seine neuesten Kompositionen als bewussten Rückgriff auf den „stile antico“ einfließen ließ.

Den Mythos einer „catholischen“ Messe lässt erst die Editions-geschichte entstehen. Als die Noten des Nachlasses von Carl Philipp Emanuel Bach verkauft wurden, erwarb der Schweizer Verleger Hans Georg Nägeli die Partitur der h-Moll-Messe. In seinem Subskriptionsaufruf der geplanten Erstveröffentlichung von 1818 kündigte er

die Messe als „größte[s] musikalische[s] Kunstwerk aller Zeiten und Völker“ an. Diese Ausgabe scheiterte an mangelnden finanziellen Mitteln. Als der Erstdruck schließlich 1845 beim Bonner Verleger Simrock realisiert werden konnte, findet man den Titelzusatz „Hohe Messe“. Nägels Absicht war es, das Werk in die Nähe der „Hohen Messe“, der Missa solemnis (ein für römischen Messgebrauch vorgesehenes Werk) von Ludwig van Beethoven, zu rücken.

In vielen sekundärliterarischen Schriften zur h-Moll-Messe wird die Mehrdeutigkeit um den theologischen Gehalt des Werks durch die Begriffe des „Universalgemes“ oder „erhabener Überzeitlichkeit“ gelöst, die die Grenzen konfessioneller Engstirnigkeit zu sprengen vermag. Dies ist jedoch ein Denken unserer durch das 19. Jahrhundert geprägten Zeit. Bach lebte gerade aus seiner Haltung als konfessionell-bekennender Christ.

Die h-Moll-Messe als Missa Ordinaria

Traditionell setzt sich eine Messe aus zwei großen Teilen zusammen. Zum einen aus dem Wortgottesdienst und zum anderen aus der Eucharistiefier. In den Anfängen des Christentums wurde der Wortgottesdienst auch als „Katechumenenmesse“ bezeichnet, also als Feier für die Taufanwärter. Nach der Predigt wurden die Katechumenen vom Gottesdienst entlassen. Der zweite Teil, die Eucharistiefier oder Opfermesse, blieb den getauften Christen vorbehalten. Während im ersten Teil biblische Texte verlesen und in der Predigt vom Priester ausgelegt wurden, gedachte man in der Eucharistiefier durch die Einnahme des Leibes Christi der Opferung Gottes am Kreuz. Die noch heute gültige Praxis, Kinder erst ab dem Zeitpunkt ihrer Konfirmation zum Abendmahl zuzulassen, ist ein Relikt dieser Tradition. In unseren Tagen existiert jedoch eine rege Diskussion um den Sinn dieser Ausgrenzung vom Abendmahl.

Über die Jahrhunderte etablierten sich feste Rituale und textliche Formen, die das Gerüst der Messfeier bildeten. Schon in der jüdischen Tradition war es üblich, liturgische Texte in Form von Gesängen vorzutragen. Dieser Brauch wurde von den christlichen Gemeinden übernommen. Dabei gab es verschiedene Zentren, die unterschiedliche liturgische Gesänge verwendeten. Ich verweise insbesondere auf Rom und den Gregorianischen Choral (er geht auf die Zeit nach Papst Gregor I. *540 zurück) und die Ambrosianische Liturgie in Mailand (sie geht auf Bischof Ambrosius †397 zurück), die ihre Sonderform bis heute behalten hat. Das seit dem Mittelalter stabil bestehende, liturgische Gerüst lässt sich in zwei grundsätzliche Abschnitte gliedern:

1. In das „Ordinarium Missae“
2. In das „Proprium Missae“

Das „Ordinarium Missae“ besteht aus den Teilen Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei. Diese Abschnitte sind unveränderlicher Bestandteil einer jeden Messe, unabhängig vom Feiertag. Man erkennt sehr schnell, dass die h-Moll-Messe von Bach diese Teile umfasst, die er jedoch in kleinere Abschnitte einteilte und zu selbstständigen musikalischen Sätzen ausarbeitete. Das „Proprium Missae“ besteht für den Chor ursprünglich aus den Teilen Introitus, Graduale mit Alleluja-Vers oder Tractus-Sequenz und Offertorium. Auch diese Teile sind fester Bestandteil eines Gottesdienstes, die textlichen Inhalte wechseln jedoch zyklisch von Messe zu Messe. Die restlichen Teile wie Stufengebet, Oration, Epistel, Evangelium, Homilie (Predigt), Präfation, Oratio Dominica (Vaterunser) und Communion lagen in der Hand der zelebrierenden Priester beziehungsweise Diakone. Das folgende Schema verdeutlicht noch einmal im Überblick den traditionellen Aufbau der Messe:

Proprium Missae		Ordinarium Missae	
Solo / Priester:	Chor:	Solo / Priester:	Chor :
	1. Introitus (Einzugs Gesang)		
			2. Kyrie
			3. Gloria
4. Oratio (Gebet)			
5. Epistel (Lesung)			
	6. Graduale (Responsorien- gesang)		
	7. Alleluja		
8. Evangelium			
9. Predigt			
			10. Credo
11. Oratio communis (allgemeine Fürbitten)			
	12. Offertorium (Opfergesang)		
13. Praefatio (Hochgebet)			
			14. Sanctus
			15. Canon missae – Wandlung
			16. Pater noster (Vater unser)
			17. Agnus Dei
	18. Communion – Austeilung		
			19. Ite missa est (Entlassung) – Segen

Dieser Aufbau hat sich sowohl in lutherischen wie katholischen Gottesdiensten bis heute im wesentlichen erhalten. Insbesondere auf protestantischer Seite gab es Verschiebungen in der Akzentuierung einzelner Teile. So spielte in der lutherischen Messe die Homilie (Predigt) eine weitaus größere Rolle als im römischen Gottesdienst. Und während sich die lateinische Kultussprache auf römischer Seite bis zum 2. Vatikanischen Konzil (1962 bis 1965) erhalten hat, übersetzte Luther die Messe – mit seiner Schrift „Deutsche Messe“ von 1526 – schon im 16. Jahrhundert in die deutsche Sprache.

Das Tridentiner Konzil (1545 bis 1563) setzte der Entwicklung von Messvertonungen auf katholischer Seite eine Grenze. Dass die Beschränkung auf Verwendung von Musik aus der Palestrina-Zeit nicht gerade musterhaft eingehalten wurde, zeigen vor allem Messvertonungen des 18. Jahrhunderts (zum Beispiel Mozart, Haydn, Beethoven). Auf lutherischer Seite blieb die Verantwortung für die Kirchenmusik bei den einzelnen Landesherren, Theologen beziehungsweise Gemeinden. Diese konnte sich somit ungebundener entfalten. In diesem Sinn war Bachs h-Moll-Messe von den modernen Arten der damaligen weltlichen Musik (Konzerten und Opern) beeinflusst. Ihren Stil bezeichnet man als „stile misto“ (gemischter Stil). Dieser weist zwar die alten Techniken der Kirchenmusik auf – die motettische Schreibweise und Fuge, zugleich wurde er jedoch mit den modernen Formen des Instrumentalkonzerts und der Opernarie kombiniert.

Längst hat der bürgerliche Konzertsaal die Funktion der Kirche von einst in musiksoziologischer Hinsicht abgelöst. Heute ist es üblich, die h-Moll-Messe in einem Konzert als einheitlich geschlossenes Werk aufzuführen. Dabei wird oft vergessen, dass die vertonten Abschnitte lediglich das „Ordinarium Missae“ umfassen, die in einem normalen Gottesdienst durch die restlichen liturgischen Abschnitte unterbrochen würden. Auch war es zu Bachs Zeit üblich,

die verschiedenen Messteile aus unterschiedlichen Kompositionen oftmals diverser Komponisten zusammenzustellen.

Die h-Moll-Messe als musikalisches Kunstwerk

Nachdem wir in den vorhergehenden Abschnitten das theologische Siegel zur Schatzkammer gebrochen haben, ist es nun an der Zeit, die Tür zu ihren musikalischen Reichtümern zu öffnen. Einer vollständigen Analyse der Teilabschnitte der h-Moll-Messe ist durch die Dimensionen eines Booklettextes von vornherein eine Grenze gesetzt. Ich möchte mich daher in meinen Ausführungen auf eine Auswahl signifikanter Stellen einschränken. Im ersten Teil gehe ich auf verschiedene Aspekte um die Kontrapunktik in der h-Moll-Messe ein, der zweite Teil bezieht sich auf das von Bach angewandte Verfahren der Parodie und weitere Einzelbeobachtungen.

Wie bereits erwähnt, beschäftigte sich Bach vor allem in den späten 1740er Jahren mit Kontrapunktik, deren Einsichten er in das Kompendium seiner Kunst der Fuge niederschrieb. Dies soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich Bach schon seit seinen ersten Kompositionen mit dieser musikalischen Form auseinandergesetzt hat. So enthält schon die Messe von 1733 eine große Anzahl von Fugen wie Kyrie I, Kyrie II, „Et in terra pax“, „Gratias agimus tibi“ und „Cum sancto spirito“. Die Eingangsfuge des Kyrie I ist im ruhig-wiegenden Viervierteltakt gehalten. Die Chromatik im Thema zum Kyrie II hat in ihrer Wirkung verblüffende Ähnlichkeit mit dem gleichnamigen Satz der Missa sanctissimae trinitatis von Jan Dismas Zelenka. Hatten die beiden Komponisten etwa ein gemeinsames Vorbild? Von atemberaubender Schwierigkeit sind vor allem die beiden Fugen des „Et in terra pax“ und „Cum sancto spirito“ zu nennen. Beide Fugenthemen sind zweigliedrig. Der erste Teil des Dux in Achtelnoten geht am Ende auf den Worten „voluntatis“ beziehungsweise „Amen“ in einen zweiten

melismatischen Sechzehntelkontrapunkt über, dessen Koloraturen den Ambitus aller Stimmen bis auf das Äußerste ausreizen.

