

JOHANN SEBASTIAN BACH



MESSE BWV 232 h-moll

Invernizzi · Dawson · Banditelli · Prégardien · Mertens

Coro della Radio Svizzera, Lugano
Sonatori della Gioiosa Marca

DIEGO FASOLIS



ARTS

authentic



JOHANN SEBASTIAN BACH
Mass in B minor BWV 232
Messe BWV 232 h-moll

CD1

I MISSA

Kyrie

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Kyrie eleison (<i>Chorus</i>) | 9.11 |
| 2 | Christe eleison (<i>Soprano , Soprano II</i>) | 5.05 |
| 3 | Kyrie eleison (<i>Chorus</i>) | 3.56 |

Gloria

- | | | |
|----|---|------|
| 4 | Gloria in excelsis Deo(<i>Chorus</i>) | 1.39 |
| 5 | Et in terra pax (<i>Chorus</i>) | 4.21 |
| 6 | Laudamus te (<i>Soprano II</i>) | 4.20 |
| 7 | Gratias agimus tibi (<i>Chorus</i>) | 2.59 |
| 8 | Domine Deus (<i>Soprano I and Tenor</i>) | 5.35 |
| 9 | Qui tollis peccata mundi (<i>Chorus</i>) | 2.48 |
| 10 | Qui sedes a dextram Patris (<i>Alto</i>) | 4.30 |
| 11 | Quoniam tu solus Sanctus (<i>Bass</i>) | 4.24 |
| 12 | Cum ¹ Sancto Spiritu (<i>Chorus</i>) | 4.37 |

CD2

II SIMBOLUM NICENUM

1	Credo in unum Deum (<i>Chorus</i>)	2.14
2	Patrem omnipotentem (<i>Chorus</i>)	1.55
3	Et in unum Dominum (<i>Soprano II, Alto</i>)	4.32
4	Et incarnatus est (<i>Chorus</i>)	2.48
5	Crucifixus (<i>Chorus</i>)	2.45
6	Et resurrexit (<i>Chorus</i>)	3.41
7	Et in Spiritum Sanctum (<i>Bass</i>)	5.04
8	Confiteor (<i>Chorus</i>)	4.14
9	Et expecto (<i>Chorus</i>)	2.06

III SANCTUS

10	Sanctus (<i>Chorus</i>)	4.20
----	---------------------------	------

IV OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI ET DONA NOBIS PACEM

11	Osanna in excelsis (<i>Chorus</i>)	2.29
12	Benedictus (<i>Tenor</i>)	3.41
13	Osanna in excelsis (<i>Chorus</i>)	2.29
14	Agnus Dei (<i>Alto</i>)	4.33
15	Dona nobis pacem (<i>Chorus</i>)	3.56

Coro della Radio Svizzera

<i>Sopranos</i>	Maria Teresa Nesci - Silvia Piccollo Emanuela Galli - Lia Serafini
<i>Contraltos</i>	Annemieke Cantor - Ulrike Clausen - Fabian Schofrin Rosa Dominguez - Clemi Zarillo - Suzanne Otto
<i>Tenors</i>	Vincenzo Di Donato - Gerhard Nennemann - Marco Beasley Thomas Gremmelspacher - Jörg Krause - Sandro Monti
<i>Basses</i>	Furio Zanasi - Marco Ricagno - Daniele Carnovich Jean-Luc Follonier - Marco Radaelli - Fulvio Bettini

Sonatori della Gioiosa Marca

<i>Violins</i>	Giorgio Fava - Massimo Battistella - Chiharu Abe
<i>Violins II</i>	Carla Marotta - Nicholas Robinson Giovanni Dalla Vecchia
<i>Violas</i>	Federico Pupo - Judit Foldes
<i>Cellos</i>	Walter Vestidello - Paolo Beschi
<i>Violone</i>	Alberto Rasi
<i>Organ</i>	Andrea Marcon
<i>Flutes</i>	Stefano Ret - Carlo Upata
<i>Oboes</i>	Omar Zoboli - Marco Cera
<i>Bassoons</i>	Alberto Guerra - Daniele Calaverna
<i>Horn</i>	Glenn Borling
<i>Trumpets</i>	Andreas Lackner - Herbert Welser, Martin Rabl
<i>Percussions</i>	Karl Fisher

JOHANN SEBASTIAN BACH
Mass in B minor BWV 232

"The High Mass", an opus ultimum, or, as Hans Georg Nägeli described it in 1818, the "greatest musical composition of all ages and nations" - such is the reputation of the *Mass in B minor* (BWV 232) by Johann Sebastian Bach (1685-1750). In the nineteenth century this work and the Art of Fugue were acknowledged as Bach's masterpieces, and the Mass was considered equal to Beethoven's *Missa solennis*. Yet it is not easy to determine the place of this monumental work in the composer's output. The very manner of its composition involves problems which have raised the question whether the *Mass* can possibly have been conceived as a unity. Since 1723 Bach had been cantor of the famous St Thomas' church in Leipzig and also musical director of the city. At the time this was one of the most illustrious positions in German musical life. Along with his responsibilities in the principal churches of the town, the cantor was obliged to teach Latin at St Thomas' school - a duty which Bach found irksome - and to instruct the pupils in music. Bach's employer, the Leipzig council, had an interest in maintaining the city's reputation as a flourishing centre of culture no less than trade, in competition with the magnificent royal capital, Dresden. Nevertheless the council were not always very accommodating towards their cantor as far as his terms of employment were concerned. This is shown by the

numerous applications Bach had to address to them. His sharply-worded requests to be granted his rights as cantor and musical director, as well as his demands for adequate conditions and proper financial guarantees for musical events, often met with a negative response. Hence it is scarcely surprising that he thought of seeking his fortune elsewhere. In the end he stayed in Leipzig, for reasons which remain unclear. Finally, in 1733, he took a step intended to strengthen his position vis à vis Leipzig by applying to the Elector of Saxony, Friedrich Augustus II, for an official title at his court in Dresden. He dedicated to the Elector the *Kyrie* and *Gloria* of the later *Mass in B minor*, and with them sent a petition dated 27th July in which he complains bitterly about the situation in Leipzig: "I present to Your Royal Highness in deepest devotion this small work, the product of such skill as I have attained in music, with the very humble request that your most gracious eyes may look on it not as the poverty of the composition deserves but with that clemency for which you are renowned throughout the world, and that you may thus condescend to take me under your mighty protection. For some years past I have held the directorship of music at the two principal churches in Leipzig, but there I have had to suffer one undeserved insult after another ... but this could be of no consequence whatever if Your Royal Highness would grant me the favour of conferring on me a title in your Court

Orchestra, and to that end would issue your supreme order in the appropriate place for the promulgation of a decree ...”.

