

Johann Sebastian Bach
MASS IN B MINOR

René Jacobs

R. Johannsen | M.-C. Chappuis

H. Rasker | S. Kohlhepp | C. Immler

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

RIAS KAMMERCHOR



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

MASS IN B MINOR BWV 232

Messe en si mineur / h-Moll Messe

I. Missa: Kyrie, Gloria

1		Kyrie eleison I		9'09
2		Christe eleison	RJ, MCC	4'50
3		Kyrie eleison II		3'11
4		Gloria in excelsis Deo		1'47
5		Et in terra pax		5'49
6		Laudamus te	MCC	4'13
7		Gratias agimus tibi		2'12
8		Dominus Deus	RJ, SK	4'56
9		Qui tollis peccata mundi	MCC, HR, SK, CI	2'46
10		Qui sedes ad dextram Patris	HR	4'06
11		Quoniam tu solus sanctus	CI	5'05
12		Cum Sancto Spiritu		4'09

II. Symbolum Nicenum: Credo

1		Credo in unum Deum		2'18
2		Patrem omnipotentem		2'08
3		Et in unum Dominum	RJ, HR	4'46
4		Et incarnatus est	RJ, MCC, HR, SK, CI	2'28
5		Crucifixus	MCC, HR, SK, CI	2'58
6		Et resurrexit		4'24
7		Et in Spiritum Sanctum Dominum	CI	5'19
8		Confiteor		4'34
9		Et expecto		2'24

III. Sanctus

10		Sanctus. Pleni sunt caeli		3'46
----	--	---------------------------	--	------

IV. Osanna, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis pacem

11		Osanna in excelsis		2'39
12		Benedictus	SK	3'32
13		Osanna in excelsis		2'44
14		Agnus Dei	HR	5'00
15		Dona nobis pacem		2'39

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN
RIAS KAMMERCHOR
RENÉ JACOBS *conductor*

ROBIN JOHANNSEN *soprano* (RJ)
MARIE-CLAUDE CHAPPUIS *mezzo-soprano* (MCC)
HELENA RASKER *alto* (HR)
SEBASTIAN KOHLHEPP *tenor* (SK)
CHRISTIAN IMMLER *bass-baritone* (CI)

RIAS KAMMERCHOR (Denis Comtet, chorus master)

Sopranos Katharina Hohlfeld-Redmond*, Mi-Young Kim*, Johanna Knauth,
Sarah Krispin, Anette Lösch*

Mezzo-sopranos Stephanie Petitlaurent *, Inés Villanueva, Dagmar Wietschorke,
Viktoria Wilson*, Katharina Heiligtag*, Susanne Langner

Altos Ulrike Bartsch, Andrea Effmert, Waltraud Heinrich*, Karola Hausburg,
Sibylla Maria Löbber*, Hildegard Rützel*, Anna Schaumlöffel*

Tenors Joachim Buhrmann*, Jörg Genslein*, Minsub Hong, Christian Mücke,
Volker Nietzsche, Shimon Yoshida*

Basses Stefan Drexelmeier*, Matthias Lutze*, Andrew Redmond,
Johannes Schendel, Jonathan E. de la Paz Zaens*

*small choir

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

Violins I Bernhard Forck (concert master),
Emmanuelle Bernard, Thomas Graewe, Edburg Forck

Violins II Dörte Wetzel, Barbara Halfter, Daniel Deuter, Kerstin Erben

Violas Sabine Fehlandt, Monika Grimm, Stephan Sieben

Violoncellos Katharina Litschig, Barbara Kernig

Double bass Walter Rumer

Organ Raphael Alpermann

Lute Michael Freimuth

Flutes Christoph Huntgeburth, Laure Mourot

Oboes Xenia Löffler, Michael Bosch, Eleonora Trivella

Bassoons Christian Beuse, Eckhard Lenzing

Horn Margherita Lulli

Trumpets Ute Hartwich, Helen Barsby, Sebastian Kuhn

Timpani Francisco Manuel Anguas Rodriguez



Une image de l'humanité : choristes et solistes dans la *Messe en si mineur* de J. S. Bach

“Ce n'est pas toujours une question de quantité : il faut plutôt appeler cela du gaspillage quand un chœur est plus fourni que ce qui est nécessaire.” Cette phrase est de Gottfried Ephraim Scheibel (*Zufällige Gedanken von der Kirchenmusic*, “Réflexions éparses sur la musique religieuse”, 1721), étudiant en théologie de Leipzig, qui fait sans doute ici surtout allusion à la musique religieuse de J. S. Bach. D'après Andreas Glöckner, un certain Johann Beer avait affirmé en 1680, au grand dam de l'important théoricien de la musique et compositeur qu'était Johann Mattheson, qu'un effectif de huit musiciens était suffisant pour exécuter une œuvre de musique religieuse. Les ensembles minimalistes de chanteurs et chanteuses employés parfois ces derniers temps pour interpréter la “grande messe catholique” de Bach n'ont presque rien à voir avec la “pratique d'interprétation historiquement informée” : ce serait plutôt une pratique historiquement déformée, le produit d'une mode douteuse. Pour ce faire, on fausse quelques témoignages historiques et on dédaigne la signification proprement théologique de la messe : ce n'est plus la profession de foi collective d'une communauté de fidèles – “*soli Deo gloria*” – que l'on entend, mais le résultat d'un arrangement occasionnel de cinq à huit (pour l'*Osanna*) virtuoses vocaux.

Notre enregistrement de la *Messe en si mineur* de Bach se situe dans le prolongement des idées de Wilhelm Ehmann, musicologue fort compétent et musicien d'église riche d'une longue expérience pratique, sur la notion de “*concerto grosso vocal*” qu'il a exposée dans son essai “*Concertisten*” und “*Ripienisten*” in der h-moll-Messe Joh. Seb. Bachs de 1960. Il y écrit à juste titre :

Dans la tradition classique et romantique d'exécutions en style d'“oratorio”, tous les mouvements polyphoniques sont chantés de la première à l'avant-dernière note par tous les choristes, sans participation des solistes, qui, pour leur part, chantent leurs airs entre les chœurs. Bach n'a pourtant certainement pas interprété ses œuvres chorales de cette façon, car cela contredit directement le style de composition et d'interprétation de son temps.

Ehmann défendait l'idée que l'idéal de Bach dans ses œuvres chorales était celui d'un “concerto vocal”, c'est-à-dire d'une alternance contrastée entre la sonorité d'ensemble du chœur (*ripieno*) et celle d'un petit groupe de solistes (*concertino*). Soixante ans après l'analyse de ce pionnier, ce principe ne s'est pas encore vraiment imposé de la façon dont il l'avait imaginé. Pas même dans des exécutions qui se présentent avec insistance comme “historiques” parce que l'orchestre y joue sur des instruments d'époque.

Dans notre version, tous les chanteurs, le Rias Kammerchor ainsi que les solistes “extérieurs”, constituent un chœur unique, le chœur des croyants, image de l'humanité dans toute sa diversité. Les airs et les duos ne doivent pas constituer des “numéros” insérés entre les mouvements pour chœur. Les solistes extérieurs “subjectifs” et le chœur de chambre “objectif” font partie d'un même ensemble. C'est là quelque chose qu'on doit entendre, et qu'on devrait aussi voir : aux XVII^e, XVIII^e voire XIX^e siècles (même avec des effectifs démesurés !), choristes comme solistes, afin de faciliter la compréhension du texte, ne chantaient jamais derrière l'orchestre, mais ou bien directement devant lui (les instrumentistes étant alors placés sur des rangées en amphithéâtre), ou bien sur les côtés, en deux groupes à droite et à gauche !