Auch der zweite Teil der Messe enthält eine Vielzahl an Fugen: Credo I, Credo II („Patrem omnipotentem“), „Confiteor“, „Pleni sunt coeli“ und „Dona nobis pacem“. Das Credo I besteht aus einer gregorianischen Melodie, die Bach dem „Neu Leipziger Gesangbuch“ von 1682 entnommen hat. Das Thema zu „Patrem omnipotentem“ gestaltet sich wunderbar plastisch, indem die „Macht“ des Wortes „omnipotentem“ durch zwei kleine Terzsprünge nach oben (fis-a-c') betont wird, um im Wort „terra“ sprichwörtlich auf den Boden zu fallen (cis-H-A). Das Confiteor zeugt von Bachs vorhergehenden intensiven Studien der Fugentechnik. In diesem Stück verwendet er zwei Themen in zwei Abschnitten („Confiteor“ und „In remissionem“), die er in einem dritten Teil zu einer Doppelfuge synthetisiert. In diese Doppelfuge integriert er den liturgischen Gesang des Confiteor. Die Fuge mündet in die spannungsgeladene Adagiostelle des „Et expecto“, das sich in einem Vivace-Allegro-Teil entlädt und die Auferstehung („resurrectionem mortuorum“) mit Pauken und Trompeten herbeiruft. Im „Pleni sunt coeli“ des Sanctus hört man förmlich das Flügelschlagen barocker Putten, die zuvor das „Trisagion“ (das „dreimal Heilig“) hymnisch angestimmt hatten. Das „Dona nobis pacem“ greift die Fuge des „Gratias agimus tibi“ der Messe von 1733 auf.

Die Methode der Überarbeitung alter Kompositionen zur Wiederverwendung in neuen Werken nennt man Parodieverfahren. Beinahe zu allen Sätzen der h-Moll-Messe gibt es Vorlagen im Bach'schen Kantatenwerk. Ich möchte diese Technik an Hand zweier Beispiele veranschaulichen. Den Satz des Crucifixus übernimmt Bach aus der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, BWV 12. Abgesehen von der Tonartentransponierung von f-Moll nach e-Moll bleibt die harmonische Einrichtung komplett erhalten. Bach ändert lediglich

die rhythmische Anlage, indem er den Lamentobass von BWV 12 in einen „Passus Duriusculus“ im Crucifixus ändert und in diesem Sinn die Halbenoten zu Viertelnoten umformt. Es ist erstaunlich, wie durch diese geringfügige Änderung das „Weinen“ und „Klagen“ zu Hammerschlägen der Kreuzigung umgeformt wird.

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen BWV 12



Crucifixus aus BWV 232



Das doppelchörige Osanna hat als Vorlage den Eingangschor zur Huldigungskantate „Es lebe der König“, BWV Anh. I, 11, die ihrerseits als Vorläufer auf die Kantate „Preise dein Glücke gesegnetes Sachsen“, BWV 215 zurückgreift. Hier wird das Eingangsthema mit einem Sechzehntellauf (d'-e'-fis'-g'-a') auf dem Wort „Preise“ zu einem einfachen Quintsprung (d'-a') auf dem Wort „Osanna“ abgeändert. Eine Aufnahme des entsprechenden Werks liegt bei Rondeau Production (CD ROP2006) mit dem Windsbacher Knabenchor als CD vor.

Kenner der Bach'schen Passionen und Kantaten wissen um die Verwendung der dreiteiligen – oftmals langatmigen – Da-capo-Arien. In der h-Moll-Messe tauchen sie nicht auf. Überhaupt ist die Messe nur relativ spärlich mit Arien (oft als Duette) versehen, was dem

Chorischen ein wesentliches Übergewicht einräumt. Die Arien sind sehr facettenreich gestaltet. Beispielsweise verwendet Bach in der Bassarie „Quoniam tu solus“ ein Corno da caccia und zwei Fagotte. Diese Besetzung lässt die „Stimme der Weisheit“ umso überzeugender wirken. Im Domine Deus-Duett (Sopran und Tenor) greift Bach in den Instrumentalstimmen zum sogenannten „Lombardischen Rhythmus“. Dies zeugt vom Einfluss des „Galanten Stils“ auf das Bach'sche Œuvre.

Lombardischer Rhythmus im Domine Deus aus BWV 232



Als traumhaft-retardierendes Moment fungiert die letzte Arie des Agnus Dei für Alt und Violine. Sie ist eine Parodie der Arie „Ach bleibe doch“ aus dem Himmelfahrtsoratorium, BWV 11. Auch hier zeigt sich, wie sich die melancholische Abschiedsstimmung der Oratorienarie in einen Trauergesang um das göttliche Opfer verwandelt.

Mir scheint, als sei nun der Zeitpunkt gekommen, unseren Besuch der Bach'schen Schatzkammer zu beenden. Ich hoffe, ich konnte Ihnen abseits der Musik einen Zugang zur h-Moll-Messe verschaffen. Hier können Worte nicht mehr das beschreiben, was uns das direkte Empfinden beim Hören ermöglicht.

Gunnar Wiegand

Der Autor sang in seiner Jugend selbst im Windsbacher Knabenchor, im Anschluss Studium der Philosophie, Musikwissenschaft und Theologie in Rom und Leipzig.

Which one of us is not familiar with this feeling? We find classical music we have performed before “exciting” and “thrilling”, whereas unknown works are more often than not felt to be “taxing”, and sometimes even “boring”.

The Mass in B Minor by Johann Sebastian Bach: A Religious Gift to Posterity from the Cantor of St Thomas

I remember feeling exactly like this as a young chorister when I heard the Mass in B Minor for the very first time. At the time I had already been singing with the Windsbacher Knabenchor for several years. My Bach repertoire included – if you ignore a few pieces for the piano – some cantatas, motets, and more specifically the Christmas oratorio. Pieces that simply epitomise the splendour of Baroque music with all its pomp and circumstance. I was therefore expecting something similar when I put on the record of the Mass in B Minor. However, I found the four- and five-part choral fugues of the Kyrie movements oppressive and never-ending. Then, as the splendid Gloria finally chimed in, it was already the end of the first side, and I had no desire to listen any further. That was my first impression of the B Minor Mass.

And then came 1994. On the agenda was a series of concerts of the B Minor Mass and a CD recording (the one you have before you). We worked through the many difficult choral passages, rehearsed the Mass, and finally performed it. I had applied myself to the piece, and

lo and behold: almost overnight, my opinion about it had changed. The Mass in B Minor turned out to be a treasure chamber of musical riches and intricately wrought gems. Only when the seal to the door was broken was I able to recognise its true worth. Time and again, the movements of the Mass show themselves to be entire worlds, in which there is always something new to discover, and about which I remain as fascinated today as I was then.

Hopefully this article will mean you fare better than I once did. Indeed I would like to help you break the seal to the chamber door. Several paragraphs

about the liturgical practices in Leipzig during Bach’s day have been included in order to illustrate how vibrant church services were back then. The historical references I make reveal that the work underwent a lengthy process of evolution, which was concluded only shortly before Bach’s death. Having made several historical and liturgical observations, I close by highlighting a few of the musical phenomena that make the Mass in B Minor such a work of art.

From Windsbach to Leipzig

On 6th November 1994, the Windsbacher Knabenchor performed the Mass in B Minor in the Church of St Thomas in Leipzig. These days, I recall this concert trip as being one of the most impressive I ever took part in as a Windsbacher. Firstly, Leipzig is the home of the Thomanerchor. For the occasion we were invited to eat lunch with the Thomaner choristers in their boarding school, and had the opportunity to get to know their routine. The visit quelled all thoughts of competitiveness, and instead a feeling of brotherhood arose for the

Mid-German Knabenchor tradition. Secondly, the remains of Johann Sebastian Bach are buried in the choir vestry of St Thomas’s Church. The performance made us feel as if we were singing a church service in the presence of the maestro. Perhaps this was why the concert went so well, met as it was with thunderous applause by the Leipzig audience in the sold-out church.

Even in Bach’s day Leipzig was an economic and cultural centre. Both the university and the international trade encouraged by the various Leipzig fairs contributed in no small way to the town’s status. The fostering of music also played an important role in the town on the Pleiße. In 1723, after Bach left the court at Köthen, he chose Leipzig as his new domain – among other things because he wanted to provide his two grown-up sons, Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emmanuel, with affordable lodging at home during their time at university. The university, founded near the Dominican monastery in 1409, had once been a staunch defender of the Roman Catholic faith. Yet although Leipzig initially stood by the old doctrine, the university switched allegiance to defend Lutheran orthodoxy with the arrival of the Reformation in 1539. In Bach’s day, this orthodox attitude was still very evident both in the way congregations saw themselves and also in the modes of musical and liturgical expression within the churches.