Bach enjoyed a good relationship with Dresden and lively contact with the musicians of the world-famous Court Orchestra. There were visits in both directions. But it was only in 1736 after a further petition that Bach was appointed composer to the Court of Saxony. Thus he found himself caught up in a tension between the two rival cities. Leipzig was regarded as the bastion of Lutheranism, a thriving commercial and university town. Dresden was the magnificent capital city of the Electors of Saxony, who were also Kings of Poland and professed the Catholic faith; by 1733, when August the Strong died, music there had begun to follow Italian fashions. The Court Orchestra was dominated by such outstanding musicians as Johann Adolph Hasse, Georg Benda, Carl Heinrich Graun and Jan Dismas Zelenka.

In J. S. Bach's family the *B minor Mass* was known as “the great catholic mass”, a name which occurs for example in the list of compositions drawn up in 1790 by his son Carl Philipp Emanuel. The two sections presented to the Catholic court at Dresden in 1733, the *Kyrie* and *Gloria*, were probably written out in the first half of that year. Whether they were actually performed in Dresden at the time, as is generally supposed, remains unproven. There may have been a performance in the

Sophienkirche, where Bach's eldest son Wilhelm Friedemann became organist in June 1733. The two sections could also have been used in the Lutheran service at Leipzig; the text conforms to the order of service employed there, which differs in some details from the Catholic text as prescribed by the Roman Missal. Bach wrote five such sets of *Kyrie* and *Gloria*, a type of composition known to the Lutherans as “Missa”. There are also several settings of the *Sanctus* alone. What is unique is the combination of the two movements written for Dresden with further, separately written movements from the Ordinary to make up a complete Mass in the Roman Catholic sense. Till now we have had no satisfactory explanation of what prompted Bach in 1747/48, during the final years of his life, to take the autograph score of the *Kyrie* and *Gloria* and to add a later setting of the *Symbolum Nicenum* (Nicene Creed), a very fine *Sanctus* from the year 1724, and parodies from earlier pieces rearranged as the *Osanna*, *Benedictus*, *Agnus Dei* and *Dona nobis pacem*. Hans-Joachim Schulze gets to the heart of the matter when he writes: “This work [the *Mass in B minor* as a whole] may owe its existence to a commission given to Bach by others; in fact, however, it may fulfil the wish of the mature artist standing on the threshold of age to offer to his contemporaries and bequeath to posterity an enduring work, one which could no more become obsolete in the field of vocal

music than the Art of Fugue in instrumental music". This habit of collecting and arranging, building coherent cycles out of a variety of earlier compositions, is typical of Bach in his later years. It characterises the Schübler Chorales and the Well-Tempered Clavier; the Musical Offering and Art of Fugue also give indications of cyclical planning. The *Mass in B minor*, then, is a deliberately structured work. Quite contrary to Bach's everyday practice, it was not written for imminent performance on a definite occasion. For liturgical use, indeed, it is much too long. The musical form of the *Mass* follows models which may have come via Dresden, but which look towards Vienna, Venice or Rome. Antonio Caldara wrote such "cantata-masses", as did the operatic composers of the Neapolitan school. Bach in fact makes use of operatic techniques, dividing the text of the *Mass* into distinct sections and setting them to music in a varied sequence of separate choruses and arias. However, there are no precedents for the architectonic structure of the work as a whole or for the musical contents in detail. In his setting of individual parts of the text, Bach mingles old-fashioned polyphony, pieces in the modern concert style, fugal choruses, and virtuosic solos or duets. The instrumentation too varies so much between movements as to lack unity, a fact which must be connected with the different times at which the several pieces were composed. This variety is

apparent at the very beginning: the *Kyrie* opens with a magnificent slow introduction followed by a five-part choral fugue, after which the *Christe eleison* is a cheerful duet in D major with drastically reduced instrumental accompaniment. The second cry of *Kyrie* is another choral fugue, opened and leading into the *Gloria*. This begins in D major with a brilliant passage for trumpets; there follow several movements which, as Friedrich Smend observed, all have D major as their tonic key. Thus while the work is called, on account of its opening, the *Mass in B minor*, in fact D major is more important. The *Credo* or *Symbolum Nicenum* is also in this key. The first section is in the so-called "stile antico", based on a church mode and in strict polyphony. Next comes a fugal setting of the *Patrem omnipotentem*. The *Credo* demonstrates Bach's powerful command of structure, as he creates a symmetrical arrangement in the closing sections: the *Confiteor* returns to the "stile antic" and *Et exspecto* is another fugue. These two pairs of outer movements surround five inner movements, which are again brought into relationship with each other. The centrepiece is the most important statement of Protestant faith, the *Crucifixus*, set as a passacaglia over a sorrowful chromatic lamento-bass. Though it now forms the heart of the *Symbolum Nicenum*, this movement dates back to 1714, when Bach was still in Weimar. Another relatively early work is the following *Sanctus*,

composed in 1724; it is the most significant of the various settings of the *Sanctus* which Bach wrote for church use in Leipzig, revised for inclusion in the great Mass. Formally it is a French overture, in which the weighty opening section is followed by a quicker fugal passage. In Leipzig it was usual in church services to set only the first words of the *Sanctus* to music. Hence in order to finish the work as a "missa tota", a complete mass, Bach had to supply an *Osanna* and *Benedictus* as well as an *Agnus Dei* and *Dona nobis pacem*. These final sections, where the music is less weighty, have been shown to derive from compositions of Bach's earlier years which he revised in the late 1740s with different words. His technique of parody, the re-use of older material, has had to be newly evaluated. It has become increasingly clear that he was not simply obliged to recycle material in order to save effort; instead, the structure of the music itself allows a variety of texts. It also appears that the old and new texts are often similar in sense. For example the original text of the *Gratias agimus tibi*, taken from the cantata BWV 29, was "Wir danken dir, Gott, wir danken dir" (We thank Thee, God, we thank Thee). Parts of the *B minor Mass* itself - or rather, at the time, the short mass intended for Dresden - were used in a different context as the Latin Christmas music BWV 191. Bach probably never heard his great *Mass in B minor* performed in its entirety. Yet his masterpiece did not

remain hidden from posterity for as long as some have believed. There is a romanticised view that Bach was forgotten after his death and rediscovered only in the nineteenth century. As early as 1786, however, the composer's son Carl Philipp Emanuel performed his own arrangement of the *Symbolum Nicenum* in Hamburg, and numerous copies dating from the early 19th century show that the work was in circulation, probably as a result of that performance. Haydn and Beethoven and perhaps Mozart knew the Mass, which was eventually printed by Nägeli in 1833.

Martina Hochreiter
translated by John Blundell.

