

Carus 83211



Johann Sebastian Bach

Messe in h-Moll
BWV 232

Mechthild Bach
Daniel Taylor
Marcus Ullmann
Raimund Nolte
Kammerchor Stuttgart
Barockorchester Stuttgart

Frieder Bernius

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Messe in h-Moll BWV 232

Mechthild Bach, Soprano · Daniel Taylor, Alto
Marcus Ullmann, Tenore · Raimund Nolte, Baritone
Kammerchor Stuttgart · Barockorchester Stuttgart
Frieder Bernius

CD 1		CD 2	
Kyrie		Credo	
1 Kyrie eleison I (Coro SSATB)	9:32	1 Credo in unum Deum (Coro)	1:57
2 Christe eleison (Soli S I, S II)	4:21	2 Patrem omnipotentem (Coro)	2:00
3 Kyrie eleison II (Coro)	2:30	3 Et in unum Dominum (Soli S I, A)	4:31
		4 Et incarnatus est (Coro)	3:19
Gloria		5 Crucifixus (Coro SATB)	2:55
4 Gloria in excelsis Deo (Coro)	1:37	6 Et resurrexit (Coro)	3:33
5 Et in terra pax (Coro)	4:36	7 Et in Spiritum Sanctum (Solo B)	4:33
6 Laudamus te (Solo S II)	4:08	8 Confiteor (Coro)	3:49
7 Gratias agimus tibi (Coro)	2:23	9 Et exspecto (Coro)	2:01
8 Domine Deus (Soli S I, T)	5:31		
9 Qui tollis (Coro)	2:53	Sanctus	
10 Qui sedes (Solo A)	4:31	10 Sanctus (Coro SSAATB)	4:54
11 Quoniam tu solus Sanctus (Solo B)	4:21	11 Osanna (Coro SATB/SATB)	2:36
12 Cum Sancto Spiritu (Coro)	3:45	12 Benedictus (Solo T)	4:04
	50:14	13 Osanna (Coro SATB/SATB)	2:36
		Agnus Dei	
		14 Agnus Dei (Solo A)	5:47
		15 Dona nobis pacem (Coro SATB)	2:32
			51:14

Total time: 101:28

Recorded by Tritonus Musikproduktion GmbH
Ev. Kirche, Reutlingen-Gönnigen, March 2004
Recording producer: Peter Laenger
Recording engineers: Andreas Neubronner/P. Laenger
CD manufactured by P+O Diepholz
© © 2006 by Carus-Verlag, Stuttgart

Cover: Max Ackermann: aus *Im Garten der Hesperiden*
1973/74 · © MAA, *Bietigheim-Bissingen*
p. 3: J. S. Bach Silberstiftzeichnung um 1730 (anonym)
im Privatbesitz
Cover photos: Frieder Bernius (Gudrun Bublitz)
Kammerchor/Barockorchester Stuttgart (Armin Knauer)



Als Johann Sebastian Bach für das Weihnachtsfest 1724 das *Sanctus* in D komponierte, lag ihm die Komposition einer vollständigen Messe sicher gänzlich fern – und doch leitete er mit diesem *Sanctus* die lange Entstehungsgeschichte der *Messe in h-Moll* ein: In sie wurde das *Sanctus* von 1724 rund 25 Jahre später – wenngleich überarbeitet – integriert.

Das *Sanctus* entstand 1724 im Rahmen der normalen Amtsverpflichtungen Bachs. Lateinisch-liturgische Kirchenmusik gehörte damals an bestimmten hohen Feiertagen zum festen Bestand auch der protestantischen Gottesdienste. Infolgedessen hat Bach mehrere lateinisch-liturgische Werke komponiert und weitere von anderen Komponisten kopiert und für seine Zwecke bearbeitet – vermutlich noch einige mehr, als wir bislang wissen.

Das *Sanctus* entstammt dabei jenen frühen Leipziger Jahren, in denen Bach bestrebt war, sich für seine Amtsgeschäfte ein Repertoire zuzulegen, das er dann wiederholt verwenden konnte. Auch dieses Werk erlebte trotz der ungewöhnlichen großen Vokalbesetzung mit einem sechsstimmigen Chor sicher etliche Wiederaufführungen, von denen zwei (Ostern 1727 und 1742/48) durch neu angefertigte Stimmen belegt sind. 1727 musste Bach gar einen ganzen Stimmensatz neu ausschreiben lassen, da er seine Stimmen – leichtfertigerweise wie sich herausstellte – an den kunstsinigen böhmischen Reichsgrafen Franz Anton Graf von Sporck ausgeliehen hatte; diese Stimmen sind bis heute verschollen.

Der nächste und gewichtigste Teil der *h-Moll-Messe*, die sogenannte *Missa* mit *Kyrie* und *Gloria*, entstand knapp 10 Jahre später im Jahr 1733 – nun

nicht für die Leipziger Gottesdienste, sondern für den katholischen Hof in Dresden: Bach widmete sie dem sächsischen Kurfürsten Friedrich August II, der gerade seinem am 1. Februar 1733 verstorbenen Vater, August dem Starken, auf den Thron gefolgt war. Dem begleitenden Brief Bachs vom 27.7.1733 zufolge erhoffte sich Bach dafür ein „Prædicat von Dero Hoff-Capelle“ – eine Ernennung zum sächsischen Hofkomponisten erfolgte allerdings erst 1736 nach einer erneuten Eingabe Bachs.

Die Landestrainer nach dem Ableben Augusts des Starken hatte Bach 1733 die zeitlichen Spielräume gegeben, sich solch einem anspruchsvollen Projekt zu widmen, denn für Monate schwieg in Sachsen damals die Kirchenmusik fast vollständig. Auch Bach war damit von einem guten Teil seiner Amtspflichten befreit.

Ausschlaggebend für Bachs Idee, dem neuen Kurfürsten eine *Missa* zu präsentieren, war aber möglicherweise ein Weiteres: Wilhelm Friedemanns Berufung nach Dresden. Am 23.6.1733 nämlich war Bachs ältester Sohn zum Organisten an der Dresdner Sophienkirche ernannt worden, am 1.8. sollte er diese Stelle antreten. Es wird kaum ein Zufall sein, dass Johann Sebastian Bach ausgerechnet wenige Tage vor dem Dienstantritt seines ältesten Sohnes in Dresden weilte und hier das Widmungsschreiben unterzeichnete. Vieles spricht dafür, dass auch die dem Kurfürsten übergebenen Stimmen von Bach sowie mitgereisten Familienmitgliedern erst kurz vor der Übergabe in Dresden angefertigt wurden: Außer Johann Sebastian waren auch Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Anna Magdalena Bach sowie ein weiterer noch nicht identifizierter Schreiber am Ausschreiben der Stimmen beteiligt. Offenbar ver-

suchte Bach also die familiäre Dresden-Reise zu nutzen, um sich dem neuen Kurfürsten zu empfehlen.

