

BACH MASS IN B MINOR

THE CHOIR OF TRINITY COLLEGE CAMBRIDGE · ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT

STEPHEN LAYTON



hyperion



CONTENTS

TRACK LISTING	☞	<i>page 3</i>
ENGLISH	☞	<i>page 4</i>
Sung texts and translation	☞	<i>page 7</i>
Performer biographies	☞	<i>page 9</i>
FRANÇAIS	☞	<i>page 15</i>
Textes chantés et traduction	☞	<i>page 19</i>
DEUTSCH	☞	<i>Seite 21</i>
Gesangstexte und Übersetzung	☞	<i>Seite 25</i>

JOHANN SEBASTIAN

BACH

(1685–1750)

MASS

IN B MINOR

BWV232

KATHERINE WATSON
soprano

HELEN CHARLSTON
mezzo-soprano

IESTYN DAVIES
countertenor

GWILYM BOWEN
tenor

NEAL DAVIES
bass

**THE CHOIR OF
TRINITY COLLEGE CAMBRIDGE**

**ORCHESTRA OF THE
AGE OF ENLIGHTENMENT**
leader MARGARET FAULTLESS

STEPHEN LAYTON
conductor

MISSA

- | | | | |
|----|--------|--|--------|
| 1 | Chorus | Kyrie eleison | [9'56] |
| 2 | Duet | Christe eleison KATHERINE WATSON & HELEN CHARLSTON | [4'57] |
| 3 | Chorus | Kyrie eleison | [3'24] |
| 4 | Chorus | Gloria in excelsis Deo | [1'44] |
| 5 | Chorus | Et in terra pax hominibus | [4'26] |
| 6 | Aria | Laudamus te KATHERINE WATSON | [4'22] |
| 7 | Chorus | Gratias agimus tibi | [3'14] |
| 8 | Duet | Domine Deus KATHERINE WATSON & GWILYM BOWEN | [5'30] |
| 9 | Chorus | Qui tollis peccata mundi | [3'04] |
| 10 | Aria | Qui sedes ad dexteram Patris IESTYN DAVIES | [4'28] |
| 11 | Aria | Quoniam tu solus sanctus NEAL DAVIES | [4'28] |
| 12 | Chorus | Cum Sancto Spiritu | [3'42] |

SYMBOLUM NICENUM

- | | | | |
|----|--------|---|--------|
| 13 | Chorus | Credo in unum Deum | [1'59] |
| 14 | Chorus | Patrem omnipotentem | [2'04] |
| 15 | Duet | Et in unum Dominum KATHERINE WATSON & IESTYN DAVIES | [4'23] |
| 16 | Chorus | Et incarnatus est | [3'23] |
| 17 | Chorus | Crucifixus etiam pro nobis | [3'23] |
| 18 | Chorus | Et resurrexit tertia die | [4'04] |
| 19 | Aria | Et in Spiritum Sanctum NEAL DAVIES | [5'18] |
| 20 | Chorus | Confiteor unum baptisma | [3'55] |
| 21 | Chorus | Et exspecto resurrectionem | [2'05] |


SANCTUS

- | | | | |
|----|--------|---------|--------|
| 22 | Chorus | Sanctus | [5'12] |
|----|--------|---------|--------|

OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI AND DONA NOBIS PACEM


- | | | | |
|----|--------|-------------------------|--------|
| 23 | Chorus | Osanna in excelsis | [2'42] |
| 24 | Aria | Benedictus GWILYM BOWEN | [4'16] |
| 25 | Chorus | Osanna in excelsis | [2'45] |
| 26 | Aria | Agnus Dei IESTYN DAVIES | [5'16] |
| 27 | Chorus | Dona nobis pacem | [3'30] |





WITHIN A DECADE of taking up his post as Thomaskantor in Leipzig in 1723, Bach was becoming ever more frustrated with the Saxon city's civic politics. Never one to compromise, he had clashed with the authorities almost from the word go. In August 1730 complaints that he had been neglecting his duties led him to submit a 'brief but highly necessary draft of a well-appointed church music' to the Leipzig council. *Inter alia*, he pointed out that he did not have sufficient skilled singers and, especially, players at his disposal. Bach's protests fell largely on deaf ears. In October he wrote to an old schoolfriend, Georg Erdmann, asking about the possibility of a post in Danzig, adding that the Leipzig authorities are 'very strange and little interested in music, so that I have to live amid almost constant vexation, envy and persecution'. Bach's official role was as teacher-cum-music director, with duties that included giving Latin instruction to the boys in St Thomas's School. For Bürgermeister Jakob Born and others on the city council, the composer was behaving like a Kapellmeister with attitude, one who had tasted too much renown for his own good.