Pour cet enregistrement, nous avons fait intervenir trois niveaux de chant différents :

1. au chœur de chambre au grand complet – sans participation des solistes – est confiée la tâche de faire “retentir et résonner avec gravité” (selon l'expression de Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, 1619) les mouvements “objectifs”, composés en *stile antico* : *Kyrie eleison II*, *Gratias agimus tibi*, *Credo in unum Deum I*, *Confiteor unum baptisma*, *Dona nobis pacem*.
2. le chœur de chambre en petite formation, avec trois chanteurs par partie (ce que Praetorius appelait “Concertat Stimme”, voix concertante), se charge – ici encore, sans participation des solistes – de certains mouvements des grands chœurs, composés en style “moderne” et qui exigent un “chant doux, modéré et aimable” (toujours d'après Praetorius).
3. l'ensemble de solistes extérieurs (quintette ou quatuor), qui ont tous une expérience du chant choral, a deux fonctions :
 - chanter les airs et duos hautement virtuoses, en style d'opéra, ainsi que les ensembles très “subjectifs”, chargés d'affect – *Qui tollis peccata mundi*, *Et incarnatus est* et *Crucifixus*. Ces ensembles avaient déjà été chantés par des solistes en février 1834, lors de la première exécution partielle au XIX^e siècle de la *Messe en si mineur* à Berlin.
 - dans les grands mouvements choraux, les solistes extérieurs interviennent pour de brefs passages qui produisent un grand effet quand ils sont interprétés par des voix solistes. En outre, ils renforcent et “subjectivent” souvent le chœur de chambre. Dans le “*Osanna in excelsis*” pour double chœur, le quatuor de solistes extérieurs chante la partie du premier chœur, qui peut ainsi se distinguer plus nettement du deuxième, d'un point de vue vocal aussi bien que spatial.

NB. Dans la *Messe en si mineur*, la première exposition de la fugue finale du *Gloria*, *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris, amen*, n'est accompagnée que par la basse continue. Dans un remaniement ultérieur de cette fugue sur le texte “*Et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum, amen*” (dans la cantate pour le premier jour de Noël, “*Gloria in excelsis Deo*”, BWV 191, 1745), Bach a enrichi cet accompagnement par des figures ludiques aux flûtes, hautbois et cordes. Nous avons repris ces voix supplémentaires dans notre enregistrement.

RENÉ JACOBS
Traduction : Laurent Cantagrel

“La plus grande œuvre d’art musical de tous les temps et de tous les peuples”

Lorsque le musicologue zurichois Hans Georg Nägeli, dans un appel à souscription publié en 1818 pour sa première édition de la Messe en *si* mineur, la qualifie de “plus grande œuvre d’art musical de tous les temps et de tous les peuples”, il ne faut y voir ni un simple engouement romantique, ni une exagération destinée à mieux la vendre. La seule messe complète composée par Johann Sebastian Bach n’avait cessé d’attirer l’attention des connaisseurs depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle. L’exécution du *Credo* par Carl Philipp Emanuel Bach en avril 1786, dans le cadre d’un concert public au profit de l’Institut médical des pauvres de Hambourg, suscita un écho enthousiaste dans la presse quotidienne. Johann Philipp Kirnberger, élève de Bach, commenta le “Crucifixus” dans son ouvrage didactique *Die Kunst des reinen Satzes*. Joseph Haydn possédait une copie de l’œuvre qu’il gardait précieusement, et Ludwig van Beethoven tenta – sans doute en vain – de s’en procurer une au moment où il travaillait à sa *Missa solemnis*. Le cercle familial de Bach avait manifestement déjà conscience de la valeur exceptionnelle de la Messe en *si*. Dans l’inventaire de la succession de C. P. E. Bach, l’œuvre est appelée “*Die große catholische Messe*” (“la grande messe catholique”), à la fois au sens confessionnel et au sens premier de l’adjectif grec *katholikós* (universel).

La Messe en *si* mineur est sans aucun doute l’œuvre la plus ambitieuse de Bach, sur le plan tant spirituel que musical. On a le sentiment qu’il s’agit d’un legs artistique, de la somme de son œuvre, et cela se reflète également dans sa genèse longue et complexe. Celle-ci commence avec la fête de Noël de l’année 1724. Sans doute pour consolider sa nouvelle position de *director musices* de la ville de Leipzig et sceller sa réputation d’éminent compositeur, le cantor de Saint-Thomas, nommé dix-huit mois plus tôt à ses nouvelles fonctions, s’efforça de donner à cette grande fête un caractère particulièrement solennel sur le plan musical. C’est ainsi qu’il fit exécuter, en plus d’une vaste cantate écrite avec art, un *Sanctus* latin d’une grande splendeur, pour chœur à six voix, trompettes, timbales, hautbois et cordes. C’était possible à Leipzig, car le règlement des cultes de l’église Saint-Thomas prescrivait encore le latin pour une grande partie de la célébration lors des trois grandes fêtes de l’année liturgique (Noël, Pâques et Pentecôte). Mais la pièce trouva également des admirateurs extérieurs – une note de Bach apposée peu après sur la partition indique que les “parties” se trouvaient à l’époque “*en Bohême, chez le comte Sporck*” ; elles ne furent apparemment jamais rendues, et Bach en fit donc copier de nouvelles dès 1727, afin de ne pas se priver de la possibilité de continuer à utiliser l’œuvre.

La deuxième étape de la conception de la Messe en *si* est liée à la candidature de Bach, en juillet 1733, au titre de “compositeur de la cour” du prince électeur de Saxe et roi de Pologne Frédéric-Auguste II. Pour appuyer sa demande écrite, Bach y joignit toutes les parties d’une *Missa* composée du *Kyrie* et du *Gloria*. Il ne trouva le temps nécessaire à l’élaboration de cette œuvre d’envergure qu’en raison du deuil officiel de six mois décrété après la mort d’Auguste le Fort le 1^{er} février 1733, deuil qui s’accompagnait d’une interdiction de jouer de la musique dans les églises saxonnes et réduisait d’un coup les nombreuses obligations officielles de Bach à leur minimum pendant ces six mois – soit suffisamment de temps pour mener à bien un grand projet ambitieux visant à promouvoir ses propres intérêts professionnels. Car, entre-temps, la situation à Leipzig n’avait pas évolué favorablement pour lui. Dans un contexte de constantes économies, le conseil municipal avait sensiblement réduit la marge de manœuvre du cantor de Saint-Thomas depuis quelques années, si bien qu’en août 1730, Bach s’était vu contraint d’adresser à ses supérieurs une requête arrogante, presque insultante par endroits – son fameux “*Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik*” (“Projet d’une musique d’église bien ordonnée”). Peu de temps après, il se plaignit auprès de son ami d’enfance Georg Erdmann : “*les autorités y sont sujettes à des quintes d’humeur et ont peu de goût pour la musique ; ma vie s’y passe dans une contrariété presque perpétuelle, objet de l’envie et de la persécution*” ; et il s’enquit donc discrètement auprès de lui d’éventuelles autres possibilités professionnelles.

La demande adressée au prince électeur ne signifie pas que Bach envisageait sérieusement de partir travailler à la cour de Dresde, convertie au catholicisme en 1697. Mais l’attribution d’un titre qui équivalait à une reconnaissance publique de la part du prince-électeur ne pouvait qu’être un avantage lors de ses négociations à Leipzig et ailleurs. Dans un premier temps, les choses n’évoluèrent cependant pas comme Bach l’aurait souhaité. Les rouages de la bureaucratie étaient lents ; et sans protection puissante, la voie hiérarchique au sein de l’administration de la cour était longue pour la demande d’un cantor saxon. Plus de trois ans s’écoulèrent ainsi sans succès tangible, et ce n’est qu’après une nouvelle demande, en novembre 1736, que le prince électeur accorda à Bach, “*en raison de sa grande habileté*”, le titre de “*compositeur de la chapelle de la cour*”.

Les parties de la *Missa*, composée du *Kyrie* et du *Gloria*, probablement utilisées en avril 1733 pour une exécution en l’église Saint-Thomas de Leipzig et remises au prince-électeur à Dresde en juillet 1733, se trouvent aujourd’hui encore dans les collections musicales royales de Saxe, ensuite transférées à la Bibliothèque du land de Saxe – Bibliothèque d’État et universitaire de Dresde. On reconnaît les mains de plusieurs copistes, outre Bach lui-même : sa femme Anna Magdalena et ses deux fils aînés, Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emanuel, ainsi que Heinrich Wilhelm Ludewig, étudiant de Leipzig et ancien élève de la Thomasschule. Bach a donc fait appel ici à des gens d’expérience.