Aller Wahrscheinlichkeit nach griff Bach bei der Komposition der *Missa* reichlich auf bereits vorhandene Musik zurück; allerdings kennen wir nur zu zwei Sätzen auch Bachs Vorlage: Das *Gratias* geht auf den 2. Satz der Kantate *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* BWV 29 (oder dessen Vorlage) zurück, das *Qui tollis* auf den Eingangssatz der Kantate *Schauet doch und sehet* BWV 46. Der Schriftduktus von Bachs Partitur lässt aber vermuten, dass weit mehr Sätze für die *Missa* nicht neu komponiert, sondern vielmehr im Parodieverfahren aus älteren Kompositionen gewonnen wurden, doch da wir die Vorlagen nicht kennen, bleibt alles Weitere Spekulation.

Einige Besonderheiten der *Missa* – so die virtuose Sopran-Partie des *Laudamus te* oder die ungewöhnliche Besetzung des *Quoniam* – sind wohl zurecht mit Dresdner Musikern und Dresdner Vorbildern in Verbindung gebracht worden. Ob in Dresden damals allerdings auch eine Aufführung stattgefunden hat, ist bis heute umstritten.

Kennen wir zu den bisherigen beiden Bausteinen, dem *Sanctus* von 1724 und der *Missa* von 1733, sowohl die Entstehungszeit als auch eine konkrete Bestimmung, so bleiben uns zum dritten Baustein, der *Credo*-Fuge, nur Vermutungen. Wahrscheinlich entstand dieser Satz wiederum etwa zehn Jahre später, nämlich in den 1740er Jahren. Diesen strengen Satz komponierte Bach demnach zu einer Zeit, in der er sich intensiv mit der „klassischen Vokalpolyphonie“ der Palestrina-Nachfolge auseinandersetzte, Werke anderer Komponisten im „strengen

Stil“ kopierte, studierte, zur Aufführung brachte und auch selbst Kompositionen in dieser Art schrieb. Auch der *Credo*-Chor ist als Fuge über einen gregorianischen cantus firmus mit sieben obligaten Stimmen ein Kleinod höchster kontrapunktischer Vollendung. Wofür der *Credo*-Chor geschrieben wurde, ist allerdings unklar.

Erst in seinen letzten Lebensjahren ging Bach dann daran, die verschiedenen, bis dahin unabhängig voneinander existenten Vertonungen von Teilen einer Messe zu einer *Missa tota*, einem vollständigen Messordinarium, zu erweitern. Warum er dies allerdings tat, ist – trotz diverser Hypothesen – bis heute nicht abschließend geklärt.

Bei der Arbeit an der vollständigen Messe griff Bach in beträchtlichem Umfang erneut auf ein in seinem Schaffen vielfach bewährtes Verfahren zurück: Die Parodie, also die Umtextierung bereits vorhandener Musik. Wie nicht wenige durch Parodie entstandene Meisterwerke Bachs zeigen, handelt es sich für Bach dabei keinesfalls um ein einfaches Verfahren, mit welchem auf die Schnelle aus einem Stück zwei gemacht werden können. Bachs Parodieverfahren stellt sich vielmehr als eine intensive Auseinandersetzung mit bereits bestehender Musik dar.

Und so wie wir an anderen Stellen innerhalb des Bachschen Œuvres beobachten können, dass Bach ein für eine einmalige Gelegenheit komponiertes Werk – etwa eine Geburtstagskantate – in eine Kirchenkantate verwandelt, um es als Repertoirestück dann wiederholt einsetzbar zu machen, so ist vermutet worden, dass er mit Parodien von Kantatensätzen für die *h-Moll-Messe* am Ende seines Lebens diese Kantatensätze wiederum aus dem „All-

tagsgeschäft“ des Thomaskantors in die überzeitliche Großform der Messe überführen wollte. Bach hätte demnach mit der *h-Moll-Messe* tatsächlich ein Vermächtniswerk im engeren Sinne geschaffen.

Das Ergebnis jener Umarbeitung des späten Bach bietet uns die Essenz aus seinem kompositorischen Schaffen aus mehr als 30 Jahren: Schon 1714 hatte Bach nämlich die Vorlage des *Crucifixus* komponiert: der Eingangsschor zur Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12). Allerdings hat Bach dem *Crucifixus* eine instrumentale Einleitung vorangestellt, die Instrumentation erweitert, den Rhythmus des Basso continuo verändert und anderes mehr. Bach hat die Musik nicht nur umtextiert, sondern den Satz neu gestaltet.

Dieser wohl in der Substanz älteste Satz der *h-Moll-Messe* folgt dabei unmittelbar auf die wohl späteste Zutat: das *Et incarnatus est*. Für das *Et incarnatus* hatte Bach ursprünglich keinen eigenen Satz vorgesehen; der Text war zunächst Bestandteil des vorangehenden Duetts *Et in unum Dominum Jesum Christum*. In Bachs Autograph schließt denn auch das *Crucifixus* direkt an das Duett an. Erst nachträglich brachte Bach am Übergang zwischen den Sätzen einen Verweis auf das *Et incarnatus* an und überarbeitete die Textierung des Duetts. Das *Et incarnatus* lag dem Autograph ebenso wie die Neufassung der Singstimmen des Duetts auf losen Blättern bei (heute, seit der Restaurierung, gibt es allerdings nur noch lose Blätter bzw. Bögen).

Dass dieses späte *Et incarnatus* direkt und bruchlos in das in der Substanz 35 Jahre ältere *Crucifixus* übergehen kann, zeigt auf faszinierende Weise die – bei aller Wandelbarkeit – große Konstanz der Bach-

schen Tonsprache und seine unerreichte Meisterschaft in der Integration von Sätzen unterschiedlichster Herkunft.

Auch einige seiner tiefgehendsten und großartigsten Kompositionen hat Bach durch Parodie geschaffen – man ist geneigt zu sagen: durch Verbessern des Besten. Dazu zählt gewiss auch das *Agnus Dei* aus der *h-Moll-Messe*. Dies hat die ganze Parodiefolge durchlaufen: Angefangen hatte diese Musik ihre Existenz wohl als Arie *Unschuld, Kleinod reiner Seelen* aus der Hochzeitskantate *Auf, süß entzückende Gewalt* (BWV Anh. 196), von der allerdings leider nur der Text erhalten blieb. Durch Übernahme in das Himmelfahrtsoratorium (BWV 11) wurde diese für eine einmalige Gelegenheit geschaffene Arie der mehrfachen Verwendbarkeit zugeführt; dann mit dem Text *Ach, Jesu, ist dein Abschied schon so nah*. Im *Agnus Dei* schließlich hat Bach diese Musik – mit Erfolg – verewigt. Schon die Arie des Himmelfahrtsoratoriums ist ein hinreißendes Stück. Durch wenige Maßnahmen – Vereinfachungen der Melodie im Ritornell, vielmehr aber noch in der Singstimme, und Verdichtung des Satzes, etwa durch eine zusätzliche Violin-Begleitstimme zum Alt-Einsatz, und anderes mehr – entstand eine *Arie*, wie sie berührender kaum sein könnte.