Bach remained in his Leipzig post until the end of his life. But after devoting himself intensively to the production of music for the Lutheran liturgy, his creative focus shifted: to the city's Collegium Musicum—an ensemble of students and professionals which held weekly concerts in Gottfried Zimmermann's fashionable coffee house—and to the world beyond Leipzig. Above all, Bach avidly cultivated his ties with the Dresden court, whose lavish musical resources he had highlighted in his memorandum to the Leipzig authorities. In July 1733 he travelled to the Saxon capital in the hope of obtaining a court title from the new Elector, Friedrich August II, that would in turn enhance his status in Leipzig. In his portfolio was a recently composed *Missa* (consisting of the 'Kyrie' and 'Gloria'), offered to the Elector in what seem to us toe-curlingly



obsequious terms: 'In deepest *Devotion* I present to your Royal Highness this trifling product of the science which I have acquired in *Musique*, with the most humble request that you will deign to regard it not according to the imperfection of its *Composition*, but with a most gracious eye, in accordance with your world-renowned *Clemency*, and thus take me into your most mighty *Protection*'.

In the event Bach was not granted the honorary title of Court Composer to the Saxon Elector and King of Poland until 1736, after flattering August II and his family with a stream of homage cantatas. By then the 'trifling product' had probably been heard at least once in Catholic Dresden, perhaps, as the Bach scholar Christoph Wolff has proposed, during Bach's visit in the summer of 1733. Nor is a performance in Protestant Leipzig out of the question. The 'Kyrie' and 'Gloria' of the Mass Ordinary formed part of the Lutheran liturgy at high feasts and special thanksgiving services; and the *Missa* could well have been heard in one of the city's principal churches. Indeed, parts of the new *Missa* may have been performed in St Nicholas's in April 1733, when Friedrich August II attended a service to receive an oath of fealty from the Leipzigers.

We can only speculate why in 1748–9, at the end of his life, Bach expanded the *Missa* into a full Mass, drawing on a six-part D major 'Sanctus' composed for Christmas Day 1724, and movements from assorted church cantatas. (Bach had already reworked a movement from Cantata 29, 'Wir danken dir, Gott', as the 'Gratias agimus tibi', and part of the opening chorus of Cantata 46, 'Schauet doch und sehet', as the 'Qui tollis'.) Certainly, the Mass in B minor, as the *Missa tota* became known after its publication a century later, was never performed in full during Bach's lifetime. Lasting nearly two hours, the complete work was far too long for performance at either a Lutheran or a Catholic Mass. But its constituent parts—*Missa*, *Symbolum Nicenum* (i.e. 'Credo'), 'Sanctus', and the final section



comprising the 'Osanna', 'Benedictus', 'Agnus Dei' and 'Dona nobis pacem'—could have been performed separately. Perhaps Bach was hoping that the work would be taken up in Dresden. One scholar has recently proposed a Viennese connection to the Mass, with a St Cecilia's Day performance in St Stephen's Cathedral organized by Bach's acquaintance Count Johann Adam von Questenberg. Parts of the Mass may have been heard in Leipzig in the last year of the composer's life. But with no surviving documentation, all this remains speculation.

Perhaps the traditional, Romantic view is nearer the mark after all: that the aged Bach compiled the Mass, unprecedented in its monumentality, not for immediate use, but as an encyclopaedic conspectus of his art and a choral counterpart to *The Art of Fugue* or the *Musical Offering*. The first complete performance, in Leipzig, took place in 1859, over a century after Bach's death. When the Zürich music publisher Hans Georg Nägeli issued the 'Kyrie' and 'Gloria' in 1833, he proclaimed them as 'the greatest musical work of all times and peoples'. For Benjamin Britten the B minor Mass was, with its spiritual antithesis, Schubert's *Winterreise*, one of the twin peaks of Western civilization. He had a point.