Il n’est pas possible de déterminer avec précision quand Bach a eu l’intention de développer cette *missa* et son *Sanctus*, composés dès 1724, en une *missa tota* comprenant tous les mouvements de l’ordinaire de la messe. L’ajout à la partition du *Credo* en neuf mouvements, composé en partie de nouvelles pièces et en partie de mouvements de cantates remaniés, et des autres sections – *Osanna, Benedictus, Agnus Dei* et *Dona nobis pacem* –, principalement composées de modèles parodiés, doit se situer entre août 1748 et octobre 1749, voire jusqu’au début de l’année 1750. Bach tenait manifestement à conserver durablement ce qu’il considérait comme les meilleurs mouvements de ses cantates en les intégrant à la forme de la messe, qui n’était pas liée à des fêtes religieuses ou à des événements extérieurs particuliers.

Jusqu’à présent, il n’a pas été possible d’identifier un motif concret ou un éventuel commanditaire pour l’élaboration de l’ensemble de la messe. Certains ont pensé que Bach pourrait avoir achevé l’œuvre en vue de la consécration imminente de l’église de la cour de Dresde (1751) ; d’autres songent à une commande de la Congrégation musicale de Vienne, qui exécutait chaque année une nouvelle messe le jour de la Sainte-Cécile (22 novembre) dans le cadre de la grand-messe à la cathédrale Saint-Étienne. Tous les efforts visant à élucider les circonstances extérieures de la composition ne doivent cependant pas faire oublier la motivation intérieure de Bach. La graphie maladroite, marquée par la maladie, que l’on observe dans les dernières parties de l’autographe témoigne de manière éloquentes de la volonté avec laquelle le compositeur vieillissant s’efforçait d’achever sa partition malgré ses forces déclinantes.

La richesse des idées, la complexité des différents mouvements et le soin apporté à leur élaboration, tant dans l’ensemble que dans les détails, font apparaître la Messe en *si* comme l’une des plus grandioses créations de Bach. Le *Kyrie* tripartite présente d’abord une longue fugue concertante à cinq voix, extraordinairement expressive, suivie d’un ravissant duo pour deux sopranos. Il se termine par une nouvelle fugue à cinq voix dans le *stile antico*. Le *Gloria* suit le principe de la messe à numéros, avec à la fois de somptueux mouvements en *tutti* et des airs pour des effectifs variés. À l’évidence, Bach a voulu ici fusionner ostensiblement les particularités spécifiques du style de Dresde avec sa propre manière. L’un des traits marquants des maîtres dresdois était l’emploi fréquent d’instruments concertants. De telles parties permettaient aux célèbres virtuoses de la *Hofkapelle* de sortir de l’orchestre et de se distinguer en tant que solistes. Ainsi, le *Gloria* de la messe de Bach comporte, dans l’air “*Laudamus te*”, une brillante partie de violon solo, dans le duo “*Domine Deus*”, un solo de flûte plein de sensibilité, accompagné par les cordes en sourdine, dans l’air d’alto “*Qui sedes ad dextram Patris*”, une cantilène expressive pour le hautbois d’amour, et dans l’air “*Quoniam tu solus sanctus*” qui suit, un trio exquis formé par le cor solo et deux bassons. Le contraste entre le style ancien et le nouveau, déjà perceptible dans le *Kyrie*, constitue aussi une dimension musicale essentielle du *Gloria*, car le “*Gratias*” représente une composition stricte de *stile antico*, tandis que le “*Cum sancto Spiritu*”, avec son écriture vocale et orchestrale virtuose, a une allure résolument moderne. L’habileté de l’écriture est encore plus poussée dans le *Credo*. Le mouvement d’introduction est une fugue à huit voix. Le “*Confiteor*” est tout aussi ambitieux : il s’agit d’une double fugue à deux sujets, dans laquelle le plain-chant de cette section de la messe est intégré en tant que *cantus firmus*, d’abord sous forme de canon à la quinte entre l’alto et la basse, puis en valeurs augmentées au ténor. Splendeur et diversité stylistique caractérisent également les autres parties de la messe. Mais ce qui est peut-être encore plus admirable, c’est l’intégration magistrale par Bach de mouvements issus de différents contextes à un nouvel ensemble artistiquement cohérent. Par sa conception dense et son caractère monumental et sublime, la Messe en *si* mineur incarne sans aucun doute l’une des plus grandes réalisations artistiques de la culture occidentale.

PETER WOLLNY
Traduction : Dennis Collins

A reflection of humanity: choral and solo singers in Bach's B minor Mass

'Sheer numbers are not always what counts: one should rather call it a waste when a choir is more numerous than it needs to be.' These words were written by the Leipzig theology student Gottfried Ephraim Scheibel in his *Zufällige Gedanken von der Kirchenmusic* (Random thoughts on choral music, 1721), and he was probably alluding here primarily to the sacred music of J. S. Bach. According to Andreas Glöckner, a certain Johann Beer had declared in 1680, much to the annoyance of the influential music writer and composer Johann Mattheson, that just eight participants would suffice to perform a piece of church music. The minimalist vocal forces used for Bach's 'Great Catholic Mass' in recent times have as good as nothing to do with 'HIP' (historically informed performance practice); at most, they are merely 'hip' – dubious passing fads. Historical facts are misinterpreted and the theological significance of the Mass is ignored; it is not the common creed of a church congregation that is heard – *solī Deo gloria* – but the result of an occasional pact bringing together between five and eight (in the 'Osanna') vocal virtuosi.

Our recording of Bach's B minor Mass develops further the ideas of the musicologist and church musician Wilhelm Ehmann on the concept of the 'vocal concerto grosso', as he set them out with great scholarly competence combined with equal experience as a performer in his essay '*Concertisten' und 'Ripienisten' in der h-Moll-Messe Joh. Seb. Bachs* (1960). Ehmann quite rightly states:

In the Classical and Romantic tradition of 'oratorio-style' performances, all the polyphonic movements are sung from the first to the penultimate note by all the choristers, without the participation of the soloists, who for their part interpolate their arias. Yet Bach certainly did not perform his choral works in this way at all, for it directly contradicts the compositional and performing styles of his time.

Ehmann argued that Bach's ideal in his choral works was a 'vocal concerto', that is, an alternating juxtaposition of the full choral sonority (*ripieno*) and a small group of soloists (*concertino*). Sixty years later, that principle has still not really been accepted in the way this pioneering scholar envisioned. Not even in performances that claim to be 'historical' because the orchestra plays on historical instruments.

All the singers in our version, the Rias Kammerchor and the 'external' soloists, constitute a *single* choir, the choir of the faithful, a reflection of humanity in all its diversity. The arias and duets are not meant to be 'solo numbers' inserted between the choral movements. The external, 'subjective' soloists and the 'objective' chamber choir belong together. This must be audible and *should* also be visible: in the seventeenth, eighteenth and even nineteenth centuries (and even when huge performing forces were used!) the singers, both choristers and soloists, *never* sang *behind* the orchestra, but either directly *in front of it* (in which case the instrumentalists were placed in a terraced, amphitheatrical arrangement) or else *on either side of it*, in two groups positioned left and right!

In this recording, *three vocal levels* are set against each other:

1. The full forces of the chamber choir – without the participation of the soloists – are given the task of making the 'objective' numbers composed in the *stile antico* 'resound and echo with gravity' (Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, 1619): we are speaking here of the 'Kyrie eleison' II, 'Gratias agimus tibi', 'Credo in unum Deum' I, 'Confiteor unum baptisma' and 'Dona nobis pacem'.

2. A smaller group from the chamber choir (three singers per part), what Praetorius called the *Concertata Stimme[n]* (concertato voices), performs – again without the participation of the soloists – certain sections of the large choruses composed in the 'modern' style. These passages call for 'gentle, moderate and graceful singing' (to quote Praetorius once more).

3. The group of external soloists (quintet or quartet), all of whom have had choral experience, is entrusted with two roles:

– First of all, it performs the highly virtuosic, operatic-style arias and duets, but also the very 'subjective', affect-laden ensembles 'Qui tollis peccata mundi', 'Et incarnatus est' and 'Crucifixus'. These ensembles were already sung by soloists in the first, partial performance of the B minor Mass in the nineteenth century (Berlin, February 1834).