Die lange und teils verwickelte Entstehungsgeschichte der *h-Moll-Messe*, die vielen Bearbeitungen und Entlehnungen, sind jedoch nicht geeignet, dieses nach Hans Georg Nägeli (1818) „grösste musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker“ zu entzaubern – vielmehr erscheint die Größe von Bachs *Messe in h-Moll* angesichts der Entstehungsgeschichte nur noch unbegreiflicher.

Uwe Wolf

When Johann Sebastian Bach composed his *Sanctus* in D for Christmas 1724, composing a complete Mass must have been very far from his mind. Yet this *Sanctus* was to be the starting-point of the long history of the genesis of the *Mass in B minor*, within which the *Sanctus* of 1724 was integrated some 25 years later – albeit in a revised form.

The *Sanctus* was first produced in the context of Bach's normal duties as a church musician. At that time, liturgical church music in Latin was part and parcel of Protestant as well as Roman Catholic services on certain high feast-days. The *Sanctus* in question dates from those early Leipzig years in which Bach was endeavoring to establish for his official duties a repertoire that he could subsequently use time and again.

The next and most important part of the *B minor Mass*, the so-called *Missa* with *Kyrie* and *Gloria*, was composed almost ten years later in 1733 – this time not for Leipzig church services but for the Catholic court in Dresden. Bach dedicated it to the Saxon Elector Friedrich August II, who had just succeeded his father August the Strong following the latter's death on 1 February 1733. According to his accompanying letter of 27 July 1733, Bach was hoping in return for a "Praedicat von Dero Hoff-Capelle" – although Bach's appointment as composer to the Saxon court did not actually come about until he had made a fresh application in 1736. The period of state mourning for August the Strong had given Bach the necessary time during 1733 to devote himself to so demanding a project, because there was almost no church music in Saxony for months on end, and like his colleagues, Bach was thereby released from a good part of his

duties. But possibly the deciding factor in Bach's plan to present the new Elector with a Mass was something else: Wilhelm Friedemann's engagement in Dresden. For on 23 June 1733, Bach's eldest son was appointed organist at the Dresden Church of St Sophie, effective 1 August. It will hardly have been a coincidence that Johann Sebastian Bach was in Dresden just a few days before his son took up the appointment and that he signed his letter of dedication there. There is ample evidence that the parts the Elector received from Bach and from relatives who had travelled with him were also produced only shortly before the Dresden presentation. Not only Johann Sebastian but also Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Anna Magdalena Bach and another, hitherto unidentified copyist were involved in writing out the parts. So obviously Bach was trying to exploit the family trip to Dresden to introduce himself to the new Elector. It is highly probable that in composing the *Missa*, Bach resorted freely to music he had already written. However, for only two movements do we know what Bach's models were. The way that the score is written, however, suggests that far more than two movements for the *Missa* were not newly composed but "parodies" extracted from earlier compositions. But since the models are unknown to us, we are now entering the realm of speculation.

Both the time of composition and the purpose of the pieces are known in the cases of the two aforementioned elements, the *Sanctus* of 1724 and the *Missa* of 1733. On the other hand the origins of the third major component, the *Credo* fugue, remain guesswork. This movement was probably composed another ten years later, i. e., in the 1740s. Accordingly, Bach composed this strict movement at a

time when he was intensively occupied with the “classical vocal polyphony” of Palestrina’s successors. He was copying, studying and performing works in the “strict style” by other composers, and he was also writing this kind of work himself. Being a fugue based on a Gregorian cantus firmus, with seven obbligato parts, the *Credo* chorus is another gem of contrapuntal perfection. Admittedly it is not clear for what purpose the *Credo* was written.

It was only in his last years that Bach set about expanding his various, hitherto independent settings of sections of a Mass into a *Missa tota*, a complete Mass Ordinary. Why he did so has yet – notwithstanding various hypotheses – to be fully explained. In working on the complete Mass, Bach once again resorted to a considerable extent to a method he often used in his output: parody, or the providing of already existing music with a new text. As not a few of the masterpieces he conceived through parody illustrate, where Bach was concerned this was by no means just a process of quickly turning one piece into two. Rather, Bach’s parody technique constitutes an intensive engagement with music that already existed.

In other places within Bach’s oeuvre, we can observe how Bach converts a work composed for a particular occasion – such as a birthday cantata – into a church cantata in order to make it repeatedly re-usable as a repertoire piece. By the same token, one suspects that with his parodies of cantata movements for the *B minor Mass* late in his life, he was trying to transfer these cantata movements from the “everyday business” of the Thomaskantor to the transcendent large-scale form of the Mass. This means that in his *B minor Mass* Bach ac-

tually produced a musical testament in the narrower sense.

The product of Bach’s late reworkings yields the essence of his compositional output over a period of more than 30 years. Already in 1714, namely, Bach had already composed the model for the *Crucifixus*: the opening chorus of the cantata *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12). To be sure, Bach prefaced the *Crucifixus* with an orchestral introduction, enlarged the instrumentation, changed the basso continuo rhythm and made other revisions. He not only replaced the text but also reshaped the music.

Bach created some of his profoundest and most magnificent compositions by means of parody – one is inclined to say: by constant improvement. One obvious example is the *Agnus Dei* from the *B minor Mass*. This went through the whole parody sequence, having probably started life as an aria in a wedding cantata. By incorporating this occasional aria into his Ascension Oratorio (BWV 11), Bach made it repeatedly serviceable. And finally, he succeeded in immortalizing this music in the *Agnus Dei*.

However, the long and complex history of the *B minor Mass*, with its many reworkings and borrowings, takes none of the magic away from what Hans Georg Nägeli described (1818) as “the greatest piece of music of any age or nation.” On the contrary, the history of its genesis renders the grandeur of Bach’s *Mass in B minor* all the more unfathomable.

Uwe Wolf

Translation (abridged): Peter Palmer

Lorsque Johann Sebastian Bach composa le *Sanctus* en ré majeur pour la fête de Noël 1724, il n'avait certainement pas en tête de composer une messe entière – et pourtant, ce *Sanctus* devait initier la genèse de la *Messe en si mineur* : le *Sanctus* de 1724 y fut intégré 25 ans plus tard – sous une forme remaniée.

Le *Sanctus* fut écrit en 1724 dans le cadre des obligations de service ordinaires de Bach. Pour certaines grandes fêtes religieuses de l'époque, la musique d'église liturgique en latin faisait aussi partie de l'office religieux protestant. Ce *Sanctus* date des premières années à Leipzig, alors que Bach s'employait à fonder un répertoire pour ses activités de service qu'il put utiliser à maintes reprises par la suite.

