

Les Arts Florissants
WILLIAM CHRISTIE

harmonia
mundi

J.S. Bach
MASS IN B MINOR

Les Arts Florissants
William Christie

Live in Paris

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

H-MOLL-MESSE BWV 232

Messe en si mineur / Mass in B minor

I. Missa: Kyrie, Gloria

1		Kyrie eleison	CHOR	9'53
2		Christe eleison	KW, TM	4'53
3		Kyrie eleison	CHOR	3'16
4		Gloria in excelsis	CHOR	1'42
5		Et in terra pax	CHOR	4'53
6		Laudamus te	KW	4'12
7		Gratias agimus tibi	CHOR	2'39
8		Dominus Deus	KW, RVM	4'58
9		Qui tollis peccata mundi	CHOR	2'47
10		Qui sedes ad dextram Patris	TM	4'24
11		Quoniam tu solus Sanctus	AM	4'35
12		Cum Sancto Spiritu	CHOR	3'56

II. Symbolum Nicenum

1		Credo in unum Deum	CHOR	1'57
2		Patrem omnipotentem	CHOR	1'49
3		Et in unum Dominum	KW, TM	4'27
4		Et incarnatus est	CHOR	3'14
5		Crucifixus	CHOR	2'54
6		Et resurrexit	CHOR	4'03
7		Et in Spiritum Sanctum Dominum	AM	5'39
8		Confiteor	CHOR	4'22
9		Et expecto	CHOR	2'17

10 | III. Sanctus

CHOR 4'19

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

11		Osanna in excelsis	CHOR	2'34
12		Benedictus	RVM	4'07
13		Osanna in excelsis	CHOR	2'33
14		Agnus Dei	TM	5'24
15		Dona nobis pacem	CHOR	2'59

Les Arts Florissants, *dir.* William Christie

Katherine Watson, *soprano* [KW]

Tim Mead, *contre-ténor* [TM]

Reinoud Van Mechelen, *ténor* [RVM]

André Morsch, *basse* [AM]

Les Arts Florissants, dir. William Christie

	Chœur		Orchestre
<i>Sopranos</i>	Jennifer Courcier Eugénie de Padirac Maud Gnidzaz Cécile Granger Juliette Perret Virginie Thomas Julia Wischniewski	<i>Violons</i>	Hiro Kurosaki, <i>violon solo</i> Myriam Gevers Sophie Gevers-Demoures Catherine Girard Emmanuel Resche Théotime Langlois de Swarte Patrick Oliva Christophe Robert Tami Troman
<i>Mezzo-sopranos</i>	Corine Bahuaud Alice Gregorio Alice Habellion	<i>Altos</i>	Simon Heyerick Lucia Peralta Kayo Saito
<i>Contre-ténors</i>	Bruno Le Levreur Yann Rolland	<i>Violoncelles</i>	David Simpson (basse continue) Emmanuel Balssa Alix Verzier
<i>Ténors</i>	Sean Clayton Thibaut Lenaerts Nicholas Scott Jonathan Spicher	<i>Contrebasse</i>	Jonathan Cable (basse continue)
<i>Basses</i>	Anicet Castel Laurent Collobert Christophe Gautier Julien Neyer David Witczak	<i>Flûtes allemandes</i>	Serge Saitta Anna Besson
		<i>Hautbois</i>	Pier Luigi Fabretti Astrid Knöchlein Machiko Ueno
		<i>Bassons</i>	Claude Wassmer Philippe Miqueu
		<i>Cor</i>	Anneke Scott
		<i>Trompettes</i>	Guy Ferber Emmanuel Alemany Aline Théry
		<i>Percussions</i>	Hervé Trovel
		<i>Orgue</i>	Marie Van Rhijn (basse continue)

LA MESSE EN SI MINEUR DE BACH OU L'ART DE LA POLYPHONIE VOCALE

À la mort de Johann Sebastian Bach en 1750, son deuxième fils Carl Philipp Emanuel s'occupa des deux projets majeurs qui avaient préoccupé son père jusqu'à sa toute fin : *L'Art de la Fugue* et la *Messe en si mineur*. En dépit de l'état inachevé de *L'Art de la Fugue*, il réussit à faire publier dans l'année cette démonstration systématique de composition fuguée. Pendant ce temps, il gardait sous bonne garde la partition autographe de "la grande messe catholique", comme il l'appelait, et en produisit plusieurs copies manuscrites professionnelles au fil des ans afin d'attirer l'attention des connaisseurs sérieux sur cette œuvre. L'un d'eux était son ami viennois le baron Gottfried van Swieten, qui devait permettre à Haydn et Mozart de découvrir cette Messe.

Le lien intime qui unit deux œuvres si différentes et exemplaires n'échappa pas au fils de Bach. *L'Art de la Fugue* se concentrait sur le contrepoint instrumental dans ses formes les plus complexes et avancées, tandis que la Messe représentait l'art de la polyphonie vocale dans toute sa diversité, insistant tout particulièrement sur l'interprétation du texte. Dans la lettre-dédicace de 1733 adressée à la cour de l'Électeur de Dresde, Johann Sebastian Bach avait modestement décrit sa Messe (qui comprenait alors le Kyrie et le Gloria) – noyau initial de ce qui devait plus tard prendre de l'ampleur pour devenir la *Messe en si mineur* – comme "un petit exemple du savoir que j'ai atteint en Musique." Cette description sommaire vise juste et s'applique aussi bien à l'ensemble de la Messe dans son entier.

La Messe de 1733 est née de la longue période de deuil qui suivit la mort de l'Électeur et Roi Frédéric-Auguste I^{er} ("Auguste le Fort"). Puisque la musique dut se taire durant quelque six mois, Bach utilisa délibérément ce temps pour mener un certain nombre de projets, dont cette Messe Kyrie-Gloria qui était à la fois un hommage au nouvel héritier du trône, et servait en même temps de requête spéciale pour un titre à la cour censé améliorer sa position par rapport à ses supérieurs à Leipzig. En choisissant une messe en latin, Bach le Luthérien travaillait sur un genre de musique que les deux confessions avaient en commun et qui, de ce fait, pouvait être agréé par la cour catholique romaine de Dresde sans qu'il ait à compromettre sa propre foi. Bien que l'obtention de ce titre de cour prît du temps, sa nomination comme "Compositeur de cour du Roi de Pologne et de l'Électorat de Saxe" finit par arriver en 1736, ce titre honorifique distingué offrant à Bach la liberté tant désirée de gérer son travail de cantor à Leipzig à la manière d'un maître de chapelle plus indépendant.