JOHANN SEBASTIAN BACH Messe BWV 232 h-moll

„Die Hohe Messe“, ein „Opus ultimum“, schlechthin, wie Hans Georg Nägeli 1818 schrieb, das „größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker“ sei die Messe in h-moll BWV 232 von Johann Sebastian Bach (1685-1750). Im 19. Jahrhundert war sie, neben der „Kunst der Fuge“, anerkanntes Hauptwerk Bachs und wurde der „Missa solennis“ von Ludwig van Beethoven gleichgestellt. Doch nimmt dieses monumentale Werk im Schaffen des Leipziger Thomaskantors eine Stellung ein, die nicht eindeutig zu bestimmen ist. Schon die Entstehungsgeschichte der Messe verweist auf die

Schwierigkeiten, die letztendlich zur Frage führten, ob es sich denn überhaupt um ein einheitlich konzipiertes Werk handeln könne. Seit 1723 war Bach Kantor an der berühmten Thomaskirche in Leipzig, gleichzeitig Musikdirektor der Stadt, und hatte damit einen der renommiertesten Posten inne, den die damalige deutsche Musikwelt bieten konnte. Verbunden mit den kirchlichen Aufgaben an den Hauptkirchen Leipzigs waren aber auch die des ungeliebten Lateinunterrichts an der Thomasschule und der musikalischen Ausbildung ihrer Schüler. Sein Dienstherr war der Rat der Handelsstadt, dem einerseits an der Reputation der Stadt als ein auch kulturell blühendes Zentrum gelegen sein mußte - spielte doch die Konkurrenz zur glanzvollen Residenz Dresden stets eine bedeutende Rolle -, der sich aber andererseits hinsichtlich der Arbeitsbedingungen seinem Kantor gegenüber nicht immer entgegenkommend verhielt. Zeugnis davon geben die vielen Eingaben, die der Komponist an das Gremium richten mußte. Bachs scharfes Einklagen seiner Rechte als Kantor und Musikdirektor, sein Bestehen auf adäquaten Aufführungsbedingungen und ihrer finanziellen Absicherung wurden oft genug negativ beschieden, und so bleibt es kaum verwunderlich, daß er daran dachte, sein Glück anderweitig zu suchen. Warum er letztlich doch in Leipzig blieb, muß offen bleiben. Um 1733 unternahm Bach endlich einen Schritt, um seine

Position gegenüber den Leipzigern zu festigen, und suchte beim Hof in Dresden, bei Kurfürst Friedrich August II., um einen offiziellen Titel an. Zusammen mit der Widmungskomposition, dem *Kyrie* und *Gloria* der späteren *h-moll Messe*, reichte er ein mit dem 27. Juli datiertes Gesuch ein, in dem er die Leipziger Verhältnisse bitter beklagt:

„Ew. Königlichen Hoheit überreiche ich in tiefster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche ich in der Musique erlanget, mit ganz unterthänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten Composition, sondern nach Dero Welt berühmten Clemenz mit gnädigsten Augen anzusehen und mich darbey in Dero mächtigste Protection zu nehmen geruhen. Ich habe einige Jahre und bis daher bey denen beyden Haupt-Kirchen in Leipzig das Directorium in der Music gehabt, darbey aber ein und andere Bekränkung unverschuldeter weise [...] empfinden müßen, welches aber gänzlich nachbleiben möchte, daferne Ew. Königliche Hoheit mir die Gnade erweisen und ein Prædicat von dero Hoff-Capelle conferiren, und deswegen zu Ertheilung eines Decrets, gehörigen Orths hohen Befehl ergehen laßen würden [...]“.

Bachs Beziehungen nach Dresden waren gut, mit den Musikern der dortigen weltberühmten Hofkapelle stand er in regem Austausch und man besuchte sich gegenseitig. Trotzdem kam es erst 1736, nach einem erneuten Gesuch, zu Bachs Ernennung zum

sächsischen Hofkomponisten. Damit bewegt sich Bach im Spannungsfeld zwischen den beiden konkurrierenden Städten: Leipzig galt als Hochburg des Lutherischen Bekenntnisses, als florierende Handels- und Universitätsstadt. Dresden, die prunkvolle Residenz der Kurfürsten von Sachsen, zugleich Könige von Polen und deshalb katholischen Bekenntnisses, war spätestens mit dem Tode August des Starken 1733 von der italienischen Musik geprägt. Bedeutende Musiker wie Johann Adolph Hasse, Georg Benda, Carl Heinrich Graun und Jan Dismas Zelenka waren in der Dresdner Hofkapelle tonangebend. In der Familie Johann Sebastian Bachs wurde die *h-moll-Messe* als „die große katholische Messe“ bezeichnet, so z. B. im 1790 angefertigten Nachlaßverzeichnis von Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel. Die beiden Teile, die 1733 dem katholischen Dresdner Hof vorgelegt wurden, eben *Kyrie* und *Gloria*, waren wahrscheinlich in der ersten Jahreshälfte 1733 niedergeschrieben worden, ob sie allerdings, wie vermutet wird, in Dresden zu dieser Zeit auch zu Gehör gebracht wurden, läßt sich nicht zweifelsfrei belegen. Denkbar schiene eine Aufführung in der Dresdner Sophienkirche, in der der älteste Bachsohn, Wilhelm Friedemann, seit Juni 1733 als Organist wirkte. Auch für den Leipziger Lutherischen Gottesdienst hätten die beiden Messenteile Verwendung finden können, folgen sie im Text doch der Leipziger

Gottesdienstordnung, die geringfügig vom im Missale Romanum festgelegten katholischen Wortlaut abweicht. Solche, im lutherischen Sprachgebrauch „*Missa*“ genannten, *Kyrie*- und *Gloria*-Kompositionen hat Bach insgesamt fünf vorgelegt, auch einzelne *Sanctus*-Vertonungen gibt es mehrere. Ganz einzigartig steht jedoch die Zusammenstellung der beiden Dresdener Sätze mit separat entstandenen weiteren Ordinariumsätzen zu einer vollständigen Messe im römisch-katholischen Sinne da. Was Bach dazu bewogen hat, erst in der Zeit um 1747/48, in seinen letzten Lebensjahren also, die autographe Partitur von *Kyrie* und *Gloria* um eine später notierte Vertonung des Glaubensbekenntnisses von Nicaea, das *Symbolum Nicenum*, und ein ebenfalls herausragend gearbeitetes *Sanctus* aus dem Jahre 1724 zu ergänzen, sowie weitere parodierte Sätze aus früheren Werken als *Osanna*, *Benedictus*, *Agnus Dei* und *Dona nobis pacem* anzufügen, muß bislang ungeklärt bleiben. Sicher trifft Hans-Joachim Schulze den Kern der Wahrheit, wenn er feststellt: „Diese [die gesamte *h-moll-Messe*] mag zwar einem von außerhalb an Bach ergangenen Auftrag ihre Entstehung verdanken, de facto aber den Wunsch des gereiften, an der Schwelle des Alters stehenden Künstlers verwirklichen, der Mit- und Nachwelt etwas Bleibendes darzubringen und zu hinterlassen, ein Werk, das auf dem Gebiet der Vokalmusik so wenig veralten konnte wie die ‚Kunst der