La partie suivante et la plus importante de la *Messe en si mineur*, la dite *Missa* avec *Kyrie* et *Gloria*, fut composée tout juste 10 ans plus tard, en l'an 1733 – non plus pour les offices de Leipzig mais pour la cour catholique de Dresde : Bach la dédia à l'électeur de Saxe Frédéric Auguste II, qui venait de succéder au trône à son père, Auguste le Fort, décédé le 1^{er} février 1733. Selon la lettre d'accompagnement de Bach du 27.7.1733, Bach espérait en contrepartie une « recommandation de sa chapelle de cour » – toutefois, Bach n'obtint le titre de compositeur de la cour de Saxe qu'en 1736, à la suite d'une nouvelle demande. Le deuil national suivant la mort d'Auguste le Fort avait donné à Bach en 1733 le temps de se consacrer à un projet de cette envergure, car la musique d'église fut interrompue en Saxe pendant des mois. Et Bach était ainsi dégagé d'une bonne partie de ses obligations de service. Mais autre chose motiva peut-être l'idée de Bach de présenter une messe au nouvel électeur : la nomination de Wilhelm Friedemann à Dresde. Le 23.6.1733 en effet, le fils aîné

de Bach avait été nommé organiste à l'église Sainte-Sophie de Dresde et devait prendre ses fonctions le 1.8. Il n'est donc pas fortuit que Johann Sebastian Bach se fût trouvé à Dresde quelques jours avant l'entrée en fonction de son fils aîné et eût signé ici la lettre de dédicace. Tout indique que les voix remises à l'électeur ne furent copiées par Bach et par les membres de sa famille, qui l'accompagnaient, que peu de temps avant la remise à Dresde : en dehors de Johann Sebastian, également Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Anna Magdalena Bach ainsi qu'un autre scribe non encore identifié avaient participé à la rédaction des voix. Manifestement, Bach utilisa donc ce voyage familial à Dresde afin de se recommander auprès du nouvel électeur. Selon toute vraisemblance, Bach eut largement recours à de la musique déjà existante pour composer la *Missa* ; mais nous ne connaissons toutefois de modèle de Bach que pour deux mouvements. Néanmoins le style d'écriture de la partition de Bach laisse supposer que beaucoup plus de mouvements ne furent pas composés de neuf pour la *Missa*, mais furent repris de compositions anciennes, selon le procédé parodique ; comme nous ne possédons aucun modèle, nous ne pouvons que supputer.

Alors que pour les deux éléments mentionnés, le *Sanctus* de 1724 et la *Missa* de 1733, nous connaissons le temps de la formation et une destination concrète, nous ne pouvons qu'émettre des suppositions pour le troisième élément, la fugue du *Credo*. Ce mouvement fut sans doute écrit quelques dix ans plus tard, à savoir dans les années 1740. Bach composa ce mouvement rigoureux à une époque où il se confrontait intensément à la « polyphonie vocale classique » dans le sillon de Palestrina, copiait des œuvres d'autres composi-

teurs dans le « style sévère », étudiait, jouait et écrivait lui-même des compositions dans ce style. Le chœur du *Credo*, en tant que fugue sur un cantus firmus grégorien à sept voix obligées, est lui aussi un joyau de la plus haute perfection contrapuntique. On ne sait pas exactement pour quelle occasion le chœur du *Credo* fut écrit.

C'est seulement sur la fin de sa vie que Bach commença à agrandir les différentes compositions, jusqu'ici indépendantes les unes des autres, de parties d'une messe en une *Missa tota*, un ordinaire complet de la messe. On ne sait pas exactement jusqu'à aujourd'hui pourquoi il le fit – en dépit d'hypothèses diverses. Au cours de son travail sur une messe complète, Bach eut ici aussi largement recours à un procédé éprouvé bien des fois dans son travail créateur : la parodie, à savoir le remaniement textuel d'une musique déjà existante. Comme le montrent bien des chefs-d'œuvre de Bach d'origine parodique, il ne s'agit pour Bach en aucun cas d'un procédé simple permettant d'écrire à la va-vite deux pièces à partir d'une. Le procédé parodique de Bach est au contraire une confrontation en profondeur à la musique déjà existante.

Et, de même que nous pouvons observer dans d'autres passages au sein de l'œuvre de Bach qu'il transforme une pièce écrite pour une occasion unique – par exemple une cantate d'anniversaire – en une cantate d'église, afin de pouvoir la réutiliser comme pièce de répertoire, on a supposé qu'à la fin de sa vie, en parodiant des mouvements de cantates pour la *Messe en si mineur*, il voulut faire passer ces mouvements de cantates à leur tour de « l'activité quotidienne » du cantor de Saint-Thomas dans la grande forme intemporelle de la messe. La *Messe*

en si mineur serait ainsi un testament spirituel de Bach au sens étroit du terme.

Le résultat de ce remaniement du vieux Bach nous offre l'essence d'une œuvre créatrice sur plus de 30 ans : dès 1714, Bach avait en effet composé le modèle du *Crucifixus* : le chœur d'entrée à la Cantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12). Toutefois, Bach a fait précéder le *Crucifixus* d'une introduction instrumentale, agrandi l'instrumentation, transformé le rythme du basso continuo et plus encore. Bach a non seulement donné un nouveau texte à la musique, mais a réagencé la composition.

Bach a également créé quelques-unes de ses compositions les plus profondes et les plus grandioses par la parodie – on serait même tenté de dire : en améliorant le meilleur. En fait partie sans nul doute l'*Agnus Dei* de la *Messe en si mineur*. Ce mouvement a parcouru toute la chronologie de la parodie : cette musique a existé tout d'abord sous la forme d'une aria de cantate de noces. En l'intégrant à l'*Oratorio de l'Ascension* (BWV 11), cette aria écrite pour une occasion unique fut agencée de manière à être réutilisée. Pour finir, Bach a immortalisé cette musique dans l'*Agnus Dei* – avec succès.

La longue et parfois sinueuse genèse de la *Messe en si mineur*, les nombreux arrangements et emprunts, ne parviennent pourtant pas à démystifier cette « œuvre d'art musicale la plus grande de tous les temps et de tous les peuples », comme le dit Hans Georg Nägeli (1818) – au contraire, la grandeur de la *Messe en si mineur* de Bach ne paraît que plus insaisissable sur le fond historique de sa genèse.

Uwe Wolf

Traduction (abregée) : Sylvie Coquillat

Die Sopranistin **Mechthild Bach** wurde in Limburg/Lahn geboren und studierte an der Musikhochschule Frankfurt Gesang bei Elsa Cavelti, später bei Elisabeth Schwarzkopf, Laura Sarti und Vera Rosza. Ab 1986 war sie Stipendiatin der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Opernengagements führten Mechthild Bach an verschiedene deutsche Bühnen, an denen sie sich ein breites Repertoire als lyrischer Sopran erarbeitete. Als Konzertsängerin pflegt sie eine regelmäßige Zusammenarbeit mit renommierten Künstlern und Ensembles in ganz Europa. Zahlreiche Rundfunk- und CD-Einspielungen dokumentieren ihr künstlerisches Schaffen. Die Aufnahme von Zelenkas *Missa Dei Patris*, bei der sie als Solistin mitwirkte, wurde im Jahre 2002 mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet.