– Secondly, in the large-scale choral movements, the external soloists take over short sections that produce a greater effect when sung by solo voices. Moreover, they often reinforce and 'subjectivise' the chamber choir. In the 'Osanna in excelsis' for double chorus, the external solo quartet takes over the Choir I part, thus distinguishing it more clearly from Choir II in both vocal and spatial terms.

NB In the Mass in B minor, the first exposition of the closing fugue of the Gloria ('Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris, amen') is accompanied only by basso continuo. In a later parody of this fugue on the text 'Et nunc, et semper, et in saecula saeculorum, amen' (in the Cantata for Christmas Day *Gloria in excelsis Deo*, BWV 191, 1745), Bach enriched this continuo accompaniment with playful figures from the flutes, oboes and strings. We have included these additional parts in our recording.

RENÉ JACOBS

Translation: Charles Johnston

'The greatest musical work of art of all times and all peoples'

When the Zürich music scholar Hans Georg Nägeli, canvassing for subscriptions in 1818 for his first published edition of the B minor Mass, called the work 'the greatest musical work of art of all times and all peoples', this should not be deemed mere Romantic gush or exaggerated sales talk. This composition – Johann Sebastian Bach's only complete setting of the Ordinary of the Mass – had repeatedly attracted the attention of connoisseurs from the second half of the eighteenth century onwards. Carl Philipp Emanuel Bach's performance of the Credo in April 1786, at a public concert in aid of Hamburg's 'medical institute for the poor', met with an enthusiastic echo in the press. Bach's pupil Johann Philipp Kirnberger discussed the 'Crucifixus' in his textbook *Die Kunst des reinen Satzes* (The art of pure composition). Joseph Haydn owned a closely guarded copy of the work, and when Beethoven was writing the *Missa solemnis* he too tried – probably without success – to obtain a score. Clearly Bach's own family circle was already conscious of the exceptional character of the B minor Mass. In the catalogue of C. P. E. Bach's estate, the work is described as 'Die große catholische Messe' (The great Catholic Mass) – an allusion to both the confessional aspect of the mass and the original meaning of the Greek adjective *katholikós* (universal, all-encompassing).

The Mass in B minor is unquestionably Bach's most ambitious work in terms of its spiritual and musical content. The impression that we are dealing here with an artistic legacy, a summa of Bach's creative output, is also reflected in the history of its lengthy and complicated genesis. This begins on Christmas Day 1724. The Kantor of St Thomas's, appointed to his functions eighteen months previously, endeavoured to make this festive season a particularly solemn one musically, in order to consolidate his new position as *director musicus* to the city of Leipzig and show that he deserved his reputation as an outstanding composer. To this end he performed not only a lengthy and skilfully crafted cantata, but also a Latin Sanctus with especially sumptuous scoring for six-part chorus, strings, oboes, and trumpets and timpani. This was possible in Leipzig because the order of worship at St Thomas's still made extensive use of Latin in the liturgy for the three high feasts of the Church year (Christmas, Easter and Whitsun). But the piece also found admirers further afield – a note in Bach's score attests that 'die Parteyen', that is the individual parts, were 'in Böhmen bey Graf Sporck' (at Count Sporck's in Bohemia); apparently they were never returned, and Bach had another set of parts produced as early as 1727 so as not to deprive himself of the possibility of making further practical use of the work.

The second stage in the genesis of the B minor Mass was occasioned by Bach's application, in July 1733, to be granted the title of 'Hofcompositueur' (court composer) to the Elector of Saxony and King of Poland Friedrich August II. In support of his written request, Bach enclosed the complete set of parts for a *Missa* consisting of the Kyrie and Gloria. He had only gained the leisure necessary for the composition of this imposing work thanks to the half-year of national mourning decreed after the death of August the Strong on 1 February 1733. This was accompanied by a ban on music in the churches of Saxony, and thus at a stroke reduced Bach's various official duties to the minimum for a period of six months – time enough for an ambitious large-scale project in pursuance of his own career interests. For developments in Leipzig in the meantime had placed Bach in a less favourable position. Against a background of constant retrenchments, the effective scope of the Thomaskantor's activities had gradually been severely curbed by the town council, so much so that, in August 1730, Bach felt compelled to address to his superiors a defiant, in places almost insulting petition – the famous 'Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik' (Draft for a well-appointed church music). Shortly afterwards he complained to his boyhood friend Georg Erdmann of the authorities, described as 'whimsical and little interested in music', under whose tutelage he had to 'live in almost constant vexation, envy and persecution', and enquired if Erdmann had any alternative employment available for him.

Bach's request to the Elector does not mean that he was seriously considering a move to the Dresden court, which had converted to the Roman Catholic faith in 1697. But the bestowal of a title, which was tantamount to a public acknowledgment of his qualities on the Elector's part, might well be of advantage in his negotiations in Leipzig and elsewhere. For the moment, however, things did not work out as Bach hoped. The wheels of bureaucracy grind slowly; and without the help of a powerful protector the official channels within the court administration for a petition from a Saxon Kantor were far from fluid. So more than three years went by without any tangible outcome, and it was only after a renewed request in November 1736 that the Elector 'most graciously conferred [on Bach] the title of Composer to his court orchestra'.

The set of parts for the *Missa* comprising the Kyrie and Gloria, probably used for a performance in St Thomas's in Leipzig in April 1733 and presented to the Elector in Dresden in July 1733, is still to be found today in the holdings of the Saxon royal music collection, later transferred to the Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. As copyists we recognise the hand of Bach himself, his wife Anna Magdalena, his two eldest sons Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel, and the Leipzig student and former alumnus of St Thomas's School Heinrich Wilhelm Ludewig. Bach therefore fell back on tried and trusted forces in this instance.

We cannot say exactly when Bach formed the project of expanding this *Missa* and the Sanctus he had already composed in 1724 into a *Missa tota* setting the whole Ordinary of the Mass. The period at which he enlarged the score by means of the nine-movement Credo, consisting partly of new compositions and partly of revisions of cantata movements, and the 'Osanna', 'Benedictus', 'Agnus Dei' and 'Dona nobis pacem' sections (mostly parodied from earlier music of his), can be fixed between August 1748 and October 1749, perhaps even early 1750. Bach was clearly concerned to afford lasting preservation to what he saw as the best of his cantatas and occasional works by integrating them into the form of the Mass, which was not tied to specific liturgical feasts or external events.

So far it has not been possible to identify any concrete occasion or possible patron for the composition of the completed Mass cycle. The idea has sometimes been entertained that Bach may have finished the work off with a view to the imminent dedication of the Dresden Hofkirche (1751). Other considerations point to a commission from the 'Musicalische Congregation' in Vienna, which performed a new setting of the Ordinary during a celebration of High Mass in St Stephen's Cathedral on St Cecilia's Day (22 November) every year. But however hard we try to elucidate the external circumstances in which the Mass appeared, we should not neglect Bach's inner motivation. The awkward handwriting, marked by infirmity, that may be seen in the later sections of the autograph testifies to the willpower with which the ageing composer laboured to finish the score despite his diminishing strength.

The wealth of ideas, the complexity of the individual movements and the great care lavished both on the overall conception and on detail make the B minor Mass one of Bach's most sublime creations. The tripartite Kyrie presents, first of all, an extended and extraordinarily expressive concertato fugue for five voices, followed by a delightful duet for two sopranos. The conclusion is provided by another five-part fugue, in the *stile antico*. The Gloria follows the principle of the number mass with sumptuous tutti movements and arias set for varying forces. Here Bach obviously wanted to demonstrate how he could blend the specific characteristics of the Dresden style with his own compositional manner. A distinctive feature of the Dresden school was the frequent use of concertante instruments, the parts for which gave the celebrated virtuosos of the *Hofkapelle* the opportunity to emerge from the orchestral background and make their mark as soloists. Hence the Gloria of Bach's *Missa* contains a brilliant solo violin part in the aria 'Laudamus te'; a flute solo in the *empfindsam* style, accompanied by muted strings, in the duet 'Domine Deus'; an expressive cantilena for oboe d'amore in the alto aria 'Qui sedes ad dextram Patris'; and, in the concluding 'Quoniam tu solus sanctus', the exquisite combination of solo horn and two bassoons. The contrast between old-fashioned and modern styles, already heard in the Kyrie, also forms an essential musical dimension of the Gloria, since the 'Gratias' is once again set in strict *stile antico*, while the 'Cum sancto Spiritu' with its virtuoso writing for voices and orchestra strikes a decidedly modern note. Compositional skill is raised to a still higher level in the Credo. The opening movement is a fugue for no fewer than eight voices. The 'Confiteor' is treated in similarly ambitious fashion: it is a double fugue with two subjects, in which the Gregorian chant used as cantus firmus of this section is first incorporated as a canon at the fifth between alto and bass, and subsequently in long note values in the tenor. Ostentatious splendour and stylistic diversity are just as characteristic of the remaining sections of the Mass. But even more admirable, perhaps, is Bach's masterly integration of the movements taken from different contexts and their consolidation into an artistically unified whole. In its densely woven conception and its monumental and elevated character, the Mass in B minor undoubtedly embodies one of the greatest artistic achievements of western culture.