Fuge' auf dem Gebiet der Instrumentalmusik.“ Die Tätigkeit des Sammelns und Ordners, des Zusammenstellens früher entstandener Werke zu gültigen Zyklen ist charakteristisch für den späten Bach, so verfuhr er auch mit den „Schüler-Chorälen“ oder dem „Wohltemperierten Klavier“, vom Zyklusgedanken geprägt sind das „Musikalische Opfer“ oder eben die „Kunst der Fuge“. Die *h-moll-Messe* zeigt sich letztlich als ein bewußt gestaltetes Werk, das, ganz gegen Bachs Gepflogenheiten des musikalischen Alltags, nicht für eine bestimmte, nahe bevorstehende Aufführung geschaffen wurde. Die musikalische Form dieser, für eine Verwendung im Gottesdienst eigentlich viel zu langen, Messe folgt vielleicht durch Dresden vermittelten Mustern, die eher an Wien, Venedig oder Rom orientiert sind. Antonio Caldara schrieb solche „Kantatenmessen“, oder auch die Opernkomponisten der neapolitanischen Schule. Dabei fließen Operntechniken ein, der Maßtext wird in einzelnen Abschnitten als musikalischer Satz vertont, in Abwechslung von geschlossenen Chören und Arien. Die architektonische Gestaltung des Ganzen, der musikalische Gehalt im einzelnen ist in der *h-moll-Messe* aber unerhört und keinem Vorbild zuzuordnen. Bach stellt in der Vertonung der einzelnen Textabschnitte Nummern mit archaisch polyphoner Durcharbeitung,

modernen Konzertstil, fugierte Chorsätze und virtuose Soli oder Duette gegeneinander. Auch in der instrumentalen Besetzung werden die einzelnen Sätze abwechslungsreich gestaltet, in Hinblick auf die zu verschiedenen Zeiten entstandenen Maßeile ist sogar von einer Uneinheitlichkeit der Besetzung zu sprechen. Das *Kyrie* präsentiert, nach der großartigen langsamen Einleitung, bereits verschiedene Möglichkeiten der abwechslungsreichen Anlage: einer fünfstimmigen Chorfuge in *h-moll* folgt das *Christe eleison* als heiteres Duett in *D-Dur* mit extrem reduzierter Orchesterbesetzung. Der zweite *Kyrie*-Ruf wird wieder als Chorfuge vertont, die offen, wie ein Doppelpunkt zum *Gloria* endet. Dessen *D-Dur* Eröffnung mit den strahlenden Trompeten leitet eine Folge von Sätzen ein, die, wie Friedrich Smend feststellte, alle auf die Grundtonart *D-Dur* hin geordnet sind, die damit bestimmender für das Werk als das namensgebende *h-moll* des Anfangs ist. Auch das „*Credo*“, das *Symbolum Nicenum*, steht in *D-Dur*. Der Beginn ist dem sogenannten „*stile antico*“ zuzuordnen, er ist kirchentonalt und streng polyphon gestaltet, ihm folgt eine „*Patrem omnipotentem*“-Fuge. Sichtbar wird gerade in diesem „*Credo*“ Bachs gewaltiger Gestaltungswille, der in der symmetrischen Anordnung des Schlusses („*Confiteor*“ wieder im „*stile antico*“, „*Et exspecto*“ als Fuge) das „*Credo*“ umklammert. Diese beiden, genauer, zweimal zwei Außensätze

umfassen fünf Binnensätze, die wiederum einander zugeordnet sind. Zentrum bildet die wichtigste Aussage des protestantischen Bekenntnisses, das „*Crucifixus*“. Dieses über einem schmerzvollen, chromatischen Lamentobaß als Passacaglia geführte Stück geht, obwohl Herzstück in der Anordnung des „*Symbolum Nicaenum*“, schon auf Bachs Weimarer Zeit, auf das Jahr 1714 zurück. Um ein relativ frühes Werk handelt es sich auch beim darauffolgenden, 1724 komponierten „*Sanctus*“. Bach hat dies bedeutendste seiner für den Leipziger Kirchengebrauch bestimmten *Sanctus*-Vertonungen für die Einfügung in seine große Messe umgearbeitet. Sie zeigt die Form einer französischen Ouvertüre, deren gewichtigen Anfangsteil ein fugierter schnellerer Satz folgt. Typisch für die lutherische Gottesdienstordnung in Leipzig ist, daß nur die Anfangsworte des „*Sanctus*“ musiziert werden. Zur Vollendung als „*Missa tota*“, als vollständige Messe, mußte Bach also „*Osanna*“ und „*Benedictus*“ anfügen, ebenso wie das „*Agnus Dei*“ und „*Dona nobis pacem*“. Es hat sich herausgestellt, daß diese musikalisch weniger gewichtigen Schlußsätze auf Werke aus früheren Jahren zurückgehen und von Bach bei der Zusammenstellung der Messe am Ende der 1740er Jahre überarbeitet und neu textiert wurden. Für eine Neubewertung des Bachschen Parodieverfahrens, des Umarbeitens älterer Werke, zeichnet sich zusehends ab, daß es nicht nur

arbeitsökonomische Gründe sind, die Bach zu solchem Vorgehen zwangen, vielmehr die Struktur der Musik selbst verschiedene Textunterlegung erlaubt. Es zeigt sich zudem, daß Bach häufig Werke mit vergleichbarer Aussage neu textierte. So lautete beispielsweise der originale Text des „*Gratias agimus tibi*“, der der Kantate BWV 29 entstammt, „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“. Auch Teile der *h-moll-Messe*, damals vielmehr noch der für Dresden bestimmten Kurzmesse, wurden in anderem Zusammenhang als lateinische Weihnachtsmusik BWV 191 verwendet.

Johann Sebastian Bach hat seine große *Messe h-moll* wohl nie vollständig erklingen gehört. Doch der Nachwelt blieb dieses Meisterwerk nicht so lange verborgen, wie es ein romantisiertes Bild vom vergessenen, erst im 19. Jahrhundert wiederentdeckten Bach glauben machen möchte. Bereits 1786 führte Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel in Hamburg das „*Symbolum Nicaenum*“ in seiner eigenen Bearbeitung auf, und zahlreiche Abschriften des 19. Jahrhunderts zeugen von der wohl auf diese Aufführung zurückgehenden Bekanntheit des Werks. Haydn, Beethoven und möglicherweise auch Mozart kannten die Messe, bevor sie 1833 im Druck bei Nägeli erschien.

Martina Hochreiter

séparément en 1833 le *Kyrie* et le *Gloria*. Ce n'est qu'en 1845 que les éditeurs Nägeli et Simrock publièrent l'œuvre complète sous le titre *Die hohe Messe in H moll*, qui n'est pas le titre original de l'auteur, mais qui sera destiné à une large diffusion.