Leipzig had two main churches: the former church of the Augustinian canons – St Thomas – and the town church of St Nicholas. Schools were affiliated to both churches. St Nicholas School was the one to which young boys of the upper social echelons were sent. St Thomas School was for pupils of more humble origins and orphans. While the pupils of St Nicholas were able to devote themselves entirely to their studies, the St Thomas boys had to “earn” their keep by singing in the Leipzig churches. The pupils of St Thomas provided

a choir and, if necessary, musicians for the orchestra. They received additional support from other Leipzig singers and musicians – such as students, the town waits, or the collegium musicum. There were also a number of singers who were either still too young, or whose voices were breaking, and who were therefore unable to cope with the considerable demands posed by Bach’s compositions. They were used for lesser liturgical duties in Leipzig’s minor churches – St Peter, St Matthew, St Paul, or St John. The boys were nominated choral scholars and as such would ornament the communion services in these churches with simple arrangements under the direction of a prefect.

The church services in the principal churches were musically very varied. At the early Sunday service (7 a.m.), sacred figural music in the form of a cantata was sung following the gospel, in addition to the usual office responses. Sermons often lasted for more than an hour, which meant the service became a length of four hours. In his capacity as cantor, Johann Sebastian Bach was responsible for the music during the communion service and thus also for the smooth running of the liturgy. (The liturgy was so complicated that even Bach had to note down the order of service, as pencil notes in the cover of cantata BWV 61 reveal.) He received support from organists and from the deacon or assistant deacon, who also participated in the music during the service. This grandiose liturgy had taken hold in Leipzig at the end of the 17th century and was widely accepted by the congregation. Nevertheless, despite its popularity, there remained a number of churchgoers who could not identify with operatic cantatas, or “loud”, “fast” and “modern” music, and yearned for a return to a simpler, plainer form of communion. By the beginning of the 18th century a heated debate was raging between the two camps.

The genesis of the Mass in B Minor

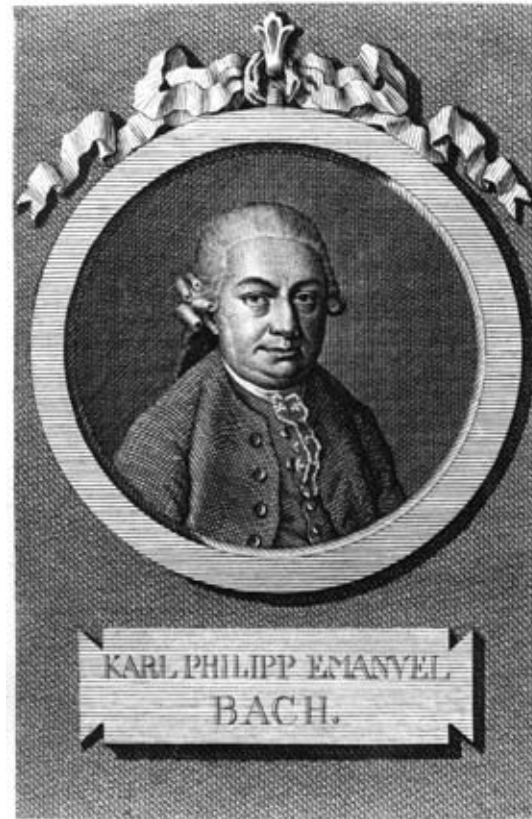
From the 1730s onwards, Bach began collating his works into large volumes. He offered these to several publishers for editing. It's probable he wanted to preserve something of his work for future generations. These principally included a series of piano pieces (for instance the "Well-tempered Clavier II", the Goldberg Variations, the Italian Concerto) and collections of organ music (for instance, the Schübler Chorales and the Leipzig Chorales). Frequently these were earlier pieces that he had rediscovered or reworked, supplementing them with new compositions where necessary. The incomplete Art of Fugue must also be regarded as a uniform work intended for publication.

The final version of the B Minor Mass dates from about the same time as Art of Fugue, that is, the late 1740s, towards the end of Bach's life. Up until then he had allowed very little vocal music to be published in print. Perhaps the rewriting of individual cantata movements as movements for the Mass – wherein they appear together – was a last attempt to preserve this genre for posterity as well. The details of such plans, however, we can only guess at. In terms of its genesis the Mass in B Minor is made up of two parts: the first is a "missa brevis" consisting of the Kyrie and the Gloria. Bach had already finished composing this part by 1733. The second section contains the Symbolum Nicaenum or Nicene Creed, the Sanctus, Hosanna, Benedictus, Agnus Dei, and Dona Nobis Pacem. Bach completed this part in 1749, thus transforming the 1733 "missa brevis" into the final version – the "missa tota" as it exists today. Bach's economy in combining the individual movements was such that he didn't make new copies of the Kyrie and Gloria, but simply gave the handwritten score from 1733 a new cover and inserted the new compositions at the back. Except for Credo I and the Confiteor, all the new movements are parodies of existing Bach cantatas. The Sanctus is a copy of an-

other Sanctus (BWV 232^{III}) dated 25th December 1724 and written for Christmas. If we disregard the drafts of a few cantatas dating back to Bach's time in Weimar, the genesis of the B Minor Mass stretches back over a period of approximately 25 years – Bach's entire career in Leipzig.

The Mass in B Minor: a "Catholic" mass?

After the death of Johann Sebastian Bach, the score of his B Minor Mass passed into the hands of his son Carl Philipp Emanuel. He retained the manuscript until his death in 1788. As a result the B Minor Mass was entered in the inventory of Carl Philipp Emanuel's estate. Here is a note to the effect that the item in question is a "high catholic mass". The addition, which was not made by Johann Sebastian, has caused a considerable amount of confusion in the historical analysis of his Mass in B Minor. Maybe the piece was interpreted as an indication that Johann Sebastian Bach had converted to Roman Catholicism late in life. Two things can be stated with theological certainty from the outset. On the one hand, the term "catholic" is by no means at odds with the Lutheran faith. The Augsburg Confession had also embraced the Nicene Creed and with it the belief in "one holy, catholic and apostolic church". "Catholic" in this sense means little more than "common" or "universal". On the other, one might be tempted to interpret the B Minor Mass as "Roman" owing to its use of the full Latin text of the missa ordinaria. It was a matter of great concern to Luther that the congregation understand the meaning of the liturgy. As a result the German language was destined to play a huge role, but it didn't have to. The liturgical traditions of Lutheran congregations reveal that Latin maintained an equivalent status until well into the 18th century. The following observations aim to demonstrate that other theories in favour of a "Roman" missa ordinaria also remain inconclusive.



Carl Philipp Emanuel Bach

*Stich von J.C. Krüger
Engraving made by J.C. Krüger*

On 1st February 1733, the Elector of Saxony, Friedrich August I “the Strong” (King August II of Poland), died. After his death a four-and-a-half-month period of state mourning was decreed, forbidding the performance of any music. At the time, Bach was embroiled in a series of disputes with the Leipzig municipal authorities, as a result of which he decided to seek other employment. The death of the old Elector presented him with the opportunity to introduce himself and one of his compositions to the new ruler Friedrich August II (King August III of Poland). The piece he chose was a *missa brevis*, made up of only the first part of the Mass in B Minor – Kyrie and Gloria. On 27th July 1733, Bach presented the part books (not the score!) to the court in Dresden with the following inscription:

*Serene Elector
Merciful Lord,*

Your Royal Highness. Here is a humble piece of work, the result of my limited musical skill, which I submit to you in deepest devotion, hoping you will judge it not according to its poor composition, but rather regard it with merciful eyes according to your renowned clemency, and thereby deign to take me under your protection. I have been Director of Music for the two main churches in Leipzig for several years, yet am often through no fault of my own subjected to insulting behaviour, with the occasional reduction of additional monies linked to my position. This I shall put behind me if Your Royal Highness shows mercy on me and confers on me the predicate of Kapellmeister [Court Composer], and furthermore issues a decree in the appropriate place to that effect. Were you to mercifully hear my humble plea, you would place me eternally in your debt. I offer myself in humble obedience, whenever Your Royal Highness mercifully sees fit, to prove my untiring diligence in the composition of

sacred and orchestral music, dedicating all my strength to your service the while. In undying loyalty I wait on

*Your Royal Highness
Dresden
17th July 1733*

*Your most humble and obedient servant
Johann Sebastian Bach*

It is apparent from this letter that Bach was hoping to secure the position of Saxon court composer. Whether he secretly expected to be offered a position in Dresden we cannot tell. Nevertheless the chances are likely to have been slim since the court favoured the new Italian style – which one year later was to blossom under the influence of Johann Adolf Hasse. There are those who take this application to the Catholic court in Dresden as an indication that the Mass should be regarded as a Catholic mass. Two points militate against this: firstly, in the “Domine Deus” Bach uses the textual addition “altissime” customarily found in the Lutheran order of service. Secondly, it should be noted that the piece had probably already premiered in Leipzig during a service of homage on 21st April 1733. There is no evidence to suggest the work was ever performed in Dresden. Bach only received the title of Royal Composer to the Polish and Saxon Courts following a second appeal in 1736.