The Mass's protracted origins, stylistic heterogeneity and use of 'parody'—common to most of Bach's vocal works composed after 1730, most famously the *Christmas Oratorio*—have made some commentators uncomfortable. Except for the 'Sanctus', each of the four sections contains music originally written for non-liturgical purposes. Yet Bach forges diversity into a mighty unity, with a balance of keys, centred on B minor and, especially, D major, with its attendant trumpets and drums. The multi-movement 'Gloria' and *Symbolum Nicenum* have comparable symmetrical structures, while Bach confirms the unity of the whole Mass by bringing back the D major 'Gratias agimus tibi' as the 'Dona nobis pacem': a joyous final



resolution of the grieving 'Agnus Dei', and, beyond it, of the tortuous opening B minor 'Kyrie'.

Throughout the B minor Mass Bach juxtaposes the most varied musical styles, as Mozart was to do in his unfinished C minor Mass nearly half a century later. (Coincidentally, these are the only two Masses routinely identified by their key alone, their composer's name superfluous!) The 'Christe eleison' duet, with its suave, *galant* phraseology and carolling thirds for the soprano soloists (just the kind of thing to appeal in fashionably up-to-date Dresden) comes between two contrasting 'Kyrie' settings. The first 'Kyrie', for five-part chorus, follows a mighty exordium for full choir—perhaps the most thrilling opening of any sacred work—with a sombrely magnificent fugue on an angular chromatic subject expressive of penitential awe. In a soundscape that combines maximum complexity with intense beauty, the orchestra (pairs of flutes, oboes d'amore and bassoons, plus strings) is often independent of the voices, creating textures of up to seven parts. Bach draws on the *stile antico* for the second 'Kyrie', an austere fugue in four parts, with the voices doubled by the instruments throughout. Not for the only time in Bach's music, the fugue subject here traces the outline of a cross.


Subsequent sections of the Mass show a similar stylistic disjunction. Several German scholars have surmised that the rollicking D major opening section of the 'Gloria in excelsis Deo', like a celestial Passepied, may derive from a lost instrumental concerto. Later in the 'Gloria', the 'Gratias agimus tibi', beginning in the old 'Palestrina' style and ending in trumpet-festooned splendour, contrasts both with the *galant* soprano aria 'Laudamus te', with its florid solo violin part (more concerto influence here), and the lilting duet 'Domine Deus'. Here Bach sets the solo soprano and tenor against an enchanting—and decidedly *galant*—tapestry of airily dancing flute, muted violins and violas, and pizzicato bass.



The alto aria 'Qui sedes ad dexteram Patris', with solo oboe d'amore, is another movement animated by a dance lilt while extending and subtly varying the dance's regular four-bar phrases. The following 'Quoniam tu solus sanctus', written against the background of the minuet, complements the bass voice with the lugubriously sonorous palette of corno da caccia (i.e. hunting horn), two bassoons and continuo. As the Bach scholar John Butt noted in his study of the Mass (Cambridge, 1991), Bach here seems to have 'relished depicting the "Most High" with the deepest forces possible'.

In the *Symbolum Nicenum*, the mellifluous bass aria 'Et in Spiritum Sanctum', a pastoral jig scored for oboes d'amore and continuo, is a world away from the five-part *stile antico* choral settings of 'Credo in unum Deum' and 'Confiteor unum baptisma', each of which uses a Gregorian chant melody as a cantus firmus. The 'Credo in unum Deum' adds two independent violin lines to the voices, plus a sturdy continuo bass part in unceasing crotchet motion to symbolize the rock-like certainties of the Nicene Creed.

The 'Confiteor unum baptisma'—perhaps the last choral music Bach wrote—is a dazzling feat of counterpoint comparable with *The Art of Fugue* and the *Musical Offering*, all of them characteristic of the composer's 'abstract', inward-looking late style. In an intricate polyphonic weave, the Gregorian plainchant is first sung in canon by basses and altos, then intoned in longer notes by the tenors. With a sudden slowing of the tempo, the words 'Et exspecto resurrectionem mortuorum' provoke the most labyrinthine harmonies of Bach's career: a moment of unearthly mystery and tension that seems to peer far into the nineteenth century. The release into a jubilant D major, complete with hollering trumpets and pounding timpani, has an overwhelming elemental force.