Si la chronologie de la composition des différentes sections de la *Messe en Si mineur* peut être établie, au moins par hypothèse, avec une approximation et avec des raisons satisfaisantes à l'appui, ainsi qu'avec tous les "mais", les "si", les "il semble"... qui sont de règle, la destination finale de l'œuvre, en revanche, est bien plus énigmatique, tout comme les raisons - non encore éclaircies - ayant poussé Bach, dans les dernières années de sa vie, à mettre la main à un travail de cette sorte, élaborant à nouveau et assemblant en un polyptique complexe et varié des morceaux d'origines diverses, écrits à des époques différentes. Au cours des siècles successifs, la perception qu'on a eu de la *Messe* n'a pas été univoque, et le problème du caractère confessionnel de cette œuvre - à savoir: s'agissait-il d'une messe catholique ou d'une messe luthérienne? - fut particulièrement mis en discussion et il l'est encore aujourd'hui. Plusieurs aspects de la composition pourraient en effet faire pencher pour une solution, alors que d'autres semblent la contredire. Le catalogue des œuvres de Bach compte en effet quatre autres *Missae* (BWV 233, 234, 235, et 236) toutes du type "*Kyrie-Gloria*", et toutes incontestablement

luthériennes; et on a vu que la première section de l'œuvre finale est justement constituée par une *Missa* du même type que celle qui fut écrite par Bach en 1733 et envoyée à Dresde à la cour du Duc de Saxe Friedrich August II. Dans la Leipzig protestante, on admettait en effet l'exécution de messes à plusieurs voix sur des textes latins (cependant limités aux seuls *Kyrie* et *Gloria*), pour les fêtes de Pâques, de Noël et de la Pentecôte. Mais une *missa tota* du genre de celle mise en musique par Bach, c'est-à-dire comprenant toutes les parties de l'*Ordinarium Missae* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* et *Agnus Dei*) se situait totalement en dehors des règles luthériennes. En ce sens, on peut donc dire qu'alors que toutes les parties de l'œuvre prises une à une peuvent se rattacher à la tradition luthérienne sans difficulté, la *Messe* dans sa globalité, comme somme des parties distinctes, semble plutôt appartenir à la tradition catholique.

D'autre part, l'hypothèse d'une double destination possible de la *Messe en Si mineur*, à la fois protestante et catholique, n'est pas du tout dénuée de fondement, si on accepte qu'un possible destinataire de l'œuvre dans sa version finale de 1747/49 aurait pu être ce même duc de Saxe Friedrich August II auquel Bach avait envoyé en été 1733 ses partitions manuscrites de la *Missa "Kyrie-Gloria"*, et qui en 1736 lui avait finalement décerné le titre (honorifique et privé de clauses économiques intéressantes) de Kirchen-Kompositeur. Peu de temps

umfassen fünf Binnensätze, die wiederum einander zugeordnet sind. Zentrum bildet die wichtigste Aussage des protestantischen Bekenntnisses, das „*Crucifixus*“. Dieses über einem schmerzvollen, chromatischen Lamentobaß als Passacaglia geführte Stück geht, obwohl Herzstück in der Anordnung des „*Symbolum Nicaenum*“, schon auf Bachs Weimarer Zeit, auf das Jahr 1714 zurück. Um ein relativ frühes Werk handelt es sich auch beim darauffolgenden, 1724 komponierten „*Sanctus*“. Bach hat dies bedeutendste seiner für den Leipziger Kirchengebrauch bestimmten *Sanctus*-Vertonungen für die Einfügung in seine große Messe umgearbeitet. Sie zeigt die Form einer französischen Ouvertüre, deren gewichtigen Anfangsteil ein fugierter schnellerer Satz folgt. Typisch für die lutherische Gottesdienstordnung in Leipzig ist, daß nur die Anfangsworte des „*Sanctus*“ musiziert werden. Zur Vollendung als „*Missa tota*“, als vollständige Messe, mußte Bach also „*Osanna*“ und „*Benedictus*“ anfügen, ebenso wie das „*Agnus Dei*“ und „*Dona nobis pacem*“. Es hat sich herausgestellt, daß diese musikalisch weniger gewichtigen Schlußsätze auf Werke aus früheren Jahren zurückgehen und von Bach bei der Zusammenstellung der Messe am Ende der 1740er Jahre überarbeitet und neu textiert wurden. Für eine Neubewertung des Bachschen Parodieverfahrens, des Umarbeitens älterer Werke, zeichnet sich zusehends ab, daß es nicht nur

arbeitsökonomische Gründe sind, die Bach zu solchem Vorgehen zwangen, vielmehr die Struktur der Musik selbst verschiedene Textunterlegung erlaubt. Es zeigt sich zudem, daß Bach häufig Werke mit vergleichbarer Aussage neu textierte. So lautete beispielsweise der originale Text des „*Gratias agimus tibi*“, der der Kantate BWV 29 entstammt, „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“. Auch Teile der *h-moll-Messe*, damals vielmehr noch der für Dresden bestimmten Kurzmesse, wurden in anderem Zusammenhang als lateinische Weihnachtsmusik BWV 191 verwendet.

Johann Sebastian Bach hat seine große *Messe h-moll* wohl nie vollständig erklingen gehört. Doch der Nachwelt blieb dieses Meisterwerk nicht so lange verborgen, wie es ein romantisiertes Bild vom vergessenen, erst im 19. Jahrhundert wiederentdeckten Bach glauben machen möchte. Bereits 1786 führte Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel in Hamburg das „*Symbolum Nicaenum*“ in seiner eigenen Bearbeitung auf, und zahlreiche Abschriften des 19. Jahrhunderts zeugen von der wohl auf diese Aufführung zurückgehenden Bekanntheit des Werks. Haydn, Beethoven und möglicherweise auch Mozart kannten die Messe, bevor sie 1833 im Druck bei Nägeli erschien.

Martina Hochreiter

séparément en 1833 le *Kyrie* et le *Gloria*. Ce n'est qu'en 1845 que les éditeurs Nägeli et Simrock publièrent l'œuvre complète sous le titre *Die hohe Messe in H moll*, qui n'est pas le titre original de l'auteur, mais qui sera destiné à une large diffusion.