Der Kanadier **Daniel Taylor** ist heute einer der gefragtesten Countertenöre. Nach seinem gefeierten Operndebüt in Glyndebourne (Händels *Theodora*) wurde er für verschiedene internationale Händel-Produktionen engagiert und gastierte an der Metropolitan Opera, der San Francisco Opera und in Rom. Liederabende gab er in Wien, Peking, New York und London. Zu Daniel Taylors CD-Aufnahmen gehören u. a. Bach-Kantaten, Kantaten „vor Bach“, Werke von Händel, Zelenka, Dowland, Purcell sowie das neue Werk *Lost Objects* mit Bang on a Can. Daniel Taylor ist Künstlerischer Leiter des Montreal Early Music Festivals und Gastprofessor an der McGill University. Er gründete das Theatre of Early Music, eine Interessengemeinschaft, die sich auf bisher nicht aufgeführte Werke des 17. und 18. Jahrhunderts spezialisiert hat.

Der lyrische Tenor **Marcus Ullmann** wurde 1967 in Olbernhau bei Dresden geboren, erhielt seine erste musikalische Ausbildung im Dresdner Kreuzchor und studierte an der Musikhochschule Dresden bei Hartmut Zabel und Margret Trappe-Wiel sowie in Berlin bei Dietrich Fischer-Dieskau. Gastengagements führten ihn an verschiedene Opernhäuser Deutschlands und ins Ausland. Zentrale Aufführungen seiner Konzerttourneen sind Werke von Johann Sebastian Bach, Händels *Messias*, Haydns *Schöpfung* sowie Mozarts *Requiem*. Liederabende führten ihn zu internationalen Kammermusikfestivals (Finnland, Irland, Großbritannien) und zur Schubertiade Schwarzenberg. Einladungen erhielt er u. a. zu den Dresdner Musikfestspielen, nach Wien, New York, Florenz und Tokio. Ein Schwerpunkt seiner CD-Aufnahmen sind geistliche Werke von Bach, Telemann, Mozart und Schubert.

Der Bariton **Raimund Nolte** erhielt seine Gesangs-ausbildung maßgeblich bei Josef Metternich und wird derzeit von Irmgard Hartmann betreut. Engagements als Konzertsänger führten ihn durch ganz Europa, nach Israel, Japan und in die USA. Nach seinem Bühnendebüt 1994 bei den Festwochen in Innsbruck folgten Festengagements an der Deutschen Oper am Rhein, dem Theater Bielefeld und seit 1996 an der Komischen Oper Berlin. Neben Schwerpunkten bei Händel und natürlich den großen Mozartrollen widmet sich Raimund Nolte besonders dem lyrischen und Kavaliersfach. Einladungen führten ihn in bedeutende europäische Konzertsäle, nach Oberitalien sowie zu einer Konzertsérie mit dem Israeli Kibbutz Orchestra.

In den mehr als 30 Jahren seines Bestehens hat sich der **Kammerchor Stuttgart** das gesamte Vokalrepertoire europäischer Chormusik vom Frühbarock bis zu Werken des 21. Jahrhunderts erarbeitet. Die ca. 80 Sängerinnen und Sänger treten in unterschiedlichen Formationen auf: seien es 20 Mitwirkende für a cappella-Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts (mit bis zu 16-stimmigen Werken und solistischer Befähigung), seien es barocke Werke (darunter Falsettisten im Alt und Sänger mit besonderer barocker Stilkenntnis) oder bis zu 60 Sänger für Oratorien und Opern des 18. bis 20. Jahrhunderts. Die Sänger kommen aus ganz Deutschland, vereinzelt auch aus den benachbarten Ländern. Die künstlerischen Erfolge des Kammerchores Stuttgart lassen sich an Einladungen zu allen wichtigen europäischen Festivals sowie an über 70 CD-Produktionen ablesen, von denen viele mit internationalen Schallplattenpreisen ausgezeichnet worden sind.

Das **Barockorchester Stuttgart** wurde wie der Kammerchor von Frieder Bernius gegründet. Die Musiker sind freiberuflich tätig und gehören in ihren jeweiligen Instrumentengruppen zu führenden Vertretern für historische Aufführungspraxis. Der Aufgabenbereich des Orchesters ist von einer Vielfalt der Gattungen bestimmt, die sich in einem ausgewogenen Anteil aus Opern, Sinfonien und oratorischen Werken zeigt. Die Wiederaufführung von Opern des 18. Jahrhunderts (Rameau, Jommelli, Naumann) bildet ebenso einen Schwerpunkt im Repertoire wie die Ausgrabung musikhistorischer Schätze, besonders aus dem südwestdeutschen Raum (Kalliwoda, Knecht, Holzbauer). Die künstlerische Akzeptanz des Barockorchesters Stuttgart wird einerseits in Einladungen zu internationalen Festivals deutlich, zum anderen durch preisgekrönte CD-Produktionen.

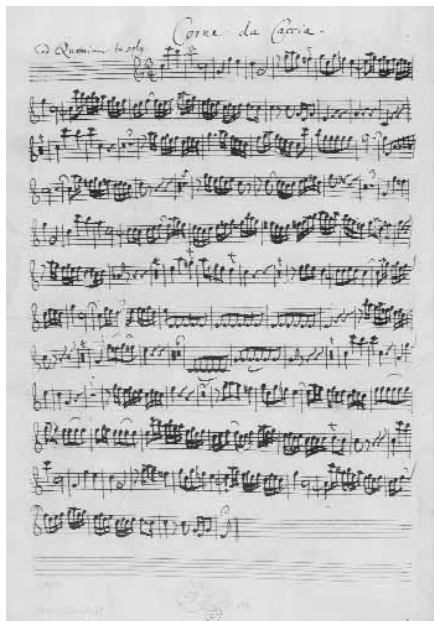
Zwei spezifische Merkmale prägen die künstlerischen Tätigkeiten des Dirigenten **Frieder Bernius**: ausgeprägte eigene Klangvorstellungen und die Suche nach historischer Angemessenheit jeden Stils der europäischen Musikgeschichte seit 1600. So hat er folgerichtig eigene Ensembles gegründet (den Kammerchor Stuttgart, das Barockorchester Stuttgart, die Klassische Philharmonie Stuttgart und die Hofkapelle Stuttgart) und sie in einer Institution, dem Musik Podium Stuttgart, zusammengeführt. Die Ensembles arbeiten in unterschiedlichen Besetzungsgrößen und Stimmtonhöhen. Ihre ca. 12 jährlichen Projekte füllen den Großteil seines Terminkalenders aus; daneben arbeitet er in regelmäßigen Abständen mit der Kammerphilharmonie Bremen, der Streicherakademie Bozen und dem Weltjugendchor der Jeunesses Musicales. Frieder Bernius hat sich in den 30 Jahren seiner freiberuflichen Tätigkeit ein vielseitiges Repertoire aller musikalischen Gattungen von 1600 bis 2000 erarbeitet – in den letzten Jahren waren die Schwerpunkte barocke Vokalmusik (Zelenka, Bach und Söhne, Händel), Vokalsymphonik des 19. und 20. Jahrhunderts (Mendelssohn bis Ligeti), Opernerstaufführungen von Jommelli bis Schubert, Symphonien der Frühromantik (Kalliwoda und Burgmüller), Schauspielmusiken (Mendelssohn, Grieg) sowie a cappella-Werke des 19. und 20. Jahrhunderts. Einladungen zu internationalen Festivals und Konzerttourneen haben Frieder Bernius durch ganz Europa und mehrfach nach Nordamerika, Israel und Asien geführt. Unter den inzwischen 80 CD-Aufnahmen seien die Gesamtaufnahme des Mendelssohnschen Vokalwerks bei Carus sowie Einspielungen barock-er Meisterwerke hervorgehoben.