Between 1734 and 1744 Bach composed four more “*missae breves*” (BWV 233-236). For the most part, they are – like the 1733 Mass – parodies of cantata arrangements. Although the *Neue Bachausgabe* (New Bach Edition, 1982) states that “information about the genesis of the four Lutheran masses is scarcer than for almost any other

genre of [Bach’s] work”, I would like to point out the temporal proximity of the “*missa brevis*”, BWV 232¹, to the lesser masses. As the “fifth” Lutheran mass (in musical terms, admittedly, the most comprehensive), the 1733 mass is therefore, in this context, the first in a series of Kyrie and Gloria settings. Bach had therefore actually dedicated a “Lutheran” mass to Friedrich August II. This may also explain why BWV 232² was never performed in Dresden.

A further argument in favour of a “Catholic” Mass in B Minor is that Bach apparently lent his Bohemian admirer Count Spork a vocal arrangement of the Sanctus (BWV 232³). Count Spork was indeed a Catholic and it is conceivable that the movement in question was performed during a High Mass in Bohemia. Yet the first performance of the Sanctus had already taken place nine years previously in Protestant Leipzig.

The final weighty argument remaining to be addressed revolves around the two new compositions Credo I and the Confeiteor. In both movements Bach uses the Gregorian melodies of Credo II from the *Graduale Romanum* – a seemingly convincing argument in favour of Bach’s conversion to Catholicism. This is further strengthened by the fact that during the 1740s Bach concerned himself intensively with famous Roman Catholic polyphonic composers. Bach produced, for instance, arrangements of Giovanni Pierluigi da Palestrina’s *Missa sine nomine* and Johann Kaspar Kerl’s *Missa superba*, and it is probable that they were both performed during church services in Leipzig’s main churches. This argument, however, is easily defused: Bach did not use the exact *Graduale Romanum* melody, but rather the slightly altered vocal line from the *New Leipzig Hymnbook*, as published by the cantor of St Nicholas, Gottfried Vopelius, in 1682.

Credo BWV 232 II (G. Vopelius)



Credo II (Graduale Romanum)



Evidence of Bach’s fascination for 16th-century vocal polyphony can be most clearly seen in his *Art of Fugue*. While composing this piece, Bach intensively studied the principles of counterpoint as found in strict fugue form, channelling them directly into his latest compositions as references to the antique style.

But the myth of a “Catholic” mass is further perpetuated by the history of its publication. When the music in Carl Philipp Emanuel’s estate was sold off, the Swiss publisher Hans Georg Nägeli purchased the score of the B Minor Mass. In his appeal for subscriptions prior to the planned first edition of 1818, he advertised the Mass as the “greatest musical work of all epochs and nations”. This edition failed due to a lack of financial backing. When the first edition finally appeared in 1854, published by Simrock of Bonn, the phrase “High Mass” had been added to the title. Nägeli apparently intended to underline the similarity between this piece and the “High Mass” or *Missa solemnis* (a work composed for Roman Catholic use) by Ludwig van Beethoven.

In many secondary literary sources that deal with the B Minor Mass, the ambiguity of the work’s theological content is resolved by using

the terms “universal genius” or “sublime transcendentalism”, which would seem to break the bounds of confessional parochialism. But such explanations are a product of our time and greatly influenced by the 19th century. Bach was simply expressing himself as a practising devout Christian.

The Mass in B Minor as “missa ordinaria”

Traditionally the communion service is made up of two main parts. Firstly, the liturgy of the Word and secondly, the celebration of the Eucharist. Among the early Christians, the liturgy of the Word was known as the “catechist mass”, or in other words, as the celebration for those awaiting baptism. After the sermon, the catechists left the service. The second part, the celebration or sacrifice of the Eucharist, was reserved for baptised Christians. While the first part was dedicated to the reading aloud of biblical texts, subsequently explained by the priest during his sermon, the celebration of the Eucharist was a commemoration of God’s sacrifice upon the cross, with the communicants partaking of Christ’s body. The practice of only admitting children to the Eucharist once they have been confirmed, still in existence today, is a relic of this tradition. These days, however, this exclusive practice is the subject of much heated debate.

Over the centuries, certain rituals and textual models emerged to form the structure of the communion service. Even prior to Christianity, the Jewish rite incorporated the singing of liturgical texts. The custom was subsequently copied by the Christian congregations. Different centres of worship, however, developed their own sung rites. At this point, I would like to make particular mention of Rome and the Gregorian chant (dating back to Pope Gregory I *540), and the Ambrosian liturgy in Milan (dating back to Bishop Ambrosius †397)

that still retains its unique form today. The structure of the liturgy, which has remained constant since the Middle Ages, may be divided into two basic parts:

1. the “ordinarium missae”
2. the “proprium missae”

The “ordinarium missae” is made up of the Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus and Agnus Dei. These sections occur unchanged in every communion service, regardless of the occasion. It is easy to see that Bach’s B Minor Mass includes these sections, although divided by him into subsections and expanded to create independent musical movements. The “proprium missae” is made up of the Introit, Gradual with Alleluia or Tract, and the Offertory. These sections are also permanent features of a church service, although the textual content varies cyclically from communion to communion. The other sections such as the Prayer of Humble Access, Intercessions, Epistle, Gospel, Homily (Sermon), Preface, Lord’s Prayer, and Communion are included at the discretion of the celebrant or deacon. The following diagram gives further clarification of the traditional structure of the communion service:

Proprium Missae		Ordinarium Missae	
solo / priest:	chorus:	solo / priest:	chorus:
	1. Introitus		2. Kyrie
			3. Gloria
4. Oratio (prayer)			
5. Epistle (reading)			
	6. Graduale		
	7. Alleluja		
8. Gospel			
9. Sermon			
		10. Credo	
11. Oratio communis			
	12. Offertorium		
13. Praefatio (prayer)			14. Sanctus
		15. Canon missae	
		16. Pater noster (Lord's prayer)	
		17. Agnus Dei	
	18. Communio – communion		
		19. Ite missa est/ benediction	

For the most part, this structure has been retained up to the present day in both Lutheran and Catholic services. On the Protestant side, in particular, there has been a shift in the emphasis on individual sections. For instance, the homily (sermon) has always played a much larger role in the Lutheran service than in the Roman Catholic mass. And although Latin remained the language of religion on the Roman Catholic side until the Second Vatican Council (1962-1965), Luther had already translated the liturgy – with his “Deutsche Messe” (German Rite) of 1526 – during the sixteenth century.

The further development of Catholic liturgical sung settings was limited by the Council of Trent (1545-1563). Nevertheless, this restriction to using music from Palestrina’s time was not strictly adhered to – consider the 18th-century mass settings, such as those by Mozart, Haydn, and Beethoven. On the Lutheran side, the responsibility for church music remained with individual local rulers, theologians, or congregations. This therefore allowed a certain freedom of creativity. In this sense, Bach’s Mass in B Minor demonstrates the clear influence of popular secular music of the time (concertos and operas). This style is known as “stile misto”. Although this mixed style draws on the ancient techniques of sacred music – the motet-like mode of composition and the fugue – it also combines them with modern forms such as the instrumental concerto and the operatic aria.

The town concert hall had long since replaced the church as a social focus for musical events. These days it is usual to present the Mass in B Minor as a uniform complete work. In the process, it is all too easy to forget that the sung sections only represent the “ordinarium missae”, which in a normal church service would have been interrupted by the other liturgical sections. In Bach’s time it also was not uncommon to use pieces by different composers for the various liturgical sections.

The Mass in B Minor as a musical work of art

Since the previous paragraphs have helped break the theological seal to the treasure chamber, it is now time to open the door to its musical riches. A complete analysis of the various B Minor Mass sections is necessarily prevented by the length of this booklet. I would therefore like to restrict myself in my remarks to a selection of significant passages. Initially I will look at the different contrapuntal aspects of the Mass in B Minor, going on to address Bach's use of parody and make a few additional observations.


As already mentioned, Bach dedicated himself particularly to the study of counterpoint during the late 1740s, recording his insights in the *Art of Fugue* compendium. This is not to negate the fact that Bach had been experimenting with this musical form since his earliest compositions. The 1733 Mass can be seen to contain a number of fugues, such as Kyrie I, Kyrie II, "Et in terra pax", "Gratias agimus tibi" and "Cum sancto spirito". The introductory fugue of Kyrie I is in calmly swaying common time. The chromaticism in the Kyrie II theme is incredibly similar in effect to that of Jan Dismas Zelenka's Kyrie in his *Missa sanctissimae trinitatis*. Did the two composers base their work on a common model? Of particularly breathtaking difficulty are the two fugues "Et in terra pax" and "Cum sancto spirito". Both fugue themes are bipartite: the first part of the Dux in quavers moves at the end of the words "voluntatis" and "Amen" into a second melismatic semiquaver counterpoint, the coloratura stretching vocal ability in all parts to the utmost.