No composer, surely, has ever equalled the resplendence of the six-part (SSAATB) 'Sanctus', recycled from Christmas 1724 when the composer, still new to his Leipzig post, pulled out all the musical stops. As the musicologist Donald Tovey memorably put it: 'Bach is here conducting the angelic hosts. The strings represent the swinging of censers: the various antiphonal sections of the choir sing to each other like two seraphim.' The fugal 'Pleni sunt caeli' that follows is another seraphic Passepied.

Thus far Bach has demonstrated an inspired variety of choral techniques and textures. In the 'Osanna in excelsis' that enfolds the plangent 'Benedictus' for tenor and solo flute, he widens his scope still further, writing for double four-part choir, with the orchestra providing a third 'chorus'. This inspiring music is in part parodied from the homage cantata 'Preise dein Glücke', composed for Dresden in 1734. In a final act of creative recycling, Bach then adapts the alto aria 'Ach, bleibe doch' from his *Ascension Oratorio*, BWV11, as the 'Agnus Dei', in the process simplifying and intensifying both the vocal line and the accompaniment for unison violins.

For all the B minor Mass's stylistic diversity, many Bach lovers would agree that it offers a spiritual experience as deep as that afforded by the *St Matthew Passion*. These two monumental (whatever the forces used) works, each of unsurpassed grandeur and profundity, are polar opposites. In the *Passion* the individual soul relives Christ's sufferings, and in the process moves from repentance to salvation. In the Mass, transcending religious denomination, the entire church celebrates the glory of God and seeks redemption. Between them they constitute the *ne plus ultra* of sacred music.

RICHARD WIGMORE © 2018

- 
- 1 *Coro* Kyrie eleison.
 - 2 *Duetto* Christe eleison.
 - 3 *Coro* Kyrie eleison.
 - 4 *Coro* Gloria in excelsis Deo.
 - 5 *Coro* Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
 - 6 *Aria* Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
 - 7 *Coro* Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.
 - 8 *Duetto* Domine Deus, rex caelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe, Altissime.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
 - 9 *Coro* Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
 - 10 *Aria* Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
 - 11 *Aria* Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
 - 12 *Coro* Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris. Amen.
 - 13 *Coro* Credo in unum Deum.
 - 14 *Coro* Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae,
visibilem omnium et invisibilem.
 - 15 *Duetto* Et in unum Dominum, Jesum Christum,
Filiium Dei unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum, consubstantialem
Patri, per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem descendit de caelis.

- 
- Chorus* Lord have mercy.
- Duet* Christ have mercy.
- Chorus* Lord have mercy.
- Chorus* Glory be to God on high.
- Chorus* And on earth peace to men of good will.
- Aria* We praise you, we bless you,
we adore you, we glorify you.
- Chorus* We give you thanks
for your great glory.
- Duet* 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* You who take away the sins of the world,
have mercy upon us.
You who take away the sins of the world,
receive our prayer.
- Aria* You who sit at the right hand of the Father,
have mercy upon us.
- Aria* For you alone are holy. You alone are the Lord.
You alone are the Most High, Jesus Christ.
- Chorus* With the Holy Ghost
in the glory of God the Father. Amen.
- Chorus* I believe in one God.
- Chorus* I believe in one God,
the Father almighty, maker of heaven and earth,
and of all things visible and invisible.
- Duet* And in one Lord Jesus Christ,
the only-begotten Son of God,
begotten of his Father before all worlds.
God of God, Light of Light,
very God of very God,
begotten, not made, being of one substance
with the Father, by whom all things were made.
Who for us men
and for our salvation came down from heaven.



16 *Coro* Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria virgine, et homo factus est.

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

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

19 *Aria* 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.

20 *Coro* Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum.

21 *Coro* Et exspecto resurrectionem mortuorum
et vitam venturi saeculi. Amen.

22 *Coro* Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria eius.

23 *Coro* Osanna in excelsis.

24 *Aria* Benedictus, qui venit in nomine Domini.

25 *Coro* Osanna in excelsis.

26 *Aria* Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

27 *Coro* Dona nobis pacem.

Chorus And was incarnate by the Holy Ghost
of the virgin Mary, and was made man.

Chorus And was crucified for us under Pontius Pilate,
he suffered and was buried.