Si la chronologie de la composition des différentes sections de la *Messe en Si mineur* peut être établie, au moins par hypothèse, avec une approximation et avec des raisons satisfaisantes à l'appui, ainsi qu'avec tous les "mais", les "si", les "il semble"... qui sont de règle, la destination finale de l'œuvre, en revanche, est bien plus énigmatique, tout comme les raisons - non encore éclaircies - ayant poussé Bach, dans les dernières années de sa vie, à mettre la main à un travail de cette sorte, élaborant à nouveau et assemblant en un polyptique complexe et varié des morceaux d'origines diverses, écrits à des époques différentes. Au cours des siècles successifs, la perception qu'on a eu de la *Messe* n'a pas été univoque, et le problème du caractère confessionnel de cette œuvre - à savoir: s'agissait-il d'une messe catholique ou d'une messe luthérienne? - fut particulièrement mis en discussion et il l'est encore aujourd'hui. Plusieurs aspects de la composition pourraient en effet faire pencher pour une solution, alors que d'autres semblent la contredire. Le catalogue des œuvres de Bach compte en effet quatre autres *Missae* (BWV 233, 234, 235, et 236) toutes du type "*Kyrie-Gloria*", et toutes incontestablement

luthériennes; et on a vu que la première section de l'œuvre finale est justement constituée par une *Missa* du même type que celle qui fut écrite par Bach en 1733 et envoyée à Dresde à la cour du Duc de Saxe Friedrich August II. Dans la Leipzig protestante, on admettait en effet l'exécution de messes à plusieurs voix sur des textes latins (cependant limités aux seuls *Kyrie* et *Gloria*), pour les fêtes de Pâques, de Noël et de la Pentecôte. Mais une *missa tota* du genre de celle mise en musique par Bach, c'est-à-dire comprenant toutes les parties de l'*Ordinarium Missae* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* et *Agnus Dei*) se situait totalement en dehors des règles luthériennes. En ce sens, on peut donc dire qu'alors que toutes les parties de l'œuvre prises une à une peuvent se rattacher à la tradition luthérienne sans difficulté, la *Messe* dans sa globalité, comme somme des parties distinctes, semble plutôt appartenir à la tradition catholique.

D'autre part, l'hypothèse d'une double destination possible de la *Messe en Si mineur*, à la fois protestante et catholique, n'est pas du tout dénuée de fondement, si on accepte qu'un possible destinataire de l'œuvre dans sa version finale de 1747/49 aurait pu être ce même duc de Saxe Friedrich August II auquel Bach avait envoyé en été 1733 ses partitions manuscrites de la *Missa "Kyrie-Gloria"*, et qui en 1736 lui avait finalement décerné le titre (honorifique et privé de clauses économiques intéressantes) de Kirchen-Kompositeur. Peu de temps

après cet envoi de l'œuvre de Bach, en janvier 1734, Friedrich August monta sur le trône de Pologne sous le nom d'Auguste III, et il se convertit au catholicisme; c'est ainsi qu'il advint que deux chapelles musicales se constituèrent à Dresde, l'une catholique, qui exerçait hors du palais ducal, à l'Opernhaus de Taschenberg, et l'autre protestante, d'abord active à l'intérieur du palais, puis à la Sophienkirche. Il se pourrait donc que la Messe en Si mineur ait été conçue par Bach comme œuvre polyvalente, utilisable aussi bien dans le rite luthérien en utilisant séparément les sections, que dans le rite catholique, en l'utilisant dans son intégralité. Cette solution au problème de la destination confessionnelle de la *Messe en Si mineur*, bien qu'il soit impossible de la documenter avec certitude, est celle qui s'adapte le mieux à l'idée que l'on s'est faite aujourd'hui de l'universalité de la musique de Bach, et en particulier de la musique que Bach a composée ou adaptée dans les dernières années de sa vie. S'étant de plus en plus éloigné des mesquineries et des incompréhensions de la vie quotidienne, Bach élabore au plus haut niveau de complexité et de perfection technique et formelle un langage musical absolument personnel, qui n'est ni antique ni moderne, mais qui apparaît synthétiquement tendu à résumer passé et présent en une vertigineuse synthèse intellectuelle et spirituelle. Comme l'a écrit Alberto Basso dans sa fondamentale monographie de Bach:

“une œuvre comme la *Messe en Si mineur* pourra sembler un chef-d'œuvre suspendu dans le vide, une œuvre d'art polyvalente, où la raison première du message musical est le recours à des styles en contraste entre eux et réglés par une idéale et dialectique concordantia oppositorum. La cohabitation de formules de la renaissance, du début et de la fin du baroque avec également des ouvertures vers la musique plus “actuelle” ne représente pas, en somme, une tentative naïve de concilier des tendances diverses, mais c'est un symbole de la géniale intuition de Bach qui s'élève au-dessus de tout et de tous, qui s'engage dans une lutte aussi passionnée que désintéressée contre l'abus des conventions et les “péchés de la mode”.

Danilo Prefumo
traduction de Christiane Ghier

JOHANN SEBASTIAN BACH
Messa in Si minore BWV 232
“Un capolavoro sospeso nel vuoto”
Nominato *Cantor* alla Thomaskirche di Lipsia nell'aprile del 1723, Johann Sebastian Bach ebbe tra le incombenze relative alla sua nuova funzione anche quella di provvedere ogni settimana alla composizione di una cantata da eseguirsi durante la messa della domenica. Nei primi anni del suo servizio, il compositore scrisse una serie di nuove opere, ma in seguito, quando i suoi rapporti con le

istituzioni cittadine si fecero sempre più tesi, e in particolare a partire dal 1730, Bach cominciò a far ricorso alla tecnica, allora ampiamente diffusa tra i musicisti (tedeschi e non), della *parodia*, cioè alla rielaborazione e all'adattamento (totali o parziali) su nuovi testi di sue opere composte in precedenza. Oltre che da motivi pratici, come l'ovvio desiderio di risparmiare tempo e di non impegnarsi più di tanto per istituzioni che non ne comprendevano le esigenze e ne avversavano sistematicamente le richieste, l'impiego della tecnica della *parodia* gli era dettato anche da motivi più intimi e profondi, e rifletteva il disagio di Bach nei confronti delle nuove correnti della musica, improntate ad una concezione meno severa e a quel nascente "gusto galante" che avrebbe dominato la scena musicale per i successivi trent'anni e più. Bach, in altri termini, dovette avvertire con tutta chiarezza che la sua musica, così come l'aveva sempre concepita e praticata fino ad allora, cominciava a non essere più di moda, perfino nell'ambito tradizionalmente più conservatore della musica da chiesa. Gli ultimi anni della sua vita, e in particolare quelli che vanno all'incirca dal 1740 alla morte, avvenuta a Lipsia la sera del 28 luglio 1750, sono segnati così dal progressivo distacco dalla Musica mundana, da una cospicua riduzione dei ritmi produttivi, e dalla creazione di poche, grandi opere, alcune delle quali di carattere esplicitamente retrospettivo e teorico-speculativo, che