The second part of the Mass also features a number of fugues: Credo I, Credo II ("Patrem omnipotentem"), "Confiteor", "Pleni sunt coeli" and "Dona nobis pacem". Credo I is based on a Gregorian

melody that Bach lifted from the New Leipzig Hymnbook of 1682. The development of the "Patrem omnipotentem" theme is incredibly vivid. The "power" of the word "omnipotentem" is emphasised by two minor third leaps upwards (F[#]-A-C), in order to fall back down literally to earth on "terra" (C[#]-B-A). The *Confiteor* provides ample proof of Bach's prior intensive studies of fugue technique. In this piece he uses two themes in two sections ("Confiteor" and "In remissionem"), which he then weaves together into a double fugue in a third section. He manages to integrate the liturgical *Confiteor* responses into this double fugue. The fugue leads into the tension-laden adagio of "Et exspecto", which then vents itself in a vivace allegro section that heralds the resurrection ("resurrectionem mortuorum") with fitting pomp and circumstance. In the "Pleni sunt coeli" of the Sanctus, one can almost hear the beating wings of Baroque cherubs, previously used to lead a hymnlike rendition of the "Trisagion" ("Holy, holy, holy"). The "Dona nobis pacem" picks up on the fugue of "Gratias agimus tibi" from the 1733 Mass.

The method of rewriting old compositions to use again in new works is called parody technique. Drafts for nearly all the movements of the B Minor Mass can be found among Bach's cantatas. I would like to offer a couple of examples to illustrate this technique. Bach based the Crucifixus on the cantata "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" (Weeping, wailing, grieving, fearing – BWV 12). Apart from the transposition from F minor to E minor, the harmonic structure remains identical. Bach merely changes the rhythmic context by converting the lament bass of BWV 12 into a "passus duriusculus" for the Crucifixus, thereby exchanging minims for crotchets. It is incredible how this subtle adjustment turns the "weeping" and "wailing" into the hammering of the crucifixion.

"Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12

Continuo 



Crucifixus (BWV 232)

Continuo 



The double-choired Hosanna is modelled on the introductory chorus of the homage cantata "Es lebe der König" (Long life to the King – BWV Anh. I, 11), which in turn was based on the cantata "Preise dein Glücke gesegnetes Sachsen" (Praise now thy blessings, O fortunate Saxon – BWV 215). Here the opening passage featuring a semiquaver run (D-E-F[#]-G-A) on the word "Preise" is replaced by a simple leap of a fifth (D-A) on the word "Osanna". The Windsbacher Knabenchor has even made a recording of the work in question, released by Rondeau Production (CD ROP2006).

Those familiar with Bach's passions and cantatas will be aware of his use of three-part – often rather long-winded – da capo arias. Not one appears in the Mass in B Minor. And indeed the Mass is dotted rather sparingly with arias (often as duets), thereby putting the emphasis firmly, if not heavily, on the choral element. The arias themselves are incredibly multi-faceted. In the bass aria "Quoniam tu solus", for instance, Bach uses a bugle and two bassoons. This combination makes the portrayal of the "voice of wisdom" even more convincing. In the *Domine Deus* duet (soprano and tenor), Bach avails himself of

the Lombardic rhythm for the instrumental parts. This clearly demonstrates the influence of the style galant on Bach's oeuvre.

Lombardic rhythm in the Domine Deus from BWV 232

Flute 

The final aria of the *Agnus Dei* – for alto and violin – provides a wonderfully delaying effect. It is a parody of the aria "Ach bleibe doch" (Ah, stay with me) from the Ascension oratorio, BWV 11. Here too we see how the melancholic farewell of the oratorio's aria is transformed into a song of mourning for the divine sacrifice.

And now the time has come to conclude our visit to the Bach treasure chamber. I hope you have gleaned a few non-musical insights into the Mass in B Minor. There comes a time, however, when words run out ... and wholehearted listening takes over.

Gunnar Wiegand

The author himself sang with the Windsbacher Knabenchor in his youth. He later went on to study philosophy, musicology, and theology in Rome and Leipzig.



Autograph der Partitur von Johann Sebastian Bach:
Beginn des Kyrie I, 1733

Autograph of the score of Johann Sebastian Bach:
start of the Kyrie I, 1733

CD 1 I. KYRIE

1 1. Kyrie eleison.

Chor (fünfstimmig)
1. Herr, erbarme Dich.

Chorus (five-part)
1. Lord, have mercy on us.

2 2. Christe eleison.

Duett (Sopran, Alt)
2. Christe, erbarme Dich.

Duet (Soprano, Alto)
2. Christ, have mercy on us.

3 3. Kyrie eleison.

Chor (vierstimmig)
3. Herr, erbarme Dich.

Chorus (four-part)
3. Lord, have mercy on us.

II. GLORIA

4 4. Gloria in excelsis Deo.

Chor (fünfstimmig)
4. Ehre sei Gott in der Höhe.

Chorus (five-part)
4. Glory be to God on high.

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Und auf Erden Friede den Menschen, die guten Willens sind.

And on earth peace to men of good will.

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

Arie (Alt)
5. Wir loben Dich, wir preisen Dich, wir beten Dich an,
wir verherrlichen Dich.

Aria (Alto)
5. We praise Thee, we bless Thee, we worship Thee,
we glorify Thee.

6 6. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Chor (vierstimmig)
6. Wir sagen Dir Dank ob Deiner großen Herrlichkeit.

Chorus (four-part)
6. We give thanks to Thee for Thy great glory.

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

Duett (Sopran, Tenor)
7. Herr und Gott, himmlischer König, Gott, allmächtiger Vater. Herr
Jesus Christus, eingeborener Sohn, Höchster! Herr und Gott, Lamm
Gottes, Sohn des Vaters.

Duet (Soprano, Tenor)
7. Lord God, heavenly King, God the Father Almighty, the only
begotten Son Jesus Christ most high: O Lord God, Lamb of God, Son
of the Father.

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

Chor (vierstimmig)
8. Du nimmst hinweg die Sünden der Welt, erbarme Dich unser. Du
nimmst hinweg die Sünden der Welt, nimm an unser Flehen.

Chorus (four-part)
8. 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.

9 9. Qui sedes ad dextram Patris, miserere nobis.

Arie (Alt)
9. Du sitztest zur Rechten des Vaters, erbarme Dich unser.

Aria (Alto)
9. Thou that sittest at the right hand of the Father, have mercy upon us.

10 10. Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus
Altissimus, Jesu Christe.

Arie (Bass)
10. Denn Du allein bist der Heilige, Du allein der Herr, Du allein der
Höchste, Jesus Christus.

Aria (Bass)
10. For Thou only art holy; Thou only art the Lord; Thou only art most
high, O Christ.



Autograph der Partitur von Johann Sebastian Bach:
Et exspecto, 1749

Autograph of the score of Johann Sebastian Bach:
Et exspecto, 1749

11 11. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

CD 2 III. CREDO

1 12. Credo in unum Deum.

2 13. Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.

3 14. Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum et ex Patre natum ante omnia saecula.

Deum de Deo, 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.

4 15. Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria virgine, et homo factus est.

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

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

Chor (fünfstimmig)

11. Mit dem Heiligen Geiste in der Herrlichkeit Gottes des Vaters. Amen.

Chor (fünfstimmig)

12. Ich glaube an den einen Gott.

Chor (vierstimmig)

13. Ich glaube an den einen Gott, den allmächtigen Vater, den Schöpfer des Himmels und der Erde, aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.

Duett (Sopran, Alt)

14. (Ich glaube) auch an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn, der aus dem Vater geboren ist vor aller Zeit.

Gott von Gott, Licht vom Lichte, wahrer Gott vom wahren Gott; gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater, durch ihn ist alles geschaffen.

Für uns Menschen um unseres Heiles wegen ist er vom Himmel herabgestiegen.

Chor (fünfstimmig)

15. Er hat Fleischsgestalt angenommen durch den Heiligen Geist aus der Jungfrau Maria, und ist Mensch geworden.

Chor (vierstimmig)

16. Gekreuzigt wurde er sogar für uns unter Pontius Pilatus, er hat gelitten und ist begraben worden.

Chor (fünfstimmig)

17. Er ist auferstanden am dritten Tage, gemäß der Schrift; er ist aufgefahren zum Himmel und sitzt zur Rechten des Vaters. Er wird wiederkommen in Herrlichkeit, zu richten über Lebende und Tote, und seines Reiches wird kein Ende sein.

Chorus (five-part)

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

Chorus (five-part)

12. I believe in one God.

Chorus (four-part)

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

Duet (Soprano, Alto)

14. And in one Lord Jesus Christ, the only begotten Son of God, Begotten of his Father before all worlds.

God of God, Light of Light, very God of very God, begotten, not made, being of one substance with the Father, By whom all things were made.

Who for us men and for our salvation came down from heaven.

Chorus (five-part)

15. And was incarnate by the Holy Ghost of the Virgin Mary, and was made man.

Chorus (four-part)

16. And was crucified also for us under Pontius Pilate, suffered and was buried.

Chorus (five-part)

17. And the third day he rose again according to the Scriptures, and ascended into heaven, and sitteth on the right hand of God the Father, and he shall come again with glory to judge both the quick and the dead: Whose kingdom shall have no end.



Autograph der Partitur von Johann Sebastian Bach:
Osanna, 1749

Autograph of the score of Johann Sebastian Bach:
Osanna, 1749

7 18. 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.

8 19. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.

Et exspecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi, amen.

IV. SANCTUS

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

10 21. Osanna in excelsis.

11 22. Benedictus qui venit in nomine Domini.

12 23. Osanna in excelsis.

V. AGNUS DEI

13 24. Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

14 25. Dona nobis pacem.