Durant les dix premières années à ce poste, Bach avait régulièrement fait jouer des messes Kyrie-Gloria, habituelles à Leipzig pour les grandes célébrations de l'année liturgique, mais il choisissait à cet effet des ouvrages d'autres compositeurs. Ce n'est qu'avec cette Messe solennelle de 1733 que le cantor-maître de chapelle produisit sa propre contribution à ce genre historique. Il le fit avec une ambition toute particulière, comme cela paraît évident non seulement du fait de l'écriture à cinq parties vocales, de l'ensemble instrumental vaste et diversifié, de la séquence en mouvements différenciés, et des dimensions même de l'œuvre, mais aussi du degré général d'élaboration compositionnelle. L'œuvre reflète également une architecture nettement dessinée et pleine de sens. Deux chorals fugués étendus dans la section du Kyrie – tous deux basés sur des sujets chromatiques différents, l'un dans un style moderne avec un orchestre indépendant, et l'autre dans un style archaïsant avec les instruments par deux – encadrent le duo "Christe eleison". Les tonalités de cette section (*si* mineur, *ré* majeur, et *fa* dièse mineur) mettent en valeur la triade *si-ré-fa* dièse et, partant, soulignent le caractère trinitaire non seulement du Kyrie mais aussi de l'ancienne Messe tout entière. En outre, la position centrale de la tonalité de *ré* majeur accentue l'essence christologique du texte choisi par Bach et anticipe la tonalité principale de la section du Gloria et, assurément, de la Messe entière. Le Gloria, hymne de louange judicieusement accompagné de l'orchestre entier, y compris les trompettes et les timbales, présente tout à la fois un spectre très coloré de sons instrumentaux et un jeu où se mêlent avec virtuosité diverses forces vocales et instrumentales. Quatre mouvements solos exemplaires font intervenir les cinq solistes vocaux ainsi que les principaux pupitres de l'orchestre : le violon ("Laudamus Te"), la flûte traversière ("Domine Deus"), le hautbois d'amour ("Qui sedes") et le cor ("Quoniam Tu solus sanctus") – forces toutes réunies ici pour louer la Sainte trinité.

Plus tard dans les années 1730, Bach ajouta à sa Messe de 1733 quatre autres Messes Kyrie-Gloria, en *fa* majeur, en *la* majeur, en *sol* majeur et en *sol* mineur (BWV 233-236), œuvres qui furent toutes d'une importance bien moindre. Après 1740 toutefois, il envisagea de donner davantage d'ampleur à l'œuvre solennelle de 1733 pour en faire un cycle complet en rajoutant trois nouvelles parties aux pages déjà existantes, afin qu'elle soit désormais composée de quatre parties : I. *Messe*, II. *Symbole de Nicée*, III. *Sanctus* et IV. *Hosanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem*. Si les deux premières parties sont composées pour un chœur à quatre et cinq parties, les troisième et quatrième parties présentent des chœurs à six et huit parties respectivement, dans un souci systématique de diversité. D'un bout à l'autre de l'œuvre, Bach mélangea de nouvelles compositions à des pages déjà écrites qu'il choisissait avec beaucoup d'attention et révisait de fond en comble. Quelques exemples typiques de ce travail se trouvent dans le mouvement "Qui tollis peccata mundi" du Gloria (basé sur la cantate "Schauet doch, und sehet, ob irgendein Schmerz sei" BWV 46/1) et le "Crucifixus" du Symbole de Nicée (basé sur "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12/2). Les versions révisées comportent généralement des raffinements d'écriture significatifs et ont souvent gagné en termes d'expressivité rhétorique comme, par exemple, dans les mots conclusifs de ce dernier mouvement "et sepultus est", la mise en musique a cappella modulant de *mi* mineur à *sol* majeur pour préparer l'ouverture du "Et resurrexit".

La *Messe en si mineur* n'a vraisemblablement pas pu être imaginée pour un usage liturgique car ses dimensions d'ensemble ne rentreraient pas dans le cadre d'un office, qu'il soit catholique ou luthérien. Toutefois, puisque Bach ne composa jamais aucune œuvre sans avoir en tête la manière dont elle pourrait être interprétée, chacune des quatre parties qui la composent pouvait être utilisée pour un office. Ce qui est tout à fait conforme aux pratiques liturgiques usuelles à Leipzig au milieu du XVIII^e siècle, quand un intérêt nouveau se fit jour pour la musique d'église latine, mais pour Bach, le but ultime semble avoir été de produire un recueil de polyphonies vocales en forme de cycle liturgique complet. Avec son vaste spectre de chœurs et de mouvements solos bien planifiés, avec ses techniques d'écriture et ses approches stylistiques, elle ressemble à *L'Art de la Fugue* et son éventail cohérent de fugues. Ce n'est pas non plus un hasard si la version originelle de *L'Art de la Fugue*, achevée aux alentours de 1742, coïncide avec le début du travail d'amplification de la Messe. Dans la Messe, pourtant, Bach n'a pas cherché à appliquer un système abstrait mais s'est concentré sur le contenu textuel de chaque mouvement, et offre un large spectre de styles allant de l'archaïque "stile antico" ("Kyrie II", "Gratias", "Credo", "Confiteor" et la première section de "Et expecto") à divers types concertants modernes ("Gloria", "Laudamus te", etc.). Il passa du choral polyphonique avec orchestre indépendant aux mouvements a cappella avec accompagnement au continuo, du contrepoint libre à l'écriture canonique stricte dans le "Credo", le "Confiteor" et l'"Agnus Dei", et des solos avec accompagnement orchestral jusqu'au simple trio.

Deux décisions musicales importantes furent prises à la toute fin du projet compositionnel et montrent l'approche autocritique typique de Bach ainsi que son intérêt pour l'architecture musicale à grande échelle et la tournure esthétique de l'œuvre en plusieurs mouvements. Après avoir achevé sa partition, à la fin de l'année 1749, Bach ajouta un mouvement choral "Et incarnatus est" écrit à la manière de Pergolèse, ce qui en fait la composition de loin la plus osée, stylistiquement parlant, de toute l'œuvre. Le texte en était initialement inclus dans le duo "Et in unum Deum", dont les paroles durent être adaptées. Par cette manipulation, le texte du Symbole de Nicée relié à l'incarnation, la crucifixion, la résurrection et le retour du Christ, se transforma en un bloc de trois chœurs consécutifs. À l'intérieur d'un ordonnancement symétrique en neuf mouvements (deux chœurs – un solo – trois chœurs – un solo – deux chœurs), la deuxième partie de la Messe arborait en son centre des pages élevées et chargées de signification théologique. L'autre décision tardive concerna la double parodie du "Gratias" et du mouvement final de l'œuvre, "Dona nobis pacem", tous deux basés sur la cantate "Wir danken dir, Gott" (BWV 29/2) de 1731. Alors que le thème fugué de cette dernière cite la mélodie "Benedicamus Domino / Deo Gratias" (Bénédissons le Seigneur / Rendons grâce à Dieu), sa réutilisation pour le "Gratias" du Gloria fait pleinement sens. Cependant, comme la mélodie représente le salut final de la Messe à la fin du service de chaque dimanche, son utilisation pour terminer le cycle entier en renforce encore l'effet.