Kammerchor Stuttgart

Soprano: Maria Bernius, Sigrun Borntträger, Mechthild Brand, Florence Günther, Ulrike Hellermann, Angelika Huber, Magdalena Podkoscielna, Eva Prockl, Julia Schmidt, Johanna Winkel, Anja Wegrzyn
Alto: Friedemann Engelbert, Stephanie Hampl, Andreas Hoffmann, Manja Raschka, Elke Rutz, Bernhard Schafferer
Tenore: Jörg Genslein, Florian Schmitt, Simon Schnorr, Julian Prégardien, Tobias Wall
Basso: Matthias Begemann, Jens Hamann, Felix Schuler-Meybier, Patrick Pobeschin, Adolph Seidel, Alois Späth

Barockorchester Stuttgart

Violino: Benjamin Hudson (Konzertmeister), Jörn-Sebastian Kuhlmann, Martin Jopp, Angela Pastor, Wolfgang Rösch, Mechthild Blaumer, Jochen Grüner, Miriam Risch-Graulich, Helmut Winkel
Viola: Annette Schmidt, Annette Geiger, Lothar Haass
Violoncello: Juris Teichmanis, Kristin Dom
Contrabbasso: Eberhard Maldfeld
Organo: Boris Kleiner
Flauto: Jed Wentz, Brian Berryman
Oboe: Christian Moreaux, Jean-Marc Philippe, Elena Palomar
Fagotto: Veit Scholz, Adrian Rovatky
Corno: Thomas Müller
Trombe: Robert Farley, John Hutchins, Christopher Pigram
Timpani: Norbert Schmitt-Lauxmann



„Quoniam tu solus Sanctus“, Corno-da-caccia-Stimme
(Autograph), SLUB Dresden

The soprano **Mechthild Bach** was born in Limburg/Lahn and studied singing with Elsa Cavelti at the Frankfurt Musikhochschule. She also studied under Elisabeth Schwarzkopf, Laura Sarti and Vera Rosza. From 1986 she was the recipient of a grant from the German National Studies Foundation (SDV). Opera engagements took her to various German theaters where she mastered a broad repertoire as a lyric soprano. As a concert singer, Mechthild Bach regularly collaborates with renowned artists and ensembles throughout Europe. Her artistic achievements are preserved on numerous radio and CD recordings. A recording of Zelenka's *Missa Dei Patris* in which she was a soloist was awarded the German Record Critics' Prize in 2002.

Canadian **Daniel Taylor** is one of the world's most sought after countertenors. After his acclaimed debut at Glyndebourne (Handel's *Theodora*) he was engaged for various international Handel productions and appeared as a guest at the Metropolitan Opera, San Francisco Opera and in Rome. He has given song recitals in Vienna, Peking, New York and London. His CD recordings include Bach cantatas, cantatas "before Bach," works by Handel, Zelenka, Dowland and Purcell as well as the new work *Lost Objects* with Bang on a Can. He is artistic director of the Montreal Early Music Festival and a guest professor at McGill University. He founded the Theatre of Early Music, a group of musicians specializing in hitherto unperformed works of the 17th and 18th centuries.

The lyric tenor **Marcus Ullmann** was born near Dresden in 1967. He received his early musical training in the Dresden Kreuzchor and studied under Hartmut Zabel and Margret Trappe-Wiel at the Dresden Musikhochschule and with Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin. He appeared as a guest at various opera houses in Germany and abroad. Works central to his concert repertoire includes works of Bach, Handel's *Messiah*, Haydn's *Creation* and Mozart's *Requiem*. As a recitalist he has sung at international chamber music festivals (Finland, Ireland, Great Britain) and at the Schwarzenberg Schubertiade. He has been invited to the Dresden Music Festival and to Vienna, New York, Florence and Tokyo. Sacred works by Bach, Telemann, Mozart and Schubert figure prominently in his CD discography.

The baritone **Raimund Nolte** received his formative training as a singer from Josef Metternich and is currently coached by Irmgard Hartmann. He has appeared in concerts throughout Europe and in Israel, Japan and the USA. His stage debut at the Innsbruck Festival in 1994 was followed by permanent engagements at the Deutsche Oper am Rhein, Theater Bielefeld and, from 1996, the Komische Oper Berlin. Besides focusing on Handel and the major Mozart roles, Raimund Nolte has devoted himself in particular to lyrical and "cavalier" roles. He has been invited to sing in major European concert halls, in Upper Italy and in a concert series with the Israeli Kibbutz Orchestra.

During the more than 30 years of its existence, the **Kammerchor Stuttgart** has mastered the entire repertoire of European choral music from the early Baroque to works of the 21st century. The circa 80 singers appear in various different formations – from 20 members in a *cappella* pieces of the 19th and 20th centuries (with works of up to 16-parts and solo demands) and Baroque pieces (involving male altos and period specialists) to a maximum of 60 singers for oratorios and operas of the 18th to 20th centuries. The singers come from the whole of Germany, and a few from neighboring countries. The artistic success of the choir has been reflected in invitations to all the major European festivals and more than 70 CDs, many of them gaining international record awards.

Like the Kammerchor Stuttgart, the **Barockorchester Stuttgart** was founded by Frieder Bernius. The players are freelance musicians with outstanding expertise in period performance in their respective sections. The orchestra's repertoire covers a wide range of genres – a variety that is manifested in a balanced quota of operas, sinfonias and oratorios. One major emphasis is the revival of 18th-century operas (Rameau, Jommelli, Naumann), while another is the rediscovery of historic musical treasures, especially from southwestern Germany (Kalliwo-da and Burgmüller). The artistic standing of the Barockorchester Stuttgart is reflected in invitations to international festivals, as well as by the ensemble's award-winning CD recordings.

The two main characteristics of the artistic activities of conductor **Frieder Bernius** are his individual conception of sonority and his quest for historical fidelity to every style in European music since 1600. Consequently he has founded his own ensembles (the Kammerchor Stuttgart, Barockorchester Stuttgart, Klassische Philharmonie Stuttgart und the Hofkapelle Stuttgart) and combined them in one institution, the Musik Podium Stuttgart. These ensembles employ a variety of formations and pitches. Their circa 12 annual projects fill the greater part of Bernius's calendar. In addition he regularly works with the Kammerphilharmonie Bremen, the Streicherakademie Bozen and the World Youth Choir of the Jeunesses Musicales. During his 30 years as a freelance musician, Frieder Bernius has mastered a diverse repertoire that embraces every genre between 1600 and 2000. In recent years he has concentrated on Baroque vocal music (Zelenka, the Bach and his sons, Handel), vocal-orchestral music of the 19th and 20th centuries (Mendelssohn to Ligeti), operatic first performances from Jommelli to Schubert, early Romantic symphonies (Kalliwo-da and Burgmüller), incidental music (Mendelssohn, Grieg) and a *cappella* works of the 19th and 20th centuries. Invitations to international festivals and concert tours have taken him across the whole of Europe and on several occasions to North America, Israel and Asia. Among his 80 CDs to date, of particular note are the complete recordings of Mendelssohn's vocal music for Carus and his recordings of Baroque masterpieces.