Arie (Bass)

18. (Ich glaube) auch an den Heiligen Geist, den Herrn und Lebensspender, der vom Vater und vom Sohne ausgeht; er wird mit dem Vater und dem Sohne zugleich angebetet und verherrlicht; er hat durch die Propheten gesprochen.

(Ich glaube) auch an eine heilige allgemeine und apostolische Kirche.

Chor (fünfstimmig)

19. Ich bekenne die eine Taufe zur Vergebung der Sünden.

Und ich erwarte die Auferstehung der Toten und das Leben der zukünftigen Welt. Amen.

Chor (sechsstimmig)

20. Heilig, heilig, heilig Herr, Gott der Heerscharen. Himmel und Erde sind erfüllt von seiner Herrlichkeit.

Chor (achtstimmig)

21. Hosanna in der Höhe.

Arie (Tenor)

22. Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.

Chor (achtstimmig)

23. Hosanna in der Höhe.

Arie (Alt)

24. Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden der Welt, erbarme dich unser.

Chor (vierstimmig)

25. Gib uns Frieden.

Aria (Bass)

18. And I believe in the Holy Ghost, the Lord, the Giver of Life, who proceedeth from the Father and Son, who together with the Father and the Son is worshiped and glorified, who spake by the Prophets.

And I believe in one holy catholic and apostolic church.

Chorus (five-part)

19. I acknowledge one baptism for the remission of sins.

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

Chorus (six-part)

20. Holy, holy, holy, Lord God of Hosts. Heaven and earth are full of Thy glory.

Chorus (eight-part)

21. Hosanna in the highest.

Aria (Tenor)

22. Blessed is he that cometh in the name of the Lord.

Chorus (eight-part)

23. Hosanna in the highest.

Aria (Alto)

24. O Lamb of God, that takest away the sins of the world, have mercy on us.

Chorus (four-part)

25. Grant us peace.

Besetzung / members

Sopran 1
David Beck
Johannes Dietzel
Johannes Drechsler
Thomas Fleischmann
Tobias Hillmann
Christian Jäger
Thilo Kohn
Manuel de Marco
Thomas NiBlein
Daniel Sauerteig
Thomas Schimm
Bartimäus Struntz

Alt 1
Julian Bobe
Josef Finsterwalder
Christoph Hartnagel
Matthias Hübner
David Lugert
Clemens Nicol
Sebastian Roth
Tobias Wäschenfelder

Tenor 1
Benjamin Dries
Philipp Findeisen
Matthias Heubusch
Bastian Hupfer
Stefan Jendrzey
Martin Reuter
Christian Zenker

Bass 1
Oliver Bauer
Bernhard Beck
Nicolaj Beringer
Eric Fergusson
Markus Fleischmann
Ulrich Kaiser
Philipp von Quast
Christian Rathgeber
Martin Röhrich
Marco Schmädicke
Peter Schöne
Sebastian Wasl
Wolfgang Wittmann

Deutsche Kammerakademie Neuss

Trompetenensemble Läubin:

Hannes Läubin / Bernhard Läubin / Wolfgang Läubin, Trompete I – III / trumpet I – III
Stefan Gagelmann, Pauke / bass drum

Hannes Läubin, Corno da caccia
Michael Faust, Flöte I / flute I
Susan Martin, Flöte II / flute II
Gisela Färber, Oboe, Oboe d'amore I / oboe, oboe d'amore I
Christoph Lindemann, Oboe, Oboe d'amore II / oboe, oboe d'amore II
Valerie Rubin, Solo-Violine / solo violin

Bass 2
Volker Braun
Jens Brüsse
Klaus Grillenberger
Andreas Groß
Can Hartmann
Adrian Hoffmann-Kuhnt
Matthias Lutze
Ludwig Merker
Sebastian Myrus
Claus-Eric Ott
Björn Rodday
Gerold Zeiler

Tenor 2
Johannes Gaubitz
Marc Gerban
Alexander Güttinger
Winfried Hoffmann
Jürgen Leinberger
Tobias Rapp
Elmar Stollberger
Gunnar Wiegand

Alt 2
Christopher Adjei
Veit Auer
Tim Czauderna
Christian Franck
Andreas Klinger
Felix Rathgeber
David Stark
Alexander Tusjak

Sopran 2
Bruno Albert
Armin Blaufelder
Konstantin de la Fontaine
Tristan Dotzauer
Jörg Fischer
Sami Hassan
Florian Mannhardt
Andreas Müller
Julian Orlishausen
Ulrich Sammet
Christian Schilhabel

Christine Schäfer, Sopran
Ingeborg Danz, Alt
Markus Schäfer, Tenor
Thomas Quasthoff, Bass

Continuo:
Koki Sasano, Fagott I / bassoon I
Susanne Scholz, Fagott II / bassoon II
Catherine Tunnell, Violoncello / cello
Frank Thoenes, Kontrabass / double bass
Friedemann Winklhofer, Orgel / organ

Karl-Friedrich Beringer

Christine Schäfer ist inzwischen mehr als ein Geheimtyp unter den Sängern der jungen Generation. In Frankfurt am Main geboren, studierte sie bei Ingrid Figur in Berlin und in den Liedklassen von Aribert Reimann und Dietrich Fischer-Dieskau. Bei Arleen Augér besuchte sie eine Meisterklasse. 1988 erfolgte ihr Recital-Debüt mit Reimanns Nacht-Räume bei den Berliner Festwochen. Spätestens seit ihrem USA-Debüt 1993 als Sophie im Rosenkavalier in San Francisco ist Christine Schäfer auf allen Bühnen der Welt willkommen. Sofort folgte eine Einladung des Boston Symphony Orchestra, unter Leitung von Seiji Ozawa in Boston und New York aufzutreten.



Christine Schäfer

Eine enge Zusammenarbeit verbindet Christine Schäfer mit den Dirigenten Helmuth Rilling, Uwe Gronostay, Wolfgang Schäfer, Leopold Hager, Helmut Müller-Brühl, Eric Ericson, Karl-Friedrich Beringer und Reinhard Goebel. Ihre Auftritte als Opersängerin in Brüssel, Salzburg, Innsbruck, Bern, Amsterdam und in den USA wurden von Publikum und Presse mit Begeisterung aufgenommen. 1995 sang sie die Lulu bei den Salzburger Festspielen. Als Infantin in „Der Zwerg“ von Alexander Zemlinsky sang sie 1998 an der Bastille Opera in Paris.

Neben Oper und Konzert ist Christine Schäfer eine gefragte Liedinterpretin. Regelmäßig gibt sie Liederabende im Rahmen erstrangiger Festivals, so in Frankfurt, London und Paris.

Christine Schäfer enjoys close professional ties with conductors such as Helmuth Rilling, Uwe Gronostay, Wolfgang Schäfer, Leopold Hager, Helmut Müller-Brühl, Eric Ericson, Karl-Friedrich Beringer, and Reinhard Goebel. Audiences and critics alike have enthusiastically received her appearances as an opera singer in Brussels, Salzburg, Innsbruck, Berne, Amsterdam, and in the USA. In 1995 she sang the part of Lulu at the Salzburger Festspiele. She appeared at the Bastille Opera in Paris in 1998 as the Infanta in Alexander Zemlinsky's "Der Zwerg" (The Dwarf).

Besides her opera and concert engagements, Christine Schäfer is also in demand as a lieder singer. She regularly gives lieder recitals at major festivals – in Frankfurt, London, Paris.

These days Christine Schäfer is no longer the well-kept secret of the younger singing generation. Born in Frankfurt am Main, she studied under Ingrid Figur in Berlin and attended lieder classes given by Aribert Reimann and Dietrich Fischer-Dieskau. She also took part in a masterclass given by Arleen Augér. In 1988 she gave her first recital – Reimann's Nacht-Räume – during the Berliner Festwochen. Ever since her USA debut in 1993, playing Sophie in Der Rosenkavalier in San Francisco, Christine Schäfer has appeared on stages all over the world. Directly after her debut there followed an invitation from the Boston Symphony Orchestra to perform in Boston and New York under the direction of Seiji Ozawa.

Der Schwerpunkt der Altistin Ingeborg Danz liegt im Bereich Konzert- und Liedgesang. Eine besonders enge Zusammenarbeit verbindet sie mit der Internationalen Bachakademie Stuttgart und Helmuth Rilling und mit dem Collegium Vocale Gent und Philippe Herreweghe.

Danz lässt sich im Konzertfach nicht auf eine Epoche festlegen. Auch die spätromantischen Werke wie die Symphonien Mahlers, Berlioz' Nuits d'été und Schumanns Faust-Szenen, die Messen Bruckners oder Beethovens gehören zu ihrem Repertoire. Keineswegs ist es aber übertrieben, wenn man sie zu den ersten Altistinnen in der Interpretation der Musik Bachs zählt.

Ihre Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Riccardo Muti, Herbert Blomstedt, Claudio Abbado, Christopher Hogwood, Karl-Friedrich Beringer, Philippe Herreweghe und Helmuth Rilling führte sie an die Mailänder Scala, zu den Salzburger Festspielen und damit zu den großen Orchestern der Welt: Concertgebouw Orkest Amsterdam, Münchner Philharmoniker, Bamberger Symphoniker, San Francisco Orchestra, Los Angeles Philharmonic Orchestra und das Gewandhausorchester sind ihre musikalischen Gastgeber.