Les deux projets monumentaux de l'art instrumental et de la polyphonie vocale sont le testament artistique de Bach. Il ne s'intéressait plus aux commandes pour de nouvelles pages de répertoire sacré. Bien plutôt, en professeur de composition qu'il était, et fier de ses propres réussites en "formation musicale", il élaborait une somme de son art d'une manière appropriée. De plus, comme la Messe représente le genre vocal le plus ancien toujours en usage, Bach ancrerait sa propre pratique artistique dans cette tradition musicale immémoriale. Non sans raison, il eut l'idée de revenir vers Palestrina, dont les messes furent comme un aiguillon, et ce ne fut pas non plus une coïncidence s'il intégra un chant grégorien dans le "Credo" et le "Confiteor", le "Gratias" et le "Dona nobis". Ainsi, la *Messe en si mineur* ne se contente-t-elle pas de souligner l'idée d'une mise en œuvre aussi large que possible de la polyphonie vocale, dans l'acceptation pleine et totale de ses dimensions historiques, mais elle implique également sans aucun doute possible le concept de musique sacrée *par excellence*. Bach releva le défi que lui proposaient les textes anciens de la pratique religieuse chrétienne à ses débuts et créa un chef-d'œuvre musical qui transcende les frontières confessionnelles.

CHRISTOPH WOLFF
Traduction : Richard Neel

LE texte de Christoph Wolff qui accompagne cet enregistrement de la *Messe en si mineur* de Bach donne au lecteur une superbe vue d'ensemble de l'arrière-plan historique et musical de l'œuvre. Ces quelques lignes que j'ajoute ici expliquent mon attachement à cette œuvre, la manière dont je la comprends, et l'approche que j'en ai en tant que musicien.

J'ai grandi avec la musique baroque depuis mon plus jeune âge, ce qui s'explique très simplement par le fait que ma mère dirigeait un chœur d'église au nord de l'État de New York. Bach, Handel, Schütz, Purcell et même Charpentier sont devenus pour moi des noms familiers grâce à la musique qu'elle donnait avec son chœur hors de Buffalo. Je me souviens que deux mouvements de la *Messe en si mineur* avaient été joués lors d'un service dominical de Pâques à la fin des années 1950. Maman dirigeait vaillamment ses chanteurs tout le long du premier mouvement du "Gloria" et du "Et Resurrexit" accompagnés par l'organiste de l'église qui se débattait tant bien que mal avec une réduction orchestrale. Ces souvenirs restent vivaces et la *Messe en si mineur* n'a cessé de m'accompagner depuis lors.

Christoph Wolff nous raconte que Bach a composé cette œuvre comme un condensé de son existence entière. C'est son testament, son épitaphe, un legs pour ses successeurs. Il a choisi la Messe latine, la plus ancienne et plus universelle forme d'adoration chrétienne, comme modèle. La *Messe en si mineur* est une œuvre profondément religieuse. Toutefois, il souhaite nous donner ici un panorama de son art – profane autant que sacré.

On remarque que Bach s'est tenu totalement à l'écart du monde de l'opéra baroque, cette musique profane par excellence. Pourtant dans ses cantates, dans ses oratorios et même dans ses messes, il s'est inspiré du répertoire lyrique et opératique de ses prédécesseurs et contemporains allemands, italiens et français. Son contrepoint extraordinaire, si complexe sur le plan intellectuel, qui est la base architecturale de la *Messe en si mineur*, est ainsi ponctué par quelques solos et duos dont les styles sont résolument profanes, inspirés par des compositeurs tels que Telemann, Hasse, Marcello, Stradella ou encore Lully et d'autres compositeurs français du début du XVIII^e siècle.

Des mots me viennent à l'esprit quand je pense à cet extraordinaire kaléidoscope des styles musicaux de Bach – par exemple vénération, profondeur, gravité, élévation spirituelle, ainsi que des mots plus terre-à-terre comme brillance, légèreté, mouvement, exubérance, espièglerie.

Et la manière dont je traduis tous ces sentiments en musique ? Je pense que tout commence par ma façon de définir mon rôle. Devrais-je, comme nombre de chefs d'orchestre, diriger la *Messe en si mineur* comme on dirigerait aussi *Elias* de Mendelssohn ou *L'Enfance du Christ* de Berlioz ? Le chœur, l'orchestre et les solistes de Bach ont-ils besoin d'un chef à la technique adaptée à ces œuvres plus tardives – plus vastes et bien plus complexes ? Clairement non. Bach lui-même dirigeait depuis le clavier, battant parfois la mesure dans les mouvements les plus amples. Sinon, il jouait avec ses collègues musiciens, en réalisant la basse continue. Et c'est ce que je fais ! Je suis membre du continuo, un claveciniste, un organiste qui, donc, participe au plaisir de faire de la musique. Oui, je dirige le grand "Kyrie" qui ouvre la messe. Mais dès le deuxième mouvement, le "Christe", je suis au clavecin et j'accompagne le joyeux duo de voix de sopranos. Je joue ainsi, plutôt que de diriger, dans neuf des vingt-six mouvements de cette messe.

Mon rôle en tant que chef-musicien a de nombreuses conséquences musicales importantes. La première, le choix du nombre de musiciens : j'ai formé un orchestre et un chœur de proportions modestes. Un nombre plus réduit de musiciens, de même que l'absence de chef, tout cela crée une atmosphère de musique de chambre, et donne de l'indépendance, de la liberté à la fois aux solistes et aux instrumentistes.

Une autre conséquence, des plus importantes, est le choix du tempo. La messe de Bach est jouée depuis le début de la "Renaissance Bach", il y a 50 ans, et on y trouve des points communs avec la manière dont les oratorios de Handel étaient joués par le passé. Il suffit d'écouter quelques enregistrements anciens et actuels pour saisir le problème – des tempi exagérément lents joués par un nombre exagérément élevé de chanteurs et d'instrumentistes – comme si les sentiments sérieux et religieux devaient être synonymes de lenteur.

Mes tempi sont alertes, non seulement dans les solos et les duos mais aussi dans les choraux de trompettes en *ré* majeur. Des tempi plus vifs suggèrent une approche de la musique plus physique, en lien avec l'esprit de la danse.