PETER WOLLNY
Translation: Charles Johnston

Abbild der Menschheit: Chor- und Solosänger in Bachs h-Moll-Messe

„Es liegt nicht allemahl an der Menge: Es ist vielmehr eine Verschwendung zu nennen, wenn ein Chor stärker besetzt ist als es vonnöthen thut.“ Dieses Zitat stammt vom Leipziger Theologiestudenten Gottfried Ephraim Scheibel (*Zufällige Gedanken von der Kirchenmusic*, 1721), der hier wohl vor allem auf die Kirchenmusik J. S. Bachs anspielt. Laut Andreas Glöckner hatte ein gewisser Johann Beer, sehr zum Ärger des einflussreichen Musikschriftstellers und Komponisten Johann Mattheson, 1680 erklärt, man könne schon mit acht Mitwirkenden eine Kirchenmusik hinreichend besetzen. Die in jüngster Zeit für Bachs „große Katholische Messe“ zuzeiten eingesetzten, minimalistischen Sängerbesetzungen haben so gut wie nichts mit „HIP“ („historically informed performance practice“) zu tun; sie sind bestenfalls nur „hip“ – dubiose Zeiterscheinungen. Historische Fakten werden dabei missdeutet und die theologische Bedeutung der Messe wird ignoriert; nicht das gemeinsame Glaubensbekenntnis einer Kirchengemeinde ist zu hören – *solī Deo gloria* –, sondern das Resultat eines Gelegenheitsabkommens zwischen fünf bis acht (im *Osanna*) Stimmvirtuosen.

Unsere Einspielung der h-Moll-Messe Bachs spinnt die Ideen des Musikologen und Kirchenmusikers Wilhelm Ehmann zum Begriff des „vokalen Concerto Grosso“ weiter, so wie er sie mit großer Kompetenz als Wissenschaftler und gleich großer Erfahrung als Praktiker in seinem Essay „*Concertisten*“ und „*Ripienisten*“ in der h-Moll-Messe Joh. Seb. Bachs (1960) dargelegt hat. Ehmann schreibt mit vollem Recht:

„In der klassisch-romantischen Tradition „oratorienhafter“ Aufführungen werden alle vielstimmigen Sätze vom ersten bis zum vorletzten Ton durch alle Chorsänger gesungen, ohne Beteiligung der Solisten, die ihrerseits dazwischen ihre Arien einlegen. Bach jedoch hat seine Chorwerke sicherlich keineswegs so musiziert, denn das widerspricht geradewegs dem Komponier- und Musizierstil seiner Zeit.“

Sechzig Jahre nach Ehmanns Postulat hat sich das von ihm beschriebene Prinzip eines „vokalen Concertos“, d.h. einer abwechselnden Gegenüberstellung des gesamten Chorklangs (Ripieno) und einer kleinen Solistengruppe (Concertino) als Bachs Ideal in seinen Chorwerken, noch nicht wirklich so durchgesetzt, wie der Pionier sich das vorgestellt hat. Auch nicht in Aufführungen, die sich als „historisch“ andienen, weil die Orchester auf historischen Instrumenten spielen.

Alle Sänger unserer Fassung, der Rias Kammerchor sowie die „externen“ Solisten, konstituieren EINEN Chor, den Chor der Gläubigen, ein Abbild der Menschheit in ihrer ganzen Verschiedenartigkeit. Die Arien und Duette sollen keine „Einlage-Nummern“ zwischen den Chorsätzen sein. Die externen, „subjektiven“ Solisten und der „objektive“ Kammerchor gehören zusammen. Das muss hörbar und müsste auch sichtbar sein: im 17., 18. und sogar im 19. Jahrhundert (auch bei Riesenbesetzungen!) haben, der Textverständlichkeit wegen, die Sänger (Choristen sowie Solisten) NIE HINTER dem Orchester gesungen, sondern entweder direkt VOR dem (amphitheatralisch gestaffelten) Orchester oder, in eine linke und eine rechte Gruppe aufgeteilt, SEITLICH desselben!

Bei dieser Aufnahme werden drei Gesangsebenen gegeneinander ausgespielt:

1. Der vollstimmige Kammerchor in großer Besetzung ist – ohne Beteiligung der Solisten – für das „gravitatische Hallen und Schallen“ (Michael Prätorius, *Syntagma Musicum*, 1619) der objektiven, im Stile Antico komponierten Nummern zuständig: *Kyrie Eleison II*, *Gratias agimus tibi*, *Credo in unum Deum I*, *Confiteor unum baptisma*, *Dona nobis pacem*.
2. Eine kleinere Besetzung des Kammerchors (drei Sänger pro Stimme), Prätorius' „Concertat-Stimmen“, übernimmt – ebenfalls ohne Beteiligung der Solisten – bestimmte Abschnitte der großen, im „modernen“ Stil komponierten Chöre. Diese Abschnitte verlangen ein „sanftes, messiges und liebliches Singen“ (Prätorius).
3. Das externe Solistenensemble (Quintett oder Quartett) mit Chor-Vergangenheit und -Erfahrung hat zwei Aufgaben:
 - Erstens übernimmt es die hochvirtuosen, opernhafte Arien und Duette sowie auch die sehr subjektiven, affektgeladenen Ensembles *Qui tollis peccata mundi*, *Et incarnatus est* und *Crucifixus*. Diese Ensembles wurden schon in der ersten Berliner Teil-Aufführung der h-Moll-Messe im 19. Jahrhundert (Februar 1834) von Solisten gesungen.
 - In den großen Chorsätzen sind zweitens die externen Solisten für kürzere Abschnitte verantwortlich, die solistisch von großer Wirkung sind. Zusätzlich verstärken und „subjektivieren“ sie öfter den Kammerchor. Im zweichörigen *Osanna in excelsis* übernimmt das externe Solistenquartett die Partie des ersten Chors. So kann sich dieser stärker trennen vom zweiten, sowohl stimmlich als auch räumlich.

N.B. Die erste Exposition der Schlussfuge des *Gloria (Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris, amen)* wird in der h-Moll-Messe nur vom Generalbass begleitet. In einer späteren Parodie dieser Fuge auf den Text *Et nunc, et semper, et in saecula saeculorum, amen* (Kantate zum 1. Weihnachtstag *Gloria in excelsis Deo*, BWV 191, 1745) hat Bach diese Continuo-Begleitung mit spielerischen Figuren der Flöten, Oboen und Streicher bereichert. Diese Zusatzstimmen haben wir in dieser Einspielung übernommen.

RENÉ JACOBS

„Das größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker“

Wenn der Zürcher Musikgelehrte Hans Georg Nägeli in einem 1818 veröffentlichten Subskriptionsaufruf für seine Erstausgabe der H-Moll-Messe dieses Werk als „das größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker“ bezeichnete, so ist dies weder als bloße romantische Schwärmerei noch als verkaufsstrategische Übertreibung zu werten. Die einzige vollständige Vertonung des Messordinariums aus der Feder Johann Sebastian Bachs hatte seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer wieder die Aufmerksamkeit von Kennern auf sich gezogen. Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführung des Credo im April 1786 im Rahmen eines öffentlichen Konzerts zugunsten des Hamburger „medizinischen Armeninstituts“ stieß in der Tagespresse auf ein begeistertes Echo. Der Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger diskutierte das „Crucifixus“ in seinem Lehrwerk „Die Kunst des reinen Satzes“. Joseph Haydn besaß eine wohlgehütete Abschrift des Werks, und Ludwig van Beethoven versuchte während seiner Arbeit an der Missa solemnis – vermutlich erfolglos – sich eine Kopie desselben zu beschaffen. Das Bewusstsein für den außergewöhnlichen Rang der H-Moll-Messe war offenbar auch in Bachs Familienkreis bereits vorhanden. Im Nachlassverzeichnis C. P. E. Bachs wird das Werk als „Die große catholische Messe“ bezeichnet, wobei hier sowohl die konfessionelle als auch die ursprünglich Bedeutung des griechischen Adjektivs *katholikós* (allumfassend) gemeint sind.