Danz' besondere Liebe gilt dem Liedgesang – 2000 war sie die Altistin der Liederabendtournee gemeinsam mit Juliane Banse, Christoph Prégardien und Olaf Bär. Mit Olaf Bär und Hugo Wolfs Spanischem Liederbuch war sie Gast bei den Dresdner Musikfestspielen, dem Rheingau Musik Festival und dem Staatstheater Darmstadt.



Ingeborg Danz

Alto Ingeborg Danz's main preference is concert performance and lieder recitals: she has particularly close links with both the International Bach Academy in Stuttgart and Helmuth Rilling, and with the Collegium Vocale Gent and Philippe Herreweghe.

When it comes to performance, Ingeborg Danz has not specialised in a particular period. Her repertoire also includes Late Romantic works such as Mahler's symphonies, Berlioz' Nuits d'été, Schumann's Faust-Szenen (Faust Scenes), and the masses of Bruckner and Beethoven. It would not be exaggerating to call her one of the leading alto soloists for Bach interpretation.

Her work with conductors such as Riccardo Muti, Herbert Blomstedt, Claudio Abbado, Christopher Hogwood, Karl-Friedrich Beringer, Philippe Herreweghe and Helmuth Rilling has taken her to La Scala in Milan, the Salzburger Festspiele, and the great orchestras of the world. She is frequently to be found performing with Concertgebouw Orkest Amsterdam, Münchner Philharmoniker, the Bamberger Symphoniker, the San Francisco Orchestra, the Los Angeles Philharmonic Orchestra and the Gewandhausorchester.

Danz has a particular passion for lieder – in 2000, she was the alto who toured with Juliane Banse, Christoph Prégardien, and Olaf Bär, giving lieder recitals to critical acclaim. With Olaf Bär she was guest with Hugo Wolf's Spanisches Liederbuch at Dresdner Musikfestspiele, Rheingau Musik Festival and Staatstheater Darmstadt.

Der Tenor Markus Schäfer hatte Gesangsunterricht bei Marga Plachner, Armand Mc Lane und Evelyn Dalberg. Seiner Zugehörigkeit zum Opernstudio in Zürich folgte 1985 ein erstes festes Engagement am Opernhaus Zürich. Gastspiele führten Schäfer seitdem in viele traditionsreiche Musikstätten, unter anderem zu den Salzburger Festspielen, dem Rossini-Festival Pesaro, den Opernhäusern La Fenice in Venedig, Liceo in Barcelona sowie die Staatsoper in München. Dabei übernahm er bedeutende Rollen in zahlreichen Opern von Monteverdi, Scarlatti, Hasse und Rolle. Eine engere Zusammenarbeit verbindet Markus Schäfer mit René Jacobs und dem Concerto Köln an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin.



Markus Schäfer

Es folgten zahlreiche Tourneen und Aufnahmen mit dem Barockensemble La Petite Bande unter Sigiswald Kuijken. Wichtige Stationen in seiner Laufbahn als Konzertsänger waren die Aufnahme der Matthäus-Passion unter Leonhardt und die Aufnahme von Bachs Weihnachtsoratorium für Fernsehen und CD mit dem Windsbacher Knabenchor. 1997 sang Markus Schäfer den Evangelisten in der Johannes-Passion (Bach) unter Karl-Friedrich Beringer bei der Ansbacher Bachwoche.

Als Liedsänger trat Markus Schäfer gemeinsam mit Hartmut Höll bei der Hugo-Wolf-Gesellschaft in Stuttgart sowie im Lincoln-Center New York mit Werken von Schubert, Schumann und Wolf auf.

The tenor Markus Schäfer studied with Marga Plachner, Armand McLane and Evelyn Dalberg. Following his attendance at the Opera Studio in Zürich, his first professional engagement was at the Opernhaus Zürich in 1985. Since then guest appearances have taken Markus Schäfer to many a prestigious musical location - the Salzburger Festspiele, the Rossini Festival in Pesaro, La Fenice in Venice, Liceo in Barcelona and the state opera in Munich, to name but a few. He has undertaken principal roles in various operas by Mozart, Monteverdi, Scarlatti, Hasse and Rolle. Markus Schäfer worked closely with René Jacobs and the Concerto Köln at the Berlin State Opera Unter den Linden.

He has often toured and recorded with the Baroque ensemble La Petite Bande (Sigiswald Kuijken) works such as *Così fan tutte*, *Don Giovanni* and Mozart's *Requiem*. Highlights of his concert career have been the recording of the *St Matthew Passion* with Leonhardt and the recording of Bach's *Christmas Oratorio* with the Windsbacher Knabenchor for television and CD. In 1997, Markus Schäfer sang the Evangelist in Bach's *St John Passion* under the direction of Karl-Friedrich Beringer during the Ansbacher Bachwoche.

As a singer of *Lieder*, Markus Schäfer has performed Schubert, Schumann and Wolf together with Hartmut Höll at the Wolf-Gesellschaft in Stuttgart and also in the Lincoln Center, New York.

Seine Gesangsausbildung begann Thomas Quasthoff bereits als 16-jähriger bei Prof. Charlotte Lehmann, später bei Prof. Dr. Ernst Huber-Contwig in Hannover. Heute singt er bei den renommiertesten Orchestern der Welt, wo er mit bedeutenden Dirigenten wie Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Mariss Jansons, Kurt Masur, Seiji Ozawa, Sir Simon Rattle, Helmuth Rilling, Christian Thielemann und Franz Welser-Möst zusammenarbeitet.

In Europa konzertiert Thomas Quasthoff mit den Wiener Philharmonikern, der Sächsischen Staatskapelle Dresden, dem London Philharmonic Orchestra und London Symphony Orchestra, dem Freiburger Barockorchester und dem Chamber Orchestra of Europe. Er ist auf allen wichtigen Podien in Wien, Berlin, Amsterdam, München, London, Paris, Rom, Madrid, St. Petersburg, Tokio und bei den Festivals in Salzburg, Edinburgh und Schleswig-Holstein, den Berliner Festwochen und der Schubertiade Schwarzenberg zu hören.

Thomas Quasthoffs erste CD für die Deutsche Grammophon mit Mahlers „Wunderhorn-Liedern“ – gemeinsam mit Anne Sofie von Otter – unter Claudio Abbado wurde mit dem Grammy ausgezeichnet. Seine Aufnahme von Mozart-Arien mit dem Württembergischen Kammerorchester wurde sowohl mit dem Diapason d'or als auch mit dem Echo-Preis 1998 ausgezeichnet. Eine seiner ersten großen Produktionen war 1991 die ARD-Fernsehaufzeichnung des Bachschen Weihnachtsoratoriums mit dem Windsbacher Knabenchor.



Thomas Quasthoff

Thomas Quasthoff began taking singing lessons with Professor Charlotte Lehmann at the age of sixteen, and later studied with Professor Ernst Huber-Contwig in Hanover. These days he performs with the world's leading orchestras, under the direction of famous conductors such as Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Mariss Jansons, Kurt Masur, Seiji Ozawa, Sir Simon Rattle, Helmuth Rilling, Christian Thielemann, and Franz Welser-Möst.

In Europe Thomas Quasthoff has appeared with the Wiener Philharmoniker, Sächsische Staatskapelle Dresden, the London Philharmonic Orchestra, the London Symphony Orchestra, the Freiburger Barockorchester,

and the Chamber Orchestra of Europe. He is a regular performer in all the great concert halls – Vienna, Berlin, Amsterdam, Munich, London, Paris, Rome, Madrid, St Petersburg, Tokyo – and at the festivals in Salzburg, Edinburgh and Schleswig-Holstein. He has also performed at the Berliner Festwochen and the Schubertiade in Schwarzenberg.

Quasthoff's first CD for Deutsche Grammophon featured Mahler's *Wunderhorn* lieder. This recording, a performance with Anne Sofie von Otter under the direction of Claudio Abbado, received a Grammy. Quasthoff's recording of Mozart arias with the Württembergisches Kammerorchester was awarded both a Diapason d'Or and the 1998 Echo Prize. One of his first major appearances was with the Windsbacher Knabenchor for the ARD television broadcast of Bach's *Weihnachtsoratorium* (Christmas Oratorio) in 1991.

1978 gründete der Cellist und Dirigent Johannes Goritzki die Deutsche Kammerakademie. Das Orchester musizierte Ur- und Erstaufführungen, viele wurden dem Orchester gewidmet.

Frank-Peter Zimmermann, Bruno Giuranna, Aurele Nicolet und Yehudi Menuhin sind Partner des Orchesters. 1992 wurde eine feste Zusammenarbeit mit den Solisten der Stuttgarter Bläserakademie vereinbart. Tourneen führen das Orchester in die ganze Welt, nach Rom, Paris, Buenos Aires gleichermaßen wie nach Südostasien, China und Japan.

In Deutschland hört man das Ensemble in nahezu allen großen Konzertsälen. Mit seiner unverwechselbar lebendigen Spielweise wurde das Orchester beim Enescu-Festival in Bukarest und bei den Berliner Festwochen gefeiert. Yehudi Menuhin lud das Ensemble nach Gstaad ein, es folgten Auftritte mit Justus Frantz beim Schleswig-Holstein-Musikfestival. Im Herbst 1993 war die Deutsche Kammerakademie zusammen mit Krzysztof Penderecki auf einer ausgedehnten Tournee durch die Schweiz und Österreich. 1994 folgten Konzerte in Sydney.