J'aimerais conclure en disant que mon but dans cet enregistrement est de montrer un visage humain de l'art de Bach. De fait, la *Messe en si mineur* est une affirmation de la foi chrétienne mais, ce qui est tout aussi important pour la société laïque d'aujourd'hui, c'est aussi une puissante affirmation d'humanisme, l'exaltation de l'Homme et de ses réalisations.

WILLIAM CHRISTIE
Traduction : Richard Neel

BACH'S MASS IN B MINOR OR THE ART OF VOCAL POLYPHONY

After Johann Sebastian Bach's death in 1750, his second son Carl Philipp Emanuel took care of two major projects that had preoccupied his father up until the very end: *The Art of Fugue* and the B-Minor Mass. In spite of *The Art of Fugue's* incomplete state, he managed to get a first systematic demonstration fugal composition published within a year. At the same time, he held the autograph score of 'the great catholic Mass,' as he referred to the work, in safe custody and arranged over the years for a number of professional manuscript copies in order to bring the work to the attention of serious connoisseurs. One of them was his Viennese friend Baron Gottfried van Swieten, who would make the Mass available to Haydn and Mozart.

The inner relationship between two such different, yet exemplary works was not lost on Bach's son. *The Art of Fugue* focused on instrumental counterpoint in its most intricate and advanced forms, the Mass on the other hand represented the art of vocal polyphony in all its diversity and with special emphasis on text interpretation. In the 1733 dedication letter to the electoral court in Dresden, Johann Sebastian Bach had modestly described the Missa (comprising Kyrie and Gloria) – the initial unit that would eventually be expanded to the B-Minor Mass – as 'a small sample of the kind of scholarship I have attained in Musique.' This summary characterization hits the mark and applies all the more to the completed full Mass.

The Missa of 1733 owes its origin to the extended mourning period after the death of the Elector and King Friedrich August I (Augustus 'the Strong'). Since music was forbidden for six months Bach used the time purposefully for a number of projects, including the Kyrie-Gloria Mass as an homage to the new heir to the throne, combined with the special request for a court title in order to improve his status vis-a-vis his superiors in Leipzig. By choosing a Latin Mass Bach the Lutheran settled on the genre of church music both confessions had in common and hence was acceptable to the Roman Catholic court in Dresden without compromising his own faith. Even though the granting of the court title took a while, the appointment of 'Royal Polish and Electoral Saxon court compositeur' came through in 1736 and the distinguished honorary title provided Bach with the desired freedom of conducting his Leipzig cantorate in the manner of a more independent capellmeister.

During his first decade in office, Bach had regularly performed Kyrie-Gloria Masses as customary in Leipzig on the high feasts of the ecclesiastical year, but he chose for this purpose works by other composers. Only with the solemn Missa of 1733 did the capellmeister-cantor make a contribution of his own to this historic genre. He did so with particular ambitions as is evident not only from the five-part vocal score, the large and diverse instrumental ensemble, the differentiated movement sequence, and the dimensions of the work, but also from the overall degree of compositional elaboration. The work also reflects a well-designed and meaningful architecture. Two extended choral fugues of the Kyrie section – both based on different chromatic subjects, one in modern style with an independent orchestra and the other in retrospective style with doubling instruments – frame the 'Christe eleison' duet. The tonality of this section (b Minor, D Major, and f-sharp Minor) outlines the triad b-D-f-sharp and thereby underscores the Trinitarian character not only of the Kyrie but of the entire ancient Mass. Moreover, the central position of D Major stresses the christological core of Bach's text setting and anticipates the home key of the Gloria section and, indeed, the entire Mass. The Gloria, a hymn of praise that is appropriately accompanied with full orchestra, including trumpets and timpani, presents an altogether colorful spectrum of instrumental sounds and a virtuoso interplay of diversified vocal and instrumental forces. Four exemplary solo movements feature all five vocal soloists as well as the major types of orchestral instruments: violin ('Laudamus te'), transverse lute ('Domine Deus'), oboe d'amore ('Qui sedes'), and horn ('Quoniam tu solus sanctus') – all forces united in praise of the Holy Trinity.

In the late 1730s, Bach added to the Missa of 1733 four more Kyrie-Gloria Masses in F Major, A Major, G Major, and g Minor (BWV 233–236), all works of a more modest scale. However, after 1740 he considered extending the solemn work of 1733 to a complete Mass cycle by appending three further parts to the original score so that it now consisted of four parts: I. *Missa*, II. *Symbolum Nicenum*, III. *Sanctus* and IV. *Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem*. Since the first two parts are scored for four and five-part choir, the third and fourth

parts feature six-part and eight-part choirs, respectively, in a systematic display of diversity. Throughout the work, Bach mixed newly composed settings with re-using carefully chosen extant music which he thoroughly reviewed and revised. Typical examples in this regard are the movement 'Qui tollis peccata mundi' in the Gloria (based on the cantata 'Schauet doch, und sehet, ob irgendein Schmerz sei' BWV 46/1) and 'Crucifixus' of the Symbolum Nicenum (based on 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen' BWV 12/2). The reworked versions generally showed significant compositional refinement and often gained in terms of expressive rhetoric as, for example, in the latter movement the closing words 'et sepultus est' the a-cappella turned setting modulates from e Minor to G Major in preparation for the 'Et resurrexit' opening.

The B-Minor Mass could hardly have been intended for liturgical use because the work's overall dimensions would not fit the frame of a worship service, neither Catholic nor Lutheran. Nevertheless, since Bach would not compose anything without having performance in mind, any of the four parts within could be presented within a single service. This happens to be well in line with the liturgical practices in Leipzig during the mid-18th century when a new interest in Latin church music occurred, but for Bach the ultimate goal seems to have been a model collection of vocal polyphony in the form of a full Mass cycle. With its well-planned wide spectrum of choruses and solo movements, compositional techniques, and stylistic approaches, it resembles *The Art of the Fugue* and its logical range of fugues. It is also no coincidence that the early version of *The Art of the Fugue*, completed around 1742, coincided with the beginning of the expansion of the Mass. In the Mass, however, Bach did not adhere to abstract systematics but focused on the textual content of the individual movements and offered a wide spectrum of styles from the retrospective stile antico ('Kyrie' II, 'Gratias,' 'Credo,' 'Confiteor,' and the first section of 'Et expecto') to various modern concerto types ('Gloria,' 'Laudamus te,' etc.). He varied from polyphonic choral settings with independent orchestra to continuo-accompanied a-cappella movements, from free counterpoint to strict canonic writing in the 'Credo,' 'Confiteor,' or 'Agnus Dei,' from the orchestra-accompanied solos to a simple trio.