Die H-Moll-Messe stellt fraglos das von seinem geistigen und musikalischen Gehalt her anspruchsvollste Werk Bachs dar. Der Eindruck, dass hier ein künstlerisches Vermächtnis, die Summe von Bachs Schaffen vorliegt, spiegelt sich auch in der langen und komplizierten Entstehungsgeschichte. Diese beginnt mit dem Weihnachtsfest des Jahres 1724. Wohl um seine neue Position als „Director Musicus“ der Stadt Leipzig zu festigen und seine Reputation als herausragender Komponist unter Beweis zu stellen, war der 18 Monate zuvor in sein neues Amt berufene Thomaskantor bestrebt, dieses hohe Fest musikalisch besonders feierlich zu gestalten. So führte er neben einer kunstvoll gearbeiteten ausgedehnten Kantate ein mit sechsstimmigem Chor, Trompeten, Pauken, Oboen und Streichern überaus prächtig besetztes lateinisches Sanctus auf. In Leipzig war dies möglich, da die Gottesdienstordnung der Thomaskirche an den drei hohen Festtagen des Kirchenjahres (Weihnachten, Ostern und Pfingsten) noch für weite Teile der Liturgie die lateinische Sprache verwandte. Doch das Stück fand auch auswärts Bewunderer – einem wenig später auf der Partitur angebrachten Vermerk Bachs ist zu entnehmen, dass „die Parteyen“, also die Stimmen, sich zu der Zeit „in Böhmen bey Graf Sporck“ befanden; von dort wurden sie offenbar niemals zurückgegeben, und Bach ließ bereits 1727 einen neuen Stimmensatz erstellen, um sich nicht der Möglichkeit zur weiteren praktischen Nutzung des Werks zu berauben.

Der zweite Schritt in der Entstehung der H-Moll-Messe war durch Bachs Bewerbung im Juli 1733 um die Verleihung des Titels eines „Hofcompositeurs“ durch den sächsischen Kurfürsten und polnischen König Friedrich August II. bedingt. Zur Unterstützung seines schriftlich eingereichten Gesuchs legte Bach diesem den vollständigen Stimmensatz einer aus den Teilen Kyrie und Gloria bestehenden „Missa“ bei. Die notwendige Muße zur Ausarbeitung des repräsentativen Werks gewann er wohl nur wegen der nach dem Tod August des Starken am 1. Februar 1733 verordneten halbjährigen Landestrauer, die mit einem Musizierverbot in den sächsischen Kirchen einherging und Bachs zahlreiche Amtsverpflichtungen mit einem Schlag für sechs Monate auf ein Minimum reduzierte – Zeit genug für ein ambitioniertes Großprojekt zur Verfolgung eigener Karriereinteressen. Denn die Leipziger Situation hatte sich für Bach inzwischen wenig günstig entwickelt. Vor dem Hintergrund ständiger Einsparungen war der Wirkungsspielraum des Thomaskantors durch den Rat der Stadt seit mehreren Jahren Schritt für Schritt empfindlich eingeengt worden, so dass Bach sich im August 1730 veranlasst sah, an seine Vorgesetzten eine trotzige, stellenweise fast schon beleidigende Eingabe zu richten – den berühmten „Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik“. Wenig später klagte er seinem Jugendfreund Georg Erdmann gegenüber von der „wunderlichen und der Music wenig ergebenen Obrigkeit“, unter der er „fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben“ müsse, und erkundigte sich bei ihm unter der Hand nach beruflichen Alternativen.

Das Gesuch an den Kurfürsten bedeutet nicht, dass Bach ernsthaft einen Wechsel an den im Jahre 1697 zum katholischen Glauben konvertierten Dresdner Hof erwog. Aber die Verleihung eines Titels, der einer öffentlichen Anerkennung durch den Kurfürsten gleichkam, konnte bei seinen Verhandlungen in Leipzig und anderswo nur von Vorteil sein. Die Dinge entwickelten sich jedoch zunächst nicht nach Bachs Willen. Die Mühlen der Bürokratie mahlen langsam; und ohne mächtige Protektion war der Dienstweg innerhalb der Hofverwaltung für das Gesuch eines sächsischen Kantors lang. So vergingen mehr als drei Jahre ohne greifbaren Erfolg, und erst nach einem erneuten Gesuch im November 1736 verlieh der Kurfürst Bach „um seiner guten Geschicklichkeit willen, das Praedicat als Compositeur bey Dero Hofkapelle“.

Der vermutlich im April 1733 für eine Aufführung in der Leipziger Thomaskirche genutzte und im Juli 1733 dem Kurfürsten in Dresden überreichte Stimmensatz zu der aus Kyrie und Gloria bestehenden „Missa“ befindet sich bis heute im Bestand der königlich-sächsischen Musikaliensammlung, die später in die Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden überführt wurde. Als Kopisten lassen sich Bach selbst, seine Frau Anna Magdalena und seine beiden ältesten Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel sowie der Leipziger Student und ehemalige Thomasalumne Heinrich Wilhelm Ludewig erkennen. Bach griff hier also auf bewährte Kräfte zurück.

Wann Bach den Plan fasste, diese Missa und sein ja schon 1724 komponiertes Sanctus zu einer alle Sätze des Messordinariums umfassenden „Missa tota“ auszubauen, ist nicht genau zu bestimmen. Die Erweiterung der Partitur um das neunsätzige, teils aus Neukompositionen, teils aus überarbeiteten Kantatensätzen bestehende Credo und die hauptsächlich aus parodierten Vorlagen zusammengesetzten Abschnitte Hosanna, Benedictus, Agnus Dei und Dona nobis pacem sind in dem Zeitraum zwischen August 1748 und Oktober 1749, vielleicht noch bis zu Beginn des Jahres 1750 anzusetzen. Bach war offenbar besonders daran gelegen, das in seinen Augen jeweils Beste aus seinen Kantaten mittels der Einbindung in die nicht an bestimmte Kirchenfeste oder äußere Anlässe gebundene Form der Messe dauerhaft zu bewahren.

Ein konkreter Anlass oder möglicher Auftraggeber für die Ausarbeitung des gesamten Messzyklus konnte bisher nicht ermittelt werden. Verschiedentlich wurde erwogen, dass Bach das Werk mit Blick auf die bevorstehende Einweihung der Dresdner Hofkirche (1751) vervollständigt haben könnte; andere Überlegungen zielen auf einen Auftrag der „Musicalischen Congregation“ in Wien, die alljährlich am Cäcilientag (22. November) im Rahmen eines Hochamts im Stephansdom eine neue Messe aufführte. Bei allen Bemühungen um die Aufklärung der äußeren Entstehungsumstände sollte man jedoch die innere Motivation Bachs nicht außer Acht lassen. Der in den späten Teilen des Autographs zu beobachtende ungelente, von Krankheit gezeichnete Duktus legt beredt Zeugnis davon ab, mit welcher Willenskraft der alternde Komponist trotz schwindender Kräfte seine Partitur zu vollenden bemüht war.