Es existieren zahlreiche CD-Einspielungen mit der Deutschen Kammerakademie. 1991 begonnen und im Jubiläumsjahr 1993 abgeschlossen wurde die Reihe mit den gesammelten Sinfonien Luigi Boccherinis. Mit C. H. Grauns Oper Montezuma war die Deutsche Kammerakademie zum Kolumbus-Jahr Gast der Oper von Mexico City und anderer Städte in Lateinamerika.



world, to Rome, Paris, and Buenos Aires, as well as Southeast Asia, China and Japan.

In Germany the ensemble has appeared in practically every major concert hall. Thanks to its uniquely lively style the orchestra met with a rapturous reception at the Enescu Festival in Bucharest and at the Berliner Festwochen. Yehudi Menuhin invited the ensemble to Gstaad, and appearances with Justus Frantz at the Schleswig-Holstein Musikfestival followed. In autumn 1993 the Kammerakademie made an extended tour of Switzerland and Austria with Krzysztof Penderecki. In 1994 the ensemble gave concerts in Sydney.

Numerous CD recordings featuring the Deutsche Kammerakademie exist. A series of the complete symphonies of Luigi Boccherini was begun in 1991 and finished in 1993 – the 250th anniversary of his birth. During Columbus Year, the Kammerakademie appeared at the opera in Mexico City and in other cities in Latin America with its performance of C. H. Graun's opera "Montezuma".

In 1978 conductor Johannes Goritzki founded the Deutsche Kammerakademie. The orchestra has performed numerous world and local premieres; some of them were dedicated to the orchestra.

Frank-Peter Zimmermann, Bruno Giuranna, Aurele Nicolet and Yehudi Menuhin are partners of the orchestra. In 1992 a cooperation agreement was reached with the soloists of the Stuttgart Wind Academy. Tours have taken the orchestra all over the

Unverwechselbar, hochkarätig, professionell: Landauf, landab, national wie international rühmt die Presse mit diesen und vielen anderen Vokabeln den hohen künstlerischen Stellenwert des Windsbacher Knabenchores. 1946 im mittelfränkischen Städtchen Windsbach von Hans Thamm gegründet, zählt der Chor heute „zu den bedeutendsten Vokalensembles in der internationalen Musikwelt“ (Märkische Allgemeine), der „Hörerlebnisse der Spitzenklasse“ (Main-Post) garantiert.

Mit höchsten Qualitätsansprüchen lassen die Windsbacher unter ihrem Leiter Karl-Friedrich Beringer die Chormusik aller Epochen der Musikgeschichte in den Konzertsälen und Kirchen der Welt lebendig werden. Dabei pflegen sie sowohl die Chorliteratur a cappella als auch große oratorische Werke wie Bachs h-Moll-Messe, Matthäus-Passion, Johannes-Passion, Mozart-Messen, Mendelssohn Bartholdys Oratorium Elias, den Messias von Händel oder Strawinskys Psalmensinfonie.

Zirka 60 Mal pro Jahr treten die rund 70 Sänger auf. Konzertreisen innerhalb Deutschlands und Europas gehören ebenso selbstverständlich dazu wie die regelmäßige Teilnahme an internationalen Festivals und mehrwöchige Tourneen in Lateinamerika, Australien oder in Asien. Heimstatt des Windsbacher Knabenchores ist ein Internat, das die Evangelisch-Lutherische Kirche in Bayern unterhält.



Unmistakable, first class, professional: just a few of the adjectives used by the media to praise the artistic excellence of the Windsbacher Knabenchor. Founded in 1946 by Hans Thamm in the little town of Windsbach, deep in Middle Franconia, the choir is nowadays regarded as "one of the leading choral ensembles of the international music scene" (Märkische Allgemeine), and their "excellent sound" a guarantee (Main-Post).

In concert halls and churches around the world, the Windsbacher and their director Karl-Friedrich Beringer bring choral music of all styles and eras to life, with performances of an enviably high quality. Thus, as well as the great oratorios – such as Bach's Mass

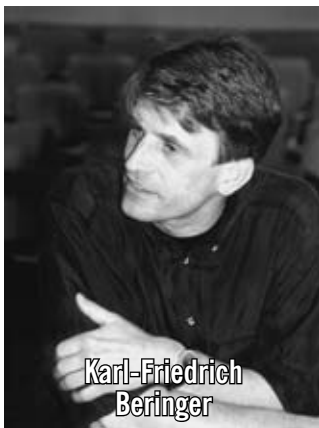
in B Minor, the St Matthew and St John Passions, Mozart's masses, Mendelssohn's Elias, Handel's Messiah, or Stravinsky's Symphony of Psalms – their repertoire includes many a cappella works.

The seventy or so singers perform about sixty times a year. Tours within Germany and Europe are as much part of the schedule as is the participation in international festivals and extended trips to Latin America, Australia or Asia. Though the Windsbacher Knabenchor has left its musical calling card at many festivals around the world and put its name to countless CDs, its home remains a boarding school sponsored by the Evangelical Lutheran Church in Bavaria.

Karl-Friedrich Beringer leitet den Windsbacher Knabenchor seit 1978 und führte das Ensemble zu großem internationalen Ansehen. Als Chordirigent, der seine Sänger „durch unmissverständliche Zeichensprache zu hochsensibler, dynamischer Differenzierung“ motiviert, und als Orchesterdirigent gehört er zu den viel gefragten Musikerpersönlichkeiten (Main-Post).

Seine Ausbildung erhielt Beringer am Meistersingerkonservatorium der Stadt Nürnberg. Schon während seiner Studienzeit gründete er den Amadeus-Chor, bevor er 1976 bis 1978 die künstlerische Leitung des Internationalen Jugendfestspielorchesters Bayreuth übertrug und 1978 zum Leiter des Windsbacher Knabenchores berufen wurde.

Parallel zu seiner intensiven Arbeit mit den Windsbachern im Bereich der A-cappella-Literatur baute Beringer enge musikalische Kontakte zu namhaften Orchestern, Instrumental- und Vokalsolisten auf. Er leitete viel beachtete Aufführungen der Oratorien von Bach, Händel, Mozart, Mendelssohn Bartholdy und anderen und arbeitet heute insbesondere mit den Deutschen Kammer-Virtuosen Berlin, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Münchner Rundfunkorchester und dem Münchener Kammerorchester zusammen. Seit 1981 gastiert Beringer regelmäßig und mit großem Erfolg bei in- und ausländischen Musikfesten.



Director of the Windsbacher Knabenchor since 1978, Karl-Friedrich Beringer has led the ensemble to international fame. An inspired choral director who motivates singers to “highly sensitive and finely tuned musical differentiation by virtue of his unambiguous conducting style”, and an orchestral conductor, he is one of the most sought-after artists in the music world today (Main Post).

Beringer studied music at the Meistersingerkonservatorium in Nuremberg. While still a student, he founded the Amadeus Choir; from 1976 till 1978, he was responsible for the artistic direction of the Internationales Jugendfestspielorchester Bayreuth, and in 1978, he was offered the directorship of the Windsbacher Knabenchor.

In addition to his committed work with the Windsbacher Knabenchor and their a cappella repertoire, Beringer has fostered close ties with leading orchestras, instrumentalists and singers. He has directed performances of various oratorios – not least those by Bach, Handel, Mozart, and Mendelssohn – to critical acclaim. At present, he is engaged in projects with the Münchener Kammerorchester, the Münchner Rundfunkorchester, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin and the Deutsche Kammer-Virtuosen Berlin. Since 1981, Karl-Friedrich Beringer has appeared in various prestigious concert series and music festivals both in Germany and elsewhere.

Impressum

- Aufnahme** Münster zu Heilsbronn, 18. bis 23. Juli 1994
Aufnahmeleitung, Technik und Digitalschnitt: Eckhard Steiger, Teije van Geest
- Coverdesign** Schrank MedienDesign
- Fotos** AKG Berlin (S. 1/Titel: „Das Heilige Abendmahl unter beiderlei Gestalt“, Radierung von Gustav Koenig, 1808-1869), Bach-Archiv Leipzig (S. 2, 10, 22, 32, 69), Museum für Geschichte der Stadt Leipzig (S. 7), Bärenreiter-Verlag (S. 16, 25, 38), Bayat (S. 52), Alex Heck (S. 54), Matthias Gawriloff (S. 56), KünstlerSekretariat am Gasteig (S. 60), Michael Dannemann (S. 62), Konzertdirektion Hans Ulrich Schmid (S. 64)

Übersetzungen InTra eG, Stuttgart

Produktion © 1994 Hänssler-Verlag, Holzgerlingen, in Zusammenarbeit mit Rondeau Production

© 2003 Frank Hallmann / Rondeau Production

Produced under non-exclusive licence of:
Hänssler-Verlag GmbH, Max-Eyth-Str. 41, D-71088 Holzgerlingen

DDD · ROP3023/24

RONDEAU
PRODUCTION

Rondeau Production GmbH
Petersstraße 39–41 · 04109 Leipzig
Telefon 0800-7 66 33 28
Telefax 0180-3-7 66 33 28
www.rondeau.de

www.windsbacher-knabenchor.de