Two important musical decisions came at the very end of the compositional project and exemplify the composer's typical self-critical approach as well as his interest in large-scale musical architecture and aesthetic rounding of the multi-movement work. After the score was completed in late 1749 Bach added the choral movement 'Et incarnatus est' in Pergolesian manner, the stylistically most forward-looking composition of the whole work. Its text was originally included in the duet 'Et in unum Deum' of which the text underlay had to be adjusted. Through this manipulation, the Nicene Creed's text related to incarnation, crucifixion, resurrection and return of Christ became a block of three consecutive choruses. Within a symmetrical order of nine movements (2 choruses - 1 solo - 3 choruses - 1 solo - 2 choruses) part II of the Mass features an elevated, theologically meaningful centerpiece. The other late decision established the double parody of the 'Gratias' and of the work's final movement 'Dona nobis pacem,' both based on the cantata setting 'Wir danken dir, Gott' (BWV 29/2) of 1731. Since the latter's fugal theme quotes the chant 'Benedicamus Domino / Deo Gratias' (Let us bless the Lord / Thanks be to God) the reiteration of the 'Gratias' of the Gloria makes perfect sense. However, as the chant melody represents the closing salutation of the Mass at the end of every Sunday service, its use to form the end of the whole cycle makes an even stronger point.

The two monumental projects of the art of instrumental and vocal polyphony represent Bach's artistic legacy. He was no longer concerned with the demand for new sacred repertoire pieces. Rather, as a teacher-composer and proud of his accomplishments in 'musical scholarship' he formulated the summa of his art in a suitable manner. Moreover, since the Mass represents the oldest vocal genre in continuous use Bach would anchor his own art in this time-honored musical tradition. Not without reason did he fall back on Palestrina, whose masses served as a stimulus, nor was it a coincidence that he integrated Gregorian chant in the 'Credo' and 'Confiteor,' 'Gratias' and 'Dona nobis.' The Mass in B minor thus not only highlights the idea of a broad display of vocal polyphony in full recognition of its historic dimensions, but also unmistakably implies the concept of sacred music par excellence. Bach took on the challenge provided by the ancient texts of early Christian worship and created a musical masterpiece that transcends confessional boundaries.

CHRISTOPH WOLFF

THIS recording of Bach's B-Minor Mass is accompanied by Christoph Wolff's text which gives the reader a superb overview of the work's historical and musical background. I add these few lines to explain my involvement, my understanding of the work, and how I approach it as a musician.

I grew up with baroque music from an early age which is simply explained by the fact that my mother directed a church choir in upstate New York. Bach, Handel, Schütz, Purcell even Charpentier became familiar musical names thanks to the music that she performed with her choir outside of Buffalo. Two movements of the B-Minor Mass, I remember, were performed during an Easter Sunday service in the late 1950s. Mum, valiantly, lead her singers through the first movement of the Gloria and the 'Et resurrexit' accompanied by the church organist who struggled through an orchestral reduction. These memories remain strong and the B-Minor Mass has accompanied me ever since.

Christoph Wolff tells us that Bach wrote this work as a summing-up of his entire life. It is his testament, his epitaph, a legacy to those who would follow him. He chose the Latin Mass, the oldest and most universal form of Christian worship as his model. The B-Minor Mass is a profoundly religious work. However he desires to give us a panorama of his art – secular as well as sacred.

Bach is conspicuously absent in the most secular music of the baroque world-opera. Yet in his cantatas, his oratorios and even his masses, he draws on the operatic, lyric repertory of his German, Italian and French predecessors and contemporaries. Stupendous, intellectually complex counterpoint which is the main architecture of the B-Minor Mass is thus punctuated by a collection of soli and duetti, whose styles are decidedly secular, inspired by composers such as Telemann, Hasse, Marcello, Stradella as well as Lully and French composers of the early 18th century.

Words come to mind when I think about this extraordinary kaleidoscope of Bach musical styles – words like reverence, profundity, gravity, high-mindedness, as well as more worldly secular words such as brilliance, lightness, movement, exuberance, playfulness.

And how do I translate all these feelings into music? I think it begins with how I define my role. Should I, like a number of conductors, direct the B-Minor Mass as one would direct Mendelssohn's *Elijah* or Berlioz's *L'Enfance du Christ*? Does the Bach choir, orchestra and soloists need a conductor whose technique is better suited to these later works – larger and far more complex? Emphatically no. Bach himself conducted from the keyboard, sometimes beating time in the larger movements. Otherwise he played along with his fellow musicians, realizing the continuo baseline. And so do I! I am a continuo player, harpsichordist and organist who thus participate in the joy of music making. Yes I conduct the great Kyrie which begins the mass. However in the second movement, the *Christe*, I am at the keyboard accompanying a light-hearted duo for two treble voices. I play rather than direct in nine movements of the mass out of twenty-six.

My role as a performer-conductor has a number of important musical consequences. First of all the number of players: I formed an orchestra and a chorus of modest proportions. Fewer musicians as well as the absence of a conductor creates an atmosphere of chamber music, giving an independence and a freedom to both soloists and instrumentalists.

Another consequence and most important is that of tempo. Bach's mass has been performed since the beginning of the Bach Revival 50 years ago and has much in common with the way Handel's oratorios were performed in the past. One only has to listen to a number of recordings past and present to detect the problem – exaggeratedly slow tempi played and sung by an exaggeratedly large number of musicians – it is as if serious and religious sentiments were synonymous with slowness.

My tempi are brisk, not only in the soli and the duetti but in the D major trumpet choruses as well. Quicker tempi suggest a more physical and dance-like approach to the music.

I should conclude by saying that my goal in this recording is to show a human side of Bach's art. Indeed, the B-Minor Mass is an affirmation of Christian faith but just as important, for a secular society of today, it is a powerful affirmation of humanism, the exaltation of man and his achievements.

WILLIAM CHRISTIE

BACHS H-MOLL-MESSE ODER DIE KUNST DER VOKALPOLYPHONIE

Nach Johann Sebastian Bachs Tod im Jahr 1750 kümmerte sich sein zweitältester Sohn Carl Philipp Emanuel um zwei größere Projekte, mit denen sein Vater sich bis zu seinem Lebensende beschäftigt hatte – die *Kunst der Fuge* und die h-Moll-Messe. Obwohl die Kunst der Fuge unvollständig war, gelang es ihm innerhalb eines Jahres, diese erste systematische Demonstration der Fugenkomposition zu veröffentlichen. Zudem bewahrte er die autographe Partitur der „großen katholischen Messe“, wie er das Werk nannte, gewissenhaft auf und veranlasste über die Jahre eine Reihe von professionellen Abschriften, um die Komposition ernsthaften Kennern nahezubringen – darunter auch sein Wiener Freund Baron Gottfried van Swieten, der die Messe wiederum Haydn und Mozart zugänglich machte.