La soprano **Mechthild Bach** est née à Limbourg/Lahn et a étudié le chant au Conservatoire de musique de Francfort auprès de Elsa Cavelti. Elle a poursuivi ses études auprès de Elisabeth Schwarzkopf, Laura Sarti et Vera Rosza. A partir de 1986, elle a été boursière de la Fondation d'études du peuple allemand. Des engagements d'opéra ont conduit Mechthild Bach sur différentes scènes d'Allemagne, où elle a acquis un vaste répertoire de soprano lyrique. En qualité de concertiste, elle travaille régulièrement avec des artistes et ensembles de renom dans toute l'Europe. De nombreux enregistrements pour la radio et le CD documentent son travail artistique. L'enregistrement de la *Missa Dei Patris* de Zelenka où elle tenait une partie soliste a été récompensé en l'an 2002 du Prix de la critique allemande du disque.

Le Canadien **Daniel Taylor** est aujourd'hui l'un des contraltémoins les plus demandés. Après des débuts triomphaux sur la scène lyrique de Glyndebourne (*Theodora* de Haendel), il a été engagé pour différentes productions Haendel internationales et a chanté au Metropolitan Opera, au San Francisco Opera et à Rome. Il a donné des récitals de lieds à Vienne, Pékin, New York et Londres. Parmi les enregistrements de Daniel Taylor pour le CD, il y a des Cantates de Bach, des cantates « avant Bach », des œuvres de Haendel, Zelenka, Dowland, Purcell, ainsi que l'œuvre nouvelle *Lost Objects* avec Bang on a Can. Daniel Taylor est directeur artistique du Montreal Early Music Festival et professeur invité à la McGill University. Il a créé le Theatre of Early Music, une communauté d'intérêt spécialisée dans des œuvres inédites jusqu'ici des 17^{ème} et 18^{ème} siècles.

Le ténor lyrique **Marcus Ullmann** est né en 1967 à Olbernhau près de Dresde. Il a obtenu sa première formation musicale auprès du Chœur de la Croix de Dresde et a étudié au Conservatoire de musique de Dresde auprès de Hartmut Zabel et Margret Trappe-Wiel, ainsi qu'à Berlin auprès de Dietrich Fischer-Dieskau. Des engagements à titre d'invité l'ont conduit dans différents Opéras d'Allemagne et à l'étranger. Des prestations centrales de ses tournées de concerts sont des œuvres de Johann Sebastian Bach, le *Messie* de Haendel, la *Création* de Haydn et le *Requiem* de Mozart. Des récitals de lieds l'ont conduit à participer à des festivals internationaux de musique de chambre (Finlande, Irlande, Grande-Bretagne) et au Schubertiade de Schwarzenberg. Il a été invité entre autres au Festival de musique de Dresde, à Vienne, New York, Florence et Tokyo. Un centre de gravité de ses enregistrements pour le CD sont des œuvres sacrées de Bach, Telemann, Mozart et Schubert.

Le baryton **Raimund Nolte** a accompli sa formation vocale essentiellement auprès de Josef Metternich et suit actuellement l'enseignement d'Irmgard Hartmann. Des engagements de concertiste l'ont conduit dans toute l'Europe, en Israël, au Japon et aux États-Unis. Après ses débuts sur scène en 1994 lors du Festival d'Innsbruck, ont suivi des engagements fixes à l'Opéra allemand du Rhin, au théâtre de Bielefeld et depuis 1996 à l'Opéra comique de Berlin. En dehors de centres de gravité chez Haendel et bien sûr dans les rôles mozartiens, Raimund Nolte se consacre notamment au registre lyrique et au registre de galant homme. Des invitations l'ont amené à se produire dans d'importantes salles de concert européennes, dans le nord de l'Italie et dans une série de concerts avec l'Israëli Kibbutz Orchestra.

Au cours de ses plus de 30 ans d'existence, le **Kammerchor Stuttgart** (Chœur de chambre de Stuttgart), créé par Frieder Bernius a travaillé, tout le répertoire vocal de la musique chorale européenne, des débuts du baroque jusqu'aux œuvres du 21^{ème} siècle. Les quelques 80 chanteuses et chanteurs se produisent dans des formations diverses : 20 exécutants pour le répertoire a cappella des 19^{ème} et 20^{ème} siècles (avec des œuvres jusqu'à 16 voix et capacité soliste), œuvres baroques (avec des voix de fausset à l'alto et des chanteurs spécialisés dans le style baroque) ou jusqu'à 60 chanteurs pour des oratorios et opéras du 18^{ème} au 20^{ème} siècle. Les chanteurs viennent de toute l'Allemagne, isolément aussi de pays voisins. Les succès artistiques du Kammerchor Stuttgart se reflètent dans les invitations à tous les festivals européens importants ainsi que dans plus de 70 productions pour le CD, dont un grand nombre a été récompensé par des prix du disque internationaux.

Le **Barockorchester Stuttgart** (Orchestre baroque de Stuttgart) a été lui aussi créé par Frieder Bernius. Les musiciens sont indépendants et comptent dans leurs groupes d'instruments respectifs parmi les représentants majeurs de la pratique d'exécution historique. Le ressort de l'orchestre se caractérise par une diversité des genres qui s'exprime dans une répartition équilibrée entre opéras, symphonies et œuvres oratoires. La reprise d'opéras du 18^{ème} siècle (Rameau, Jommelli, Naumann) est autant un centre de gravité dans le répertoire que la redécouverte de trésors musicaux historiques, notamment de la région du sud-ouest de l'Allemagne (Kalliwoda, Knecht, Holzbauer). La résonance artistique du Barockorchester Stuttgart se mesure d'une part aux invitations de la part de festivals internationaux et d'autre part à des productions pour le CD couronnées de prix.