Der Ideenreichtum, die Komplexität der einzelnen Sätze und die Sorgfalt der Ausarbeitung sowohl im Ganzen als auch im Detail lassen die H-Moll-Messe als eine der großartigsten Schöpfungen Bachs erscheinen. Das dreiteilige Kyrie präsentiert zunächst eine ausgedehnte und außerordentlich expressive fünfstimmige konzertante Fuge, auf die ein liebliches Duett für zwei Soprane folgt. Den Abschluss bildet eine wiederum fünfstimmige Fuge im *stile antico*. Das Gloria folgt dem Prinzip der Nummernmesse mit prächtigen Tutti-sätzen und abwechslungsreich besetzten Arien. Bach wollte hier offenbar demonstrativ die spezifischen Eigenheiten des Dresdner Stils mit seiner eigenen Kompositionsweise verschmelzen. Ein besonderes Merkmal der Dresdner Meister ist etwa die häufige Verwendung konzertierender Instrumente. Mit solchen Partien konnten die berühmten Virtuosen der Hofkapelle aus dem Orchester heraustreten und sich solistisch profilieren. So enthält das Gloria von Bachs Missa in der Arie „Laudamus te“ eine brillante Partie für die Solovioline, im Duett „Domine Deus“ ein empfindsames, von gedämpften Streichern begleitetes Flötensolo, in der Alt-Arie „Qui sedes ad dextram Patris“ eine ausdrucksvolle Kantilene für die Oboe *d’amore* und im anschließenden „Quoniam tu solus sanctus“ die exquisite Besetzung mit Solo-Horn und zwei Fagotten. Der bereits im Kyrie anklingende Kontrast zwischen altem und neuem Stil bildet auch im Gloria eine wesentliche musikalische Dimension, denn das „Gratias“ stellt eine strenge *stile-antico*-Komposition dar, während das „Cum sancto Spiritu“ mit seinem virtuosen Vokal- und Orchestersatz ausgesprochen modern anmutet. Die satztechnische Kunstfertigkeit wird im Credo noch weiter gesteigert. Der einleitende Satz ist eine Fuge mit nicht weniger als acht Stimmen. Ähnlich anspruchsvoll ist das „Confiteor“ gehalten – eine Doppelfuge mit zwei Themen, in die als *cantus firmus* der gregorianische Choral dieses Abschnitts zunächst als Quintkanon zwischen Alt und Bass und anschließend in augmentierten Notenwerten im Tenor eingebaut ist. Prachtentfaltung und stilistische Vielfalt kennzeichnen auch die übrigen Teile der Messe. Noch bewundernswerter ist aber vielleicht Bachs meisterhafte Integration der unterschiedlichen Zusammenhängen entnommenen Sätze in ein neues künstlerisch geschlossenes Ganzes. In ihrer dicht gewirkten Konzeption wie auch in ihrem monumentalen und erhabenen Charakter verkörpert die H-Moll-Messe zweifellos eine der größten künstlerischen Leistungen der abendländischen Kultur.

PETER WOLLNY

Je voudrais dédier cet enregistrement à Eva Coutaz, qui est l'une des personnes les plus importantes et inoubliables parmi toutes celles qui ont influencé et inspiré ma vie. Eva a cru en moi depuis mes débuts et m'a accompagné avec une confiance inébranlable dans l'évolution de mon parcours musical tout au long des quarante et quelques années qui ont suivi notre rencontre et cela, non seulement dans ma vie professionnelle, mais aussi en amitié partagée.

Je ne peux qu'associer Bernard Coutaz à cet hommage, car il s'agit bien d'une histoire partagée avec tous les deux. Je tiens à saluer leur esprit de pionniers, leur humanité, leur générosité, leur passion de vivre, leur courage d'aller à contre-courant des conventions, toutes qualités qu'ils ont témoignées auprès de nous, musiciens qui avons eu le plaisir de travailler avec eux.

RENÉ JACOBS

Bernard Coutaz a fondé harmonia mundi en 1958, qu'il a dirigée jusqu'à sa mort en 2010. Décédée le 26 janvier 2021, son épouse Eva Coutaz a dirigé la production du label pendant près de 40 ans.

'I would like to dedicate this recording to Eva Coutaz. Of all the people who have influenced and inspired my life, she was one of the most important and unforgettable. Eva believed in me right from my early days and accompanied me with unwavering confidence in the evolution of my musical journey throughout the forty-odd years after we met, not only in my professional life, but also in mutual friendship.

'It is only right for me to include Bernard Coutaz in this tribute, for it was truly a story I shared with both of them. I would like to salute their pioneering spirit, their humanity, their generosity, their passion for life, their courage in going against the grain of convention, all those qualities they showed us musicians who had the pleasure of working with them.'

Bernard Coutaz founded harmonia mundi in 1958 and was its president and managing director until his death in 2010. His wife Eva Coutaz, who died on 26 January 2021, was in charge of the label's production for almost forty years.

„Ich möchte diese Aufnahme Eva Coutaz widmen: Von allen Persönlichkeiten, die mein Leben beeinflusst und inspiriert haben, ist sie eine der wichtigsten und unvergesslichsten. Eva glaubte seit meinen Anfängen an mich, und sie begleitete mich bei der Entwicklung meines musikalischen Werdegangs nach unserer ersten Begegnung über vierzig Jahre lang mit unerschütterlichem Vertrauen; doch dies betraf nicht nur mein Berufsleben, sondern wir waren auch in Freundschaft verbunden. Diese Ehrung soll unbedingt auch Bernard Coutaz gelten, denn es geht um eine Geschichte, die ich mit allen beiden erlebte. Es liegt mir sehr daran, ihren Pioniergeist zu würdigen, ihre Menschlichkeit und Großzügigkeit, ihre Lebenslust und ihren Mut, gegen den Strom der Konventionen zu schwimmen – alles Eigenschaften, an denen sie uns teilhaben ließen, uns Musiker, die das Vergnügen hatten, mit ihnen zu arbeiten.“

Bernard Coutaz gründete harmonia mundi 1958 und stand bis zu seinem Tod 2010 an der Spitze des Labels. Seine am 26. Januar 2021 verstorbene Gattin Eva Coutaz leitete die Produktion von harmonia mundi fast vierzig Jahre lang.



Seigneur, prends pitié.
O Christ, prends pitié.
Seigneur, prends pitié.
Gloire à Dieu au plus haut des cieux.
Et paix sur la terre aux hommes qu'il aime.
Nous te louons, nous te bénissons, nous t'adorons,
nous te glorifions.
Nous te rendons grâce pour ton immense gloire.

Seigneur Dieu, Roi du ciel, Dieu le Père tout-puissant.
Seigneur Fils unique, Jésus-Christ. Seigneur Dieu, Agneau
de Dieu, le Fils du Père.
Toi qui enlèves le péché du monde, prends pitié de nous.
Toi qui enlèves le péché du monde, reçois notre prière.
Toi qui es assis à la droite du Père,
prends pitié de nous.
Car toi seul es Saint, toi seul es Seigneur.
Toi seul es le Très-Haut : Jésus-Christ.
Avec le Saint Esprit
dans la gloire de Dieu le Père. Amen.

I. MISSA: KYRIE, GLORIA

1. Kyrie eleison.
2. Christe eleison.
3. Kyrie eleison.
4. Gloria in excelsis Deo.
5. Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.
6. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te,
glorificamus te.
7. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
8. Domine Deus, Rex cœlestis, Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus,
Agnus Dei, Filius Patris.
9. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem
nostram.
10. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
11. Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus Jesu Christe.
12. Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris. Amen.

Lord, have mercy on us.
Christ, have mercy on us.
Lord, have mercy on us.
Glory to God in the highest
and on earth peace to men of good will.
We praise Thee, we bless Thee, we adore Thee,
we glorify Thee.
We give Thee thanks for Thy great glory.
O Lord God, heavenly King, God the Father almighty.
O Lord Jesus Christ, the only-begotten Son! O Lord God,
Lamb of God, Son of the Father,
Who takest away the sins of the world, have mercy upon
us.
Who takest away the sins of the world, receive our prayer.

Who sittest at the right hand of the Father,
have mercy upon us.
For Thou only art holy. Thou only art Lord. Thou only,
O Jesus Christ, art most high,
together with the Holy Ghost
in the glory of God the Father. Amen.