Die innere Verbindung zwischen den beiden so unterschiedlichen, jedoch in ihrem jeweiligen Bereich exemplarischen Werken blieb dem Bach-Sohn nicht verborgen. Die *Kunst der Fuge* konzentrierte sich auf den instrumentalen Kontrapunkt in seiner intrikatsten und höchstentwickelten Form, die Messe hingegen repräsentierte die Kunst der vokalen Polyphonie in all ihrer Vielfalt und mit einem speziellen Schwerpunkt auf der Interpretation des Texts. In seinem 1733 verfassten Widmungsschreiben an den kurfürstlichen Hof in Dresden hatte Johann Sebastian Bach die aus Kyrie und Gloria bestehende Missa – die ursprüngliche Keimzelle des Werks, die er später zur h-Moll-Messe erweiterte – bescheiden als eine „geringe Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche ich in der Musique erlanget,“ beschrieben. Diese knappe Charakterisierung trifft das Wesen der Komposition und gilt umso mehr für den vollständigen Messzyklus.

Die Missa von 1733 verdankt ihre Entstehung der ausgedehnten Trauerzeit nach dem Tod des Kurfürsten und Königs Friedrich August I. („August der Starke“). Da musikalische Darbietungen in dieser sechsmonatigen Periode untersagt waren, nutzte Bach die so gewonnene Zeit gezielt für eigene Projekte, darunter auch die als eine Huldigung an den Thronfolger intendierte Kyrie-Gloria-Messe, die er mit einem Gesuch um die Verleihung eines Hoftitels verband, mit dem er seine Position gegenüber seinen Leipziger Vorgesetzten zu verbessern hoffte. Mit der Wahl einer lateinischen Messe entschied der Lutheraner Bach sich für eine Gattung der Kirchenmusik, die in beiden Konfessionen gepflegt wurde und die er mithin dem römisch-katholischen Hof in Dresden widmen konnte, ohne damit seinen eigenen Glauben zu kompromittieren. Die Verleihung des Hoftitels zog sich allerdings noch geraume Zeit hin, doch im Jahr 1736 erhielt Bach schließlich seine Ernennung zum „königlich-polnischen und kurfürstlich-sächsischen Hof-Compositeur“; dieser bedeutsame Ehrentitel verschaffte ihm die ersehnte Freiheit, sein Kantorat in Leipzig in der Art eines unabhängigeren Kapellmeisters zu führen.

Im ersten Jahrzehnt seines Kantorats hatte Bach regelmäßig die an den hohen Festtagen des Kirchenjahres in Leipzig üblichen Kyrie-Gloria-Messen aufgeführt, allerdings wählte er für diese Anlässe Kompositionen anderer Meister. Erst mit der festlichen Missa von 1733 schuf der Kapellmeister-Kantor einen eigenen Beitrag zu dieser historischen Gattung. Er tat dies mit besonderem Ehrgeiz, was sich nicht allein an der fünfstimmigen Vokalbesetzung, dem großen und vielseitigen Instrumentalensemble, der differenzierten Satzfolge und der Großräumigkeit des Werks zeigt, sondern auch an dem Maß an kompositorischer Elaboration. Das Werk präsentiert zudem einen ausgeklügelten und sinnstiftenden Formplan. Im Kyrie-Teil umrahmen zwei ausge dehnte Chorfugen – beide auf unterschiedlichen chromatischen Themen basierend, eine im modernen Stil mit eigenständiger Orchesterbehandlung, die andere im retrospektiven Stil mit *colla parte* geführten Instrumenten – das als Duett konzipierte „Christe eleison“. Die Tonartenfolge des Kyrie (h-Moll, D-Dur und fis-Moll) umschreiben den Dreiklang h-D-fis und unterstreichen damit den trinitarischen Charakter nicht allein dieses Abschnitts sondern der gesamten altertümlichen Messe. Zudem betont die zentrale Position der Tonart D-Dur das christologische Zentrum von Bachs Textumsetzung und antizipiert zugleich die Grundtonart des Gloria-Teils und in der Tat der gesamten Messe. Das Gloria, ein Lobgesang, der in gebührender Weise vom vollen Orchester einschließlich Trompeten und Pauken begleitet wird, präsentiert insgesamt ein farbenreiches Spektrum instrumentaler Klänge und ein virtuoseres Konzentieren verschiedenartiger vokaler und instrumentaler

Kombinationen. Vier exemplarische Solosätze rücken die fünf Vokalsolisten und die wichtigsten Typen der Orchesterinstrumente in den Vordergrund: Violine („Laudamus te“), Traversflöte („Domine Deus“), Oboe d’amore („Qui sedes“) und Horn („Quoniam tu solus sanctus“) – alle Kräfte vereinigt zum Lobpreis der Heiligen Trinität.

In den späteren 1730er Jahren stellte Bach seiner Missa von 1733 vier weitere Kyrie-Gloria-Messen in F-Dur, A-Dur, G-Dur und g-Moll (BWV 233-236) an die Seite, die jedoch alle von bescheideneren Dimensionen sind. Nach 1740 erzwang er jedoch eine Erweiterung der festlichen Komposition von 1733 zu einem vollständigen Ordinariumszyklus, indem er die originale Partitur um drei weitere Teile ergänzte, so dass sie nun vier Teile umfasste: I. *Missa*, II. *Symbolum Nicenum*, III. *Sanctus* und IV. *Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem*. Während die beiden ersten Teile eine vier- und fünfstimmige Chorbesetzung vorsehen, fordern der dritte und vierte Teil in einer systematischen Demonstration musikalischer Vielfalt sechs- und achtstimmige Chöre. In dem gesamten Werk mischte Bach neu komponierte Sätze mit sorgfältig ausgewählten älteren Kompositionen, die er gründlich durchsah und überarbeitete. Typische Beispiele hierfür sind die Sätze „Qui tollis peccata mundi“ im Gloria (nach dem Eingangschor der Kantate „Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei“ BWV 46/1) und das „Crucifixus“ aus dem *Symbolum Nicenum* (nach dem Kantatenchor „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ BWV 12/2). Die überarbeiteten Fassungen weisen gewichtige kompositorische Verfeinerungen auf und haben zudem häufig an rhetorischer Expressivität gewonnen; zum Beispiel moduliert in dem letztgenannten Satz die a-capella-Präsentation der abschließenden Worte „et sepultus est“ von e-Moll nach G-Dur und bereitet damit den Beginn des „Et resurrexit“ vor.