intendono proporsi come summa conclusiva della sua arte, spesso in dichiarata opposizione alle lusinghe del gusto corrente: *L'Offerta Musicale*, *L'Arte della Fuga* e, infine, in una zona del tutto particolare, la monumentale *Messa in Si minore*. Ciò che noi comunemente intendiamo sotto il titolo di *Messa in Si minore BWV 232* non è in realtà che il risultato finale di un enorme lavoro compositivo durato quasi venticinque anni, iniziato da Bach nel 1724 e concluso, con ogni probabilità, intorno al 1749; secondo alcuni studiosi, anzi, la *Messa in Si minore* potrebbe essere considerata come l'ultima (importante) composizione cui l'autore lavorò nel periodo finale della sua vita. Per la sua stessa natura di opera composita, la *Messa* ha tenuto occupati gli studiosi di cose bachiane forse più di ogni altro lavoro del musicista di Eisenach, sollevando una quantità di problemi e di dubbi cui la musicologia ha cercato pazientemente di dare risposta. Il titolo dell'opera, tanto per cominciare, potrebbe costituire argomento di discussione, dal momento che, se pure è vero che il *Kyrie* d'apertura è in *Si minore*, quasi tutto il resto della composizione è in un inequivocabile *Re maggiore*. Lo stesso Bach, nel momento di dare forma definitiva alla composizione, la intitolò semplicemente *Missa*; spettò poi a chi la pubblicò per la prima darle questo titolo di *Messa in Si minore* con la quale la si indica oggi comunemente. Sembra ormai definitivamente accertato (espressioni

come “sembra”, “pare”, “si ritiene” sono destinate a ricorrere frequentemente allorché si parla di quest’opera) che la *Messa*, nella sua forma definitiva, non abbia mai avuto un’esecuzione pubblica vivente Bach. Formalmente, la *Messa* si suddivide in quattro distinte parti: 1. *Kyrie e Gloria*; 2. *Symbolum Nicenum*; 3. *Sanctus*; 4. *Osanna, Benedictus, Agnus Dei e Dona nobis pacem*. Ciascuna parte è poi suddivisa a sua volta in sezioni, per un totale di 25 numeri. Di questi 25 numeri, ben tredici devono essere considerati oggi come parodie, ovvero come rielaborazioni di brani composti in precedenza con altre destinazioni e su altri testi. Secondo uno dei maggiori studiosi bachiani contemporanei, Alberto Basso, non è tuttavia inverosimile l’ipotesi che anche i restanti dodici numeri possano essere a loro volta parodie di lavori oggi perduti.

La prima parte ad essere composta fu, nel 1724, il *Sanctus*, che fu eseguito come brano a sé stante, con ogni probabilità, la notte di Natale di quello stesso anno, e poi più volte ripreso negli anni successivi. Diversi anni dopo, nel 1733, Bach compose una *Missa* in due sole parti, *Kyrie e Gloria*, di cui copiò personalmente le parti vocali e strumentali, inviandole a Dresda al duca di Sassonia Friedrich August II il 27 luglio di quello stesso anno, con una preghiera al sovrano affinché gli conferisse il titolo di compositore di corte. Verso la fine della sua vita, negli anni 1747/49, Bach pose mano alle rimanenti sezioni

dell’opera, componendo il *Symbolum Nicenum*, l’*Osanna*, il *Benedictus*, l’*Agnus Dei* e il *Dona nobis pacem* e riorganizzando la *Messa in Si minore* nella veste definitiva che noi oggi conosciamo. Alla morte del compositore, il manoscritto autografo della *Messa* passò in eredità al più celebre tra i figli di Bach, Carl Philipp Emanuel, che nel 1786, in vista di un’esecuzione pubblica dell’opera in un concerto di beneficenza, compose anche un’introduzione strumentale al *Credo*. Nel 1806 la partitura fu acquistata dall’editore Nägeli di Zurigo, che nel 1833 pubblicò separatamente il *Kyrie* e il *Gloria*. La prima edizione completa dell’opera si ebbe solo nel 1845 per i tipi di Nägeli e Simrock, col titolo *Die hohe Messe in H-moll*, non originale dell’autore, ma destinato a larga diffusione. Se la cronologia della composizione delle varie sezioni della *Messa in Si minore* può essere stabilita - o per lo meno ipotizzata - con sufficiente approssimazione e ragionevolezza, pur con tutti i necessari “se”, “ma” e “pare”, ben più enigmatica risulta invece la destinazione finale dell’opera, così come ancora non chiarite appaiono le ragioni per cui, negli ultimi anni della sua vita, Bach pose mano ad un lavoro di tal fatta, rielaborando e assemblando in un complesso e variegato polittico brani di diversa provenienza e scritti in epoche differenti. I secoli successivi ebbero della *Messa* una percezione non univoca, e particolarmente dibattuto fu (e tuttora è) il problema

del carattere confessionale dell'opera - ovvero se si trattasse di una messa cattolica o di una messa luterana. Alcuni aspetti della composizione farebbero in effetti propendere per una soluzione, mentre altri sembrano contraddirla. Il catalogo delle opere bachiane annovera, in effetti, altre quattro *Missae* (BWV 233, 234, 235 e 236, tutte del tipo "Kyrie-Gloria", e tutte inequivocabilmente luterane; e si è visto come la prima sezione dell'opera finale sia costituito proprio da una *Missa* di quello stesso tipo scritta da Bach nel 1733 ed inviata a Dresda alla corte del duca di Sassonia Friedrich August II. Nella protestante Lipsia era infatti ammessa l'esecuzione di messe a più voci su testi latini (limitati però ai soli *Kyrie* e *Gloria*) nelle feste di Pasqua, Natale e Pentecoste. Del tutto fuori da ogni regola luterana era però una missa tota del genere musicato da Bach, comprendente cioè tutte le parti dell'*Ordinarium Missae* (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*). In questo senso, si può dunque dire che, mentre le singole parti dell'opera sono riferibili tutte senza difficoltà alla tradizione luterana, la *Messa* nelle sua globalità, come somma delle distinte parti, sembra appartenere piuttosto alla tradizione cattolica. L'ipotesi di una possibile doppia destinazione della *Messa in Si minore* - protestante e cattolica al tempo stesso, d'altro canto, non è affatto campata in aria, qualora si accetti che un possibile destinatario dell'opera nella sua versione finale del 1747/49 sarebbe

potuto essere quello stesso duca di Sassonia Friedrich August II cui Bach nell'estate del 1733 aveva inviato le parti manoscritte della *Missa "Kyrie-Gloria"*, e dal quale nel 1736 aveva finalmente ottenuto l'incarico (onorifico e privo di risvolti economici interessanti) di Kirchen-Kompositeur. Qualche tempo dopo l'invio dell'opera bachiana, nel gennaio del 1734, Friedrich August fu elevato al trono di Polonia col nome di Augusto III, e si convertì al cattolicesimo; accadde così che a Dresda furono costituite due differenti cappelle musicali, una cattolica, operante fuori dal palazzo ducale, all'Opernhaus di Taschenberg, ed una protestante, attiva dapprima all'interno del palazzo e poi alla Sophienkirche. La *Messa in Si minore* potrebbe essere stata concepita dunque da Bach come opera polivalente, utilizzabile tanto nel rito luterano, a singole sezioni, quanto nel rito cattolico, nella sua integralità. Questa soluzione al quesito della destinazione confessionale della *Messa in Si minore*, per quanto non documentabile con certezza, è quella che meglio si adatta all'idea che oggi ci siamo fatti dell'universalità della musica bachiana, e in particolare della musica che Bach compose (o adattò) negli ultimi anni della sua vita. Appartatosi sempre più dalle meschinità e dalle incomprensioni della vita quotidiana, l'ultimo Bach elabora al massimo livello di complessità e di perfezione tecnica e formale un linguaggio musicale assolutamente personale, che non è né