Herr, erbarme Dich unser.
Christus, erbarme Dich unser.
Herr, erbarme Dich unser.
Ehre sei Gott in der Höhe.
Und auf Erden Friede den Menschen, die guten Willens
sind.
Wir loben Dich, wir preisen Dich, wir beten Dich an,
wir verherrlichen Dich.
Wir sagen Dir Dank ob Deiner großen Herrlichkeit.
Herr und Gott, König des Himmels, Gott, allmächtiger
Vater!
Herr Jesus Christus, eingeborener Sohn! Herr und Gott,
Lamm Gottes, Sohn des Vaters!
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt, erbarme Dich
unser. Du nimmst hinweg die Sünden der Welt, nimm unser
Flehen gnädig auf.
Du sitztest zur Rechten des Vaters,
erbarme dich unser.
Denn Du allein bist der Heilige, Du allein der Herr
Du allein der Höchste: Jesus Christus.
Mit dem Heiligen Geiste
in der Herrlichkeit Gottes des Vaters. Amen.

Je crois en un seul Dieu.

Le Père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre, de l'univers visible et invisible.

Je crois en un seul Seigneur, Jésus-Christ, le Fils unique de Dieu,

Né du Père avant tous les siècles. Il est Dieu, né de Dieu, lumière, né de la lumière, vrai Dieu, né du vrai Dieu. Engendré, non pas créé, de même nature que le Père, par qui tout a été fait. Pour nous les hommes, et pour notre salut, il descendit du ciel.

Par l'Esprit Saint, il a pris chair de la Vierge Marie, et s'est fait homme.

Crucifié pour nous sous Ponce Pilate, il souffrit sa passion et fut mis au tombeau.

Il ressuscita le troisième jour, conformément aux Écritures. Et il monta au ciel ; il est assis à la droite du Père.

Il reviendra dans la gloire, pour juger les vivants et les morts, et son règne n'aura pas de fin.

Je crois en l'Esprit Saint, qui est Seigneur et qui donne la vie ; il procède du Père et du Fils. Avec le Père et le Fils, il reçoit même adoration et même gloire ; il a parlé par les Prophètes. Je crois en l'Église, une, sainte, catholique et apostolique.

Je reconnais un seul baptême pour le pardon des péchés. J'attends la résurrection des morts et la vie du monde à venir. Amen.

Saint, le Seigneur, Dieu de l'univers.

Le ciel et la terre sont remplis de sa gloire.

Hosanna au plus haut des cieux.

Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.

Hosanna au plus haut des cieux.

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde, prends pitié de nous.

Donne-nous la paix.

II. SYMBOLUM NICENUM

1. Credo in unum Deum.
2. Patrem omnipotentem, factorem cœli et terræ, Visibilibus omnium et invisibilibus.
3. Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omnia sæcula. 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 cœlis.
4. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.
5. Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est.
6. Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in cœlum, sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis.
7. 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. Confiteor unum baptismum in remissionem peccatorum.
9. Et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi sæculi. Amen.

III. SANCTUS

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

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

11. Osanna in excelsis.
12. Benedictus qui venit in nomine Domini.
13. Osanna in excelsis.
14. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
15. Dona nobis pacem.

I believe in one God, the Father almighty, maker of heaven and earth, and of all things visible and invisible.

And in one Lord Jesus Christ, the only-begotten Son of God, born of the Father before all ages, God of God, light of light, true God of true God; begotten not made; consubstantial with the Father; by Whom all things were made. Who for us men, and for our salvation, came down from heaven;

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

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

And the third day He rose again according to the Scriptures; and ascended into heaven. He sitteth at the right hand of the Father; and He shall come again with glory to judge the living and the dead; and His Kingdom shall have no end.

And in the Holy Ghost, the Lord and giver of life, Who proceedeth from the Father and the Son, Who together with the Father and the Son is adored and glorified; Who spoke by the Prophets.

And in one holy catholic and apostolic Church. I confess one baptism for the remission of sins.

And I await the resurrection of the dead, and the life of the world to come. Amen.

Holy, holy, holy, Lord God of hosts.

Heaven and earth are full of Thy glory.

Hosanna in the highest.

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

Hosanna in the highest.

Lamb of God, Who takest away the sins of the world, have mercy on us.

Grant us peace.

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

Ich glaube an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn. Er ist aus dem Vater geboren 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 und um unseres Heiles willen ist er vom Himmel herabgestiegen.

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

Gekreuzigt wurde er sogar für uns; unter Pontius Pilatus hat er den Tod erlitten und ist begraben worden.

Er ist auferstanden am dritten Tage, gemäß der Schrift.

Er ist aufgefahren in den Himmel und sitzt zur Rechten des Vaters. Er wird wiederkommen in Herrlichkeit, Gericht zu halten über Lebende und Tote, und seines Reiches wird kein Ende sein.

Ich glaube 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 gesprochen durch die Propheten. Ich glaube an die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche.

Ich bekenne die eine Taufe zur Vergebung der Sünden. Ich erwarte die Auferstehung der Toten.

Und das Leben der zukünftigen Welt. Amen.

Heilig, Herr, Gott der Heerscharen.

Himmel und Erde sind erfüllt von Deiner Herrlichkeit.

Hosanna in der Höhe.

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.

Hosanna in der Höhe.

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

Gib ihnen den ewigen Frieden.

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN / RIAS KAMMERCHOR - Selected discography
 All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Motets BWV 225-230

*Sibylla Rubens, María Cristina Kiehr,
 Bernarda Fink, Gerd Türk, Peter Kooy
 René Jacobs, cond.*
 CD HMM 901589

Secular Cantatas

Cantatas profanes BWV 201, 205 & 213
*Efrat Ben-Nun, María Cristina Kiehr,
 Andreas Scholl, Christoph Prégardien,
 Roman Trekel, Klaus Häger
 René Jacobs, cond.*
 2 CD HMM 931544.45

Johannes-Passion

*Sunhae Im, Benno Schachtner, Sebastian Kohlhepp,
 Werner Güra, Johannes Weisser
 René Jacobs, cond.*
 2 SACD HMC 802236.37

Matthäus-Passion

*Sunhae Im, Bernarda Fink,
 Werner Güra, Topi Lehtipuu,
 Johannes Weisser, Konstantin Wolff
 René Jacobs, cond.*
 2 CD HMC 902156.57

Weihnachtsoratorium

Christmas Oratorio / Oratorio de Noël
*Andreas Scholl, Dorothea Röschmann,
 Werner Güra, Klaus Häger
 René Jacobs, cond.*
 2 CD HMC 971630.31

Brandenburg Concertos

With Isabelle Faust & Antoine Tamestit
 2 CD HMM 902686.87

Violin Concertos

Sinfonias. Overture. Sonatas
Isabelle Faust
Bernhard Forck, concert master
 2 CD HMM 902335.36

Orchestral Suites Nos.1-4

Ouvertüren BWV 1066-69
 2 CD HMC 501578.79



JOHANN SEBASTIAN BACH

Dialogkantaten BWV 32, 49 & 57

*Sophie Karthäuser, Michael Volle
 Raphael Alpermann, dir.*
 CD HMM 902368

Die Kunst der Fuge
The Art of fugue / L'Art de la Fugue

Raphael Alpermann, organ
 CD HMC 902064

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Oboe Concertos

Symphonies Wq. 180 & 181
Xenia Löffler
 CD HMM 902601

Magnificat Wq 215

Heilig ist Gott, Wq 217
Symphony in D major, Wq 183/1
*Elizabeth Watts, Wiebke Lehmkühl,
 Lothar Odinius, Markus Eiche
 Hans-Christoph Rademann, cond.*
 CD HMC 902167

JOHANN CHRISTIAN BACH

Missa da Requiem

Miserere in B flat major
Hans-Christoph Rademann, cond.
 CD HMC 902098

JOHANN LUDWIG BACH

Trauermusik

*Anna Prohaska, Ivonne Fuchs,
 Maximilian Schmitt, Andreas Wolf*



Découvrez la nouvelle **B**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**

Kindly supported by Freunde und Förderer
der Akademie für Alte Musik Berlin e.V.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022

Enregistrement : août 2021, Bürgerhaus, Neuenhagen bei Berlin (Allemagne)

Réalisation, direction artistique et prise de son : Martin Sauer, Teldex Studio Berlin

Montage et mastering : René Möller, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo René Jacobs : © Philippe Matsas

Photo Akademie für Alte Musik Berlin : © Uwe Arens

Photo RIAS Kammerchor : © Matthias Heyde

Maquette : Atelier harmonia mundi