Die h-Moll-Messe kann kaum für den liturgischen Gebrauch bestimmt gewesen sein, da ihre Dimensionen insgesamt nicht in den Rahmen eines Gottesdiensts gepasst hätten, weder eines katholischen noch eines lutherischen. Bach komponierte allerdings niemals, ohne spezifische Aufführungsmöglichkeiten im Sinn zu haben, und in der Tat kann jeder der vier einzelnen Teile innerhalb eines separaten Gottesdiensts dargeboten werden. Und dies passt genau zu den liturgischen Gepflogenheiten, die im mittleren 18. Jahrhundert in Leipzig vorherrschten – einer Zeit, in der ein erneuertes Interesse an lateinischer Kirchenmusik aufkam. Für Bach scheint jedoch das eigentliche Ziel gewesen zu sein, eine Sammlung vokalpolyphoner Musterstücke zu schaffen, die sich zu einem vollständigen Messzyklus zusammenfügen. Mit seinem wohlgedachten weiten Spektrum von Chören und Solosätzen, Kompositionstechniken und Stilarten erinnert das Werk an die *Kunst der Fuge* und ihre logische Abfolge von Einzelfugen. Es ist daher auch kein Zufall, dass die Frühfassung der Kunst der Fuge, die um 1742 vollendet wurde, mit dem Beginn der Erweiterung der Messe zusammenfällt. Allerdings hielt Bach in der Messe nicht an dem Prinzip abstrakter Systematik fest; vielmehr konzentrierte er sich auf den textlichen Gehalt der einzelnen Sätze und entwarf ein weites Spektrum von Stilen – von einem retrospektiven *stile antico* („Kyrie“ II, „Gratias“, „Credo“, „Confiteor“ und erster Teil des „Et expecto“) zu verschiedenen modernen konzertierenden Satztypen („Gloria“, „Laudamus te“ usw.). Er wechselte zwischen polyphonen Chorsätzen mit eigenständigem Orchester und lediglich vom Continuo begleiteten a-capella-Sätzen, zwischen freiem Kontrapunkt und strenger kanonischer Satztechnik („Credo“, „Confiteor“ oder „Agnus Dei“), zwischen orchesterbegleiteten Soli und einfachem Triosatz.

Zwei bedeutende musikalische Entscheidungen traf Bach ganz am Ende dieses Kompositionsprojekts; sie demonstrieren seine typisch selbstkritische Arbeitsweise sowie auch sein Interesse an großräumigen musikalischen Strukturen und einer gewissen ästhetischen Abrundung dieses vielsätzigen Werkes. Nachdem die Partitur Ende 1749 bereits vollendet war, ergänzte Bach noch den in der Manier Pergolesis gehaltenen Chorsatz „Et incarnatus est“, der stilistisch am stärksten in die Zukunft weist. Der diesem Satz zugrundeliegende Textauschnitt fand sich ursprünglich in dem Duett „Et in unum Deum“; entsprechend musste dessen Textunterlegung angepasst werden. Durch diesen Eingriff wurde die im Nicänischen Glaubensbekenntnis enthaltene Darstellung von Menschwerdung, Kreuzigung, Auferstehung und Wiederkehr Christi zu einem Block von drei aufeinanderfolgenden Chorsätzen zusammengefasst. In einer symmetrischen Struktur von neun Sätzen (2 Chöre – 1 Solo – 3 Chöre – 1 Solo – 2 Chöre) bildet Teil II der Messe damit ein erhabenes und theologisch sinnfälliges Herzstück. Die andere späte Entscheidung betraf die doppelte Parodierung des „Gratias“ und des abschließenden Satzes „Dona nobis pacem“, die beide auf dem Kantatenchor „Wir danken dir, Gott“

(BWV 29/2) aus dem Jahr 1731 basieren. Da das Fugenthema des letztgenannten Stückes den gregorianischen Gesang „Benedicamus Domino / Deo Gratias“ („Lasst uns preisen den Herrn / Dank sei Gott“) zitiert, ist seine Wiederverwendung im „Gratias“ des Gloria unmittelbar sinnfällig. Und da das Dankversikel die abschließende Grußformel der Messe am Ende eines jeden Sonntagsgottesdienstes bildet, ist Bachs Entscheidung, die Musik am Ende des gesamten Messzyklus noch einmal erklingen zu lassen, umso überzeugender.

DIESE Einspielung von Bachs h-Moll-Messe wird begleitet von einem Text von Christoph Wolff, der dem Leser einen ausgezeichneten Überblick über den historischen und musikalischen Hintergrund des Werks bietet. Ich ergänze die folgenden Zeilen, um meine Beteiligung an diesem Projekt, meine Sicht auf dieses Werk und meine Herangehensweise als Musiker zu erläutern.

Ich wurde schon in jungen Jahren mit der Musik des Barock vertraut gemacht, was sich ganz einfach durch den Umstand erklärt, dass meine Mutter in den nördlichen Regionen des Staates New York einen Kirchenchor leitete. Bach, Händel, Schütz, Purcell und selbst Charpentier wurden zu vertrauten musikalischen Größen dank der Musik, die sie mit ihrem Chor in der Nähe von Buffalo zur Aufführung brachte. Ich erinnere mich noch, wie sie in den späten Fünfzigerjahren in einem Ostergottesdienst zwei Sätze der h-Moll-Messe darboten. Beherzt führte meine Mutter ihre Sänger durch den ersten Satz des Gloria und das Et resurrexit, begleitet von dem Organisten der Kirchengemeinde, der sich durch einen Klavierauszug kämpfte. Diese Erinnerungen sind noch sehr präsent und die h-Moll-Messe hat mich seither immer begleitet.

Christoph Wolff teilt uns mit, dass Bach dieses Werk als ein Zusammenfassen seines gesamten musikalischen Lebens komponierte. Es ist sein Testament, sein Epitaph, ein Vermächtnis an die, die nach ihm kommen würden. Als Modell wählte er die lateinische Messe, die älteste und universalste Form des christlichen Gottesdienstes. Die h-Moll-Messe ist ein zutiefst religiöses Werk. Doch zugleich wollte der Komponist uns ein Panorama seiner Kunst darbieten – geistlich und weltlich zugleich.