antico né moderno, ma appare sinteticamente volto a riassumere in una vertiginosa sintesi intellettuale e spirituale passato e presente. Come ha scritto Alberto Basso nella sua fondamentale monografia bachiana, "un'opera come la Messa in Si minore potrà sembrare un capolavoro sospeso nel vuoto, un'opera d'arte polivalente, nella quale il ricorso a stili fra loro contrastanti e regolati da un'ideale e dialettica concordantia oppositorum è la ragione prima del messaggio musicale. La convivenza di formule rinascimentali, primo e tardo-barocche con aperture anche verso la musica più "attuale" non rappresenta, insomma, un ingenuo tentativo di conciliare tendenze diverse, ma è un simbolo della geniale intuizione bachiana di librarsi al di sopra di tutto e di tutti, impegnandosi in una lotta appassionata quanto disinteressata contro l'abuso delle convenzioni e i peccati della moda".

Danilo Prefumo

JOHANN SEBASTIAN BACH
Mass in B minor BWV 232
Messe BWV 232 h-moll

CD1

I. MISSA

Kyrie

Coro

Kyrie eleison

Duetto (Soprano/mezzosoprano)

Christe eleison

Coro

Kyrie eleison

Gloria

Coro

Gloria in excelsis Deo

Coro

Et in terra pax hominibus
bonae voluntatis

Aria (Soprano)

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

Coro

Grazias agimus tibi proper magnam
gloriam tuam.

Duetto (Soprano/Tenore)

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

Coro

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

Aria (Alto)

Qui sedes ad dextram Patris,
miserere nobis.

I. MISSA

Kyrie

Chorus

Lord, have mercy on us

Duetto (Soprano/mezzosoprano)

Christ, have mercy on us

Chorus

Lord, have mercy on us

Gloria

Chorus

Glory be to God in high

Chorus

And in earth peace
in men of good will

Aria (Soprano)

We praise Thee, we bless Thee,
we adore Thee, we glorify Thee.

Chorus

We give Thee thanks
for Thy great glory.

Duetto (Soprano/Tenore)

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

Chorus

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

Aria (Alto)

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

Aria (Basso)

Quoniam tu solus Sanctus
tu solus Domine,
tu solus altissimus, Jesu Christe.

Coro

Cum Santo Spiritu
in gloria Dei Patris. Amen.

CD2

II. CREDO (SYMBOLUM NICENUM)

Coro

Credo in unum Deum.

Coro

Credo in unum Deum.
Patrem omnipotentem,
factorum cœli et terræ
visibilium omnium et invisibilium.

Duetto (Soprano/mezzosoprano)

Et in unum Dominum, Jesus Christus,
Filium Dei unigenitum
et ex Patre natum ante omnia sæcula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum, consubstantiatem
Patri per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines et propter
nostram salutem discendi de cœlis.

Coro

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

Coro

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

Coro

Et resurrexit tertia die secundum
scripturas. Et ascendit in cœlum,
sedet ad dextram Patris,
et iterum venturus est cum gloria
judicare vivos et mortuis,
cujus regnis non erit finis.

Aria (Bass)

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

Chorus

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

II. CREDO (SYMBOLUM NICENUM)

Chorus

I believe in one God.

Chorus

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

Duetto (Soprano/mezzosoprano)

And in one Lord, Jesus Christ,
the only-begotten Son of God,
begotten in his Father before all worlds.
God of God, Light of Light,
very God of very God, begotten, non made,
being of one substance with the Father,
by whom all things were made.
Who for us men and for our salvation
came down from heaven.

Chorus

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

Chorus

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

Chorus

And the third day he rose again according
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 death,
whose kingdom shall have no end.

Aria (Basso)

Et in Spiritum Sanctum.
Dominum et vivificantem,
qui es Pater Filioque procedit
qui cum Patre et Filio
simul adoratur et glorificatur,
qui Icnus est per Phrophetas.
Et unam sanctam catholicam
et apostolicam ecclesiam.

Coro

Confiteor unum baptismum
in remissionem peccatorum.

Coro

Et expecto resurrectionem mortuorum
et vitam venturi sæculi. Amen.

Sanctus

Coro

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

Coro

Osanna in excelsis.

Aria (Tenore)

Benedictus, qui venit
in nomine Domine.

Coro (reputatur)

Osanna in excelsis.

Agnus Dei

Aria (Alto)

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Coro

Dona nobis pacem.

Aria (Bass)

And I believe in the Holy Ghost,
the Lord and Giver of Life, who preceedeth
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 Holy Catholic and
Apostholic Church.

Chorus

I acknowledge one Baptism
for the remission of sins.

Chorus

And I look for the Resurrection of the death,
and the Life of the world to come. Amen.

Sanctus

Chorus

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

Chorus

Osanna in the highest.

Aria (Tenor)

Blessed be He that cometh
in the name of the Lord.

Chorus (da capo)

Osanna in the highest.

Agnus Dei

Aria (Alto)

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

Chorus

Grant us peace.

JOHANN SEBASTIAN BACH
1685-1750

Mass in B minor BWV 232

Messe BWV 232 h-moll

Roberta Invernizzi
Lynne Dawson
Gloria Banditelli
Christoph Prégardien
Klaus Mertens

Coro della Radio Svizzera, Lugano
Sonatori de la Gioiosa Marca

Diego Fasolis

Conductor, Leitung, Chef d'orchestre, direttore

Recording Cattedrale di San Lorenzo, Lugano (Switzerland) - 3-6-1997
Production/Produktion/directeurs de la production/direttore della produzione
Carlo Piccardi - Gian Andrea Lodovici

Recording Supervision/Aufnahmeleitung/directeur de l'enregistrement/direttore della registrazione
Giuseppe Clericetti

Sound Engineer/Tonmeister/Ingénieur du son/Tecnico del suono
Jochen Gottschall

Coproduction with Radio della Svizzera Italiana - Rete 2

47525 - 2

JOHANN SEBASTIAN BACH
1685 - 1750

Mass in B minor BWV 232

Messe BWV 232 h-moll

Roberta Invernizzi
Lynne Dawson
Gloria Banditelli
Christoph Prégardien
Klaus Mertens

Coro della Radio Svizzera, Lugano
Sonatori de la Gioiosa Marca

Diego Fasolis

Conductor, Leitung, Direction musicale, direttore



47525-2

D D D STEREO

TOTAL TIME

104.24

© 1998 ARTS MUSIC

© 1998 ARTS MUSIC

e-mail: artsmusic@t-online.de

Design by Maria Cristina Sala . Made in the EEC

LC2513



6 00554 75252 5