Deux caractéristiques spécifiques déterminent les activités artistiques du chef d'orchestre **Frieder Bernius** : des concepts sonores originaux et marqués et la recherche d'une fidélité historique à chaque style de l'histoire musicale européenne depuis 1600. Il a en conséquence créé ses propres ensembles (le Kammerchor Stuttgart, le Barockorchester Stuttgart, la Klassische Philharmonie Stuttgart et la Hofkapelle Stuttgart) et les a réunis en une institution, le Musik Podium Stuttgart. Les ensembles travaillent dans des distributions et diapasons différents. 12 projets par an environ remplissent la majeure partie de son calendrier ; il travaille en outre régulièrement avec la Philharmonie de chambre de Brême, l'Académie de cordes de Bolzano et le Chœur de la jeunesse mondiale des Jeunesses Musicales. Frieder Bernius a acquis au cours des 30 années de son activité professionnelle un répertoire diversifié de tous les genres musicaux de 1600 à 2000 – les centres de gravité des dernières années ayant été la musique vocale baroque (Zelenka, Bach et Fils, Haendel), les symphonies vocales des 19^{ème} et 20^{ème} siècles (Mendelssohn à Ligeti), de premières représentations d'opéras de Jommelli à Schubert, des symphonies du début du romantisme (Kalliwoda et Burgmüller), des musiques de scène (Mendelssohn, Grieg) ainsi que des œuvres a cappella des 19^{ème} et 20^{ème} siècles. Des invitations à des festivals internationaux et des tournées de concerts ont conduit Frieder Bernius dans toute l'Europe et plusieurs fois en Amérique du Nord, en Israël et en Asie. Parmi les quelques 80 enregistrements actuels pour le CD, citons notamment l'intégrale de l'œuvre vocale de Mendelssohn chez Carus ainsi que les enregistrements de chefs-d'œuvre baroques.

Kyrie

- 1 Kyrie eleison.
 2 Christe eleison.
 3 Kyrie eleison.

Herr, erbarme dich unser.
 Christus, erbarme dich unser.
 Herr, erbarme dich unser.

Gloria

- 4 Gloria in excelsis Deo.
 5 Et in terra pax hominibus
 bonae voluntatis.
 6 Laudamus te.
 Benedicimus te.
 Adoramus te.
 Glorificamus te.
 7 Gratias agimus tibi
 propter magnam gloriam tuam.
 8 Domine Deus, Rex coelestis,
 Deus Pater omnipotens.
 Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
 Altissime. 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.

Ehre sei Gott in der Höhe.
 Und Friede auf Erden 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.
 Du Allerhöchster, 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.

Lord, have mercy on us.
Christ, have mercy on us.
Lord, have mercy on us.

Seigneur, ayez pitié de nous.
Christ, ayez pitié de nous.
Seigneur, ayez pitié de nous.

Glory be to God on high.

Gloire à Dieu au plus haut des cieux.

And on earth peace to men
of good will.

Et paix sur la terre aux hommes
de bonne volonté.

We praise Thee.
We bless Thee.
We worship Thee.
We glorify Thee.

Nous Vous louons.
Nous Vous bénissons.
Nous Vous adorons.
Nous Vous glorifions.

We give Thee thanks
for Thy great glory.

Nous Vous rendons grâce
dans la vue de Votre gloire infinie.

Lord God, heavenly King,
God the almighty Father.
O Lord, the only begotten Son, Jesus Christ.
The Highest, O Lord God,
Lamb of God, Son of the Father.

Seigneur Dieu, Roi du ciel ô Dieu,
Père tout-puissant.
Seigneur, Jésus Christ, Fils unique de Dieu.
Le plus Haut, Seigneur Dieu,
Agneau de Dieu, Né du Père.

Thou who takest away the sins of the world,
have mercy upon us.
Thou who takest away the sins of the world,
receive our prayer.

Vous qui effacez les péchés du monde,
ayez pitié de nous.
Vous qui effacez les péchés du monde,
recevez notre humble prière.

Thou who sittest at the right hand of the Father,
have mercy upon us.

Vous qui êtes assis à la droite du Père,
ayez pitié de nous.

For Thou alone art the Holy One,
Thou alone art the Lord,
Thou, Jesus Christ, alone art the Most High.

Car Vous êtes le seul Saint,
le seul Seigneur,
le seul Très-Haut, ô Jésus-Christ.

12 Cum Sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris. Amen.

Credo (Symbolum Nicenum)

1 Credo in unum Deum.

2 Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilem omnium, et invisibilem.

3 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 caelis.

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 caelum,
sedet ad dexteram Dei Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
iudicare vivos et mortuos:
cujus regni non erit finis.

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

CD 2

Ich glaube an einen Gott.

Den allmächtigen Vater,
Schöpfer des Himmels und der Erde,
aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.

Und 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 unsres Heiles willen
ist er vom Himmel herabgestiegen.

Er ist Fleisch geworden
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 Gottes, des Vaters.
Er wird wiederkommen in Herrlichkeit,
zu richten die Lebenden und Toten,
seiner Herrschaft wird kein Ende sein.

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

Avec le Saint-Esprit
dans la gloire de Dieu le Père. Amen.

I believe in one God.

Je crois en un seul Dieu.

The Father almighty,
Maker of heaven and earth
and of all things visible and invisible.

Le Père tout-puissant,
Créateur du ciel et de la terre,
de toutes les choses visibles et invisibles.

And in one Lord Jesus Christ,
the only begotten Son of God.
Begotten of his Father before all ages.
God of God, light of light,
true God of true 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.

Et en un seul Seigneur, Jésus-Christ,
le Fils unique de Dieu.
Né du Père avant tous les siècles.
Dieu de Dieu, lumière de lumière,
vrai Dieu de vrai Dieu.
Engendré et non créé,
d'une même nature que le Père
et par qui tout a été fait.
Qui, pour nous les hommes et pour notre salut,
est descendu des cieux.

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

Il s'est incarné
par le Saint-Esprit dans la Vierge Marie
et a été fait homme.

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

Il a été crucifié pour nous
sous Ponce Pilate
il a souffert et il a été mis au tombeau.

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

Il est ressuscité des morts le troisième jour,
conformément aux écritures.
Il est monté aux cieux
où il siège à la droite du Père.
De là il reviendra dans la gloire pour juger
les vivants et les morts
et son règne n'aura pas de fin.

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 baptisma
in remissionem peccatorum.

9 Et exspecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus

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

11 Osanna in excelsis.

12 Benedictus qui venit
in nomine Domini.

13 Osanna in excelsis.

Agnus Dei

14 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

15 Dona nobis pacem.

Ich glaube an den Heiligen Geist,
den Herrn und Lebensspender,
der aus dem Vater und dem Sohne hervorgeht.
Der mit dem Vater und dem Sohne angebetet
und verherrlicht wird;
der gesprochen hat 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 kommenden Welt. Amen.

Heilig, heilig, heilig
Herr, Gott aller Mächte und Gewalten.
Himmel und Erde sind erfüllt von seiner 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 uns den Frieden.

And I believe in the Holy Ghost,
the Lord and Giver of Life,
who proceedeth from the Father and the Son.
Who with the Father and the Son
together is worshipped and glorified,
who spake by the Prophets.
And I believe in one Catholic
and Apostolic Church.

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.

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

Hosanna in the highest.

Blessed be 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.

Et je crois en l'Esprit
qui règne et donne la vie,
qui procède du Père et du Fils.
Qui avec le Père et avec le Fils
est adoré et glorifié,
qui a parlé par les prophètes.
Je crois en l'Eglise une, sainte, universelle
et apostolique.

Je reconnais un seul baptême
pour la rémission des péchés.

Et j'attends la résurrection des morts
et la vie du monde à venir. Amen.

Saint, Saint, Saint
est le Seigneur, le Dieu des armées.
Les Cieux 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 enlevez les péchés du monde,
ayez pitié de nous.

Donnez-nous la paix.