Der Name Bach fehlt auffällig in der weltlichsten Musikform des Barock – der Oper. Doch in seinen Kantaten, seinen Oratorien und selbst in seinen Messen bedient er sich des opernhaften, lyrischen Repertoires seiner deutschen, italienischen und französischen Vorgänger und Zeitgenossen. Stupender, intellektuell komplexer Kontrapunkt – das architektonische Grundgerüst der h-Moll-Messe – wird so von einer Serie von Soli und Duetten unterbrochen, deren Stil ausgesprochen weltlich ist und die von Komponisten wie Telemann, Hasse, Marcello und Stradella sowie von Lully und den französischen Meistern des frühen 18. Jahrhunderts inspiriert wurden.

Wenn ich an dieses außergewöhnliche Kaleidoskop von Bachs Musikstilen denke, kommen mir Worte in den Sinn wie Ehrfurcht, Tiefgründigkeit, Ernst und Hochherzigkeit, aber auch eher diesseitig-säkulare Begriffe wie Brillanz, Leichtigkeit, Bewegung, Ausgelassenheit und Verspieltheit.

Die beiden monumentalen Projekte zur instrumentalen und vokalen Polyphonie bilden Bachs künstlerisches Vermächtnis. Er kümmerte sich längst nicht mehr um die Bereitstellung neuer geistlicher Repertoirestücke. Als ein Lehrer und Komponist, der mit Stolz auf seine Errungenschaften in der „musikalischen Gelehrtheit“ erfüllt war, formulierte er hier vielmehr auf eine ihm angemessen erscheinende Weise die Summe seiner Kunst. Da die Messe zudem die älteste noch immer in Gebrauch befindliche vokale Gattung war, ließ Bach hier seine eigene Kunst in dieser altherwürdigen musikalischen Tradition wurzeln. Nicht ohne Grund griff er dabei auf Palestrina zurück, dessen Messen ihm als Anregung dienten, und es war auch kein Zufall, dass er in das „Credo“ und das „Confiteor“, das „Gratias“ und das „Dona nobis“ gregorianische Gesänge integrierte. Die h-Moll-Messe betont damit nicht nur das Konzept einer großräumigen Darstellung vokaler Polyphonie in voller Anerkennung ihrer historischen Dimensionen, sie verkörpert zudem auf exemplarische Weise das Wesen der geistlichen Musik. Bach nahm die Herausforderung an, die ihm die alten Texte aus der Frühzeit des christlichen Kultus ihm stellten, und schuf ein musikalisches Meisterwerk, das die konfessionellen Grenzen überwindet.

CHRISTOPH WOLFF
Übersetzung: Stephanie Wolby

Und wie setze ich all diese Empfindungen in Musik um? Ich denke, es beginnt damit, wie ich meine Rolle definiere. Sollte ich, wie es einige Dirigenten tun, die h-Moll-Messe genauso dirigieren wie man Mendelssohns *Elias* oder Berlioz' *L'Enfance du Christ* dirigiert? Brauchen Bach-Chor, Orchester und Solisten einen Dirigenten, dessen Technik besser zu diesen späteren Werken passt – größer und wesentlich komplexer? Ganz und gar nicht. Bach selbst dirigierte vom Clavier aus, wobei er in den größeren Sätzen manchmal den Takt schlug. Sonst aber spielte er gemeinsam mit den anderen Musikern und übernahm den Basso continuo. Und genau so mache ich es auch! Ich bin Continuo-Spieler, Cembalist und Organist und nehme in dieser Funktion an der Freude des Musizierens teil. Ja, ich dirigiere das große Kyrie, mit dem die Messe beginnt. Doch im zweiten Satz, dem Christe, sitze ich am Tasteninstrument und begleite ein unbeschwertes Duett für zwei Sopranstimmen. In neun von den insgesamt 26 Sätzen der Messe wirke ich als Spieler mit, anstatt zu dirigieren.

Meine Doppelrolle als Musiker und Dirigent hat eine Reihe wichtiger musikalischer Konsequenzen. Zunächst zur Zahl der Musiker: Ich habe ein Orchester und einen Chor von bescheidenen Proportionen zusammengestellt. Weniger Musiker und das Fehlen eines Dirigenten generieren eine kammermusikalische Atmosphäre und verschaffen Solisten und Instrumentalisten größere Freiheit und Unabhängigkeit.

Eine weitere Konsequenz und von größter Wichtigkeit ist die Frage des Tempos. Bachs Messe wird seit dem Beginn des Bach-Revivals vor fünfzig Jahren regelmäßig aufgeführt, und es gibt viele Gemeinsamkeiten mit der Art, wie in der Vergangenheit Händels Oratorien interpretiert wurden. Man muss sich nur eine Reihe von Tonaufnahmen von früher und von heute anhören, um das Problem zu erkennen – übertrieben langsame Tempi gespielt und gesungen von einer übertrieben großen Zahl von Musikern – es ist als wären ernsthafte und religiöse Empfindungen ein Synonym für Langsamkeit.

Meine Tempi sind lebhaft, nicht nur in den Soli und den Duetten, sondern auch in den Trompetenchören in D-Dur. Schnellere Tempi suggerieren einen physischeren und tanzartigeren Umgang mit der Musik. Zum Schluss sollte ich noch anmerken, dass ich mit dieser Aufnahme beabsichtige, eine menschlichere Seite von Bachs Kunst zu zeigen. Zweifelloso bedeutet die h-Moll-Messe eine Bestätigung des christlichen Glaubens, doch von ähnlich großer Bedeutung für eine säkulare Gesellschaft der Gegenwart ist eine kraftvolle Affirmation des Humanismus, der Erhöhung des Menschen und seiner Errungenschaften.

WILLIAM CHRISTIE
Übersetzung: Stephanie Wolby

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.

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.

I. MISSA: KYRIE, GLORIA

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

II. 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 secula. 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 Pilatio passus et
sepultus est.
6. Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.
Et ascendit in caelum, 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 baptisma in remissionem peccatorum.
9. Et expecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi saeculi. 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.

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.

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 sitzt 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.

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 Lebens-
 spender, 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.

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.

III. SANCTUS

10. Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli 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.

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.

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.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues F-13200 Arles © 2018

Enregistrement public : septembre 2016, Philharmonie de Paris

Direction artistique, montage, mixage et mastering : Sébastien Chonion

Prise de son : Sébastien Chonion & Volker Werner

© Les Arts Florissants et harmonia mundi pour les textes et les traductions

Photo William Christie © Jean-Baptiste Millot

Maquette : Atelier harmonia mundi

Les Arts Florissants sont soutenus par le Ministère de la Culture et de la Communication,
le Département de la Vendée et la Région Pays-de-Loire.

Depuis 2015 ils sont accueillis en résidence à la Philharmonie de Paris.

La Selz Foundation, American Friends of Les Arts Florissants
et Crédit Agricole Corporate & Investment Bank sont Grands Mécènes

www.arts-florissants.com

www.harmoniamundi.com