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

Aria And I believe in the Holy Ghost,
the Lord and giver of life,
who proceeds from the Father and the Son,
who with the Father and Son together
is worshipped and glorified,
who spoke through the prophets.
And I believe in one holy, catholic
and apostolic church.

Chorus I acknowledge one baptism
for the remission of sins.
And I look for the resurrection of the dead.

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

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

Chorus Hosanna in the highest.

Aria Blessed is he who comes in the name of the Lord.

Chorus Hosanna in the highest.

Aria O Lamb of God, you who take away the sins of the world,
have mercy upon us.

Chorus Grant us peace.



KATHERINE Watson



© Hugo Bernard

Katherine Watson was a choral scholar at Trinity College, Cambridge, where she studied Anglo-Saxon History and Literature. A year after graduating she won a place on William Christie's Le Jardin des Voix and has since performed regularly under the batons of William Christie, Emmanuelle Haïm, Stephen Layton and Jonathan Cohen throughout Europe and further afield.

In 2012 Katherine was a Young Artist with the Classical Opera Company and the recipient of Glyndebourne's much coveted John Christie Award, appearing as Fairy/Nymph in Purcell's *The Fairy Queen* and Diana in Rameau's *Hippolyte et Aricie*. More recently, she has played the title role in Handel's *Theodora*, the heroine Amélie in Rameau's *Zoroastre* and Giunone in Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse in patria*.

She has an extensive concert career and has worked with a number of eminent conductors. Highlights include programmes of arias from *Giulio Cesare* in France, Rameau arias in Frankfurt and the Far East, and a Monteverdi gala at the Festspielhaus, Baden-Baden. As a keen recitalist, Katherine regularly performs lieder and chansons by Mozart, Schubert, Mahler, Strauss, Poulenc and Messiaen.

She recently performed on a tour of Bach's B minor Mass with Les Arts Florissants which culminated in a performance at the BBC Proms. Previous recordings for Hyperion include François Couperin's *Leçons de ténèbres* with Arcangelo and Jonathan Cohen, and Bach's *Christmas Oratorio* with Trinity Choir, Stephen Layton and the OAE.

HELEN Charlston



© Ben McKee

Helen Charlston began singing in the St Albans Abbey Girls Choir. She then studied music at Trinity College, Cambridge, where she was a choral scholar for four years and held a scholarship on the Pembroke College Lieder Scheme, led by pianist Joseph Middleton. Hailed 'a rather special mezzo' by MusicWeb International, Helen is a Rising Star of the Orchestra of the Age of Enlightenment for 2017–2019.

Helen has appeared as a soloist throughout Europe, Australia and America and is often heard in concert across the UK. Highlights include Helen's debut at Wigmore Hall singing Telemann's *Ihr Völker hört* with Florilegium (also broadcast on BBC Radio 3), Bach's St Matthew Passion at the Thomaskirche in Leipzig with the Gabrieli Consort and Players under Paul McCreesh, a worldwide tour of Handel's *Messiah*, Schoenberg's *Lied der Waldtaube* at Cadogan Hall, Duruflé's Requiem with the City of London Sinfonia and Bach's B minor Mass with Vox Luminis.

She has appeared at festivals across the UK and Europe, including the Three Choirs, Aix-en-Provence, Roman River and Keble Early Music festivals, and the London Festival of Baroque Music. Operatic roles include Olga in *Eugene Onegin*, Florence Pike in *Albert Herring*, Sara in Jonathan Dove's *Tobias and the Angel* and Dinah in Bernstein's *Trouble in Tabiti*. Helen created the role of Dido in young composer Rhiannon Randle's *Dido is Dead*, a chamber opera based on Virgil's writings. Most recently, she has sung Messagera and Proserpina in Monteverdi's *L'Orfeo* for the Brighton Early Music Festival.

IESTYN Davies



© Marco Borggreve

Iestyn Davies was born in York. He studied Archaeology and Anthropology at Cambridge University, where he was a choral scholar at St John's College, before pursuing his vocal studies at the Royal Academy of Music. Since his operatic debut for Zürich Opera he has sung at many of the major houses across the world, including the Royal Opera House, the Metropolitan Opera New York, La Scala

Milan, Chicago Lyric Opera, Houston Grand Opera, English National Opera, Welsh National Opera, Glyndebourne Festival Opera and Opéra National de Bordeaux.

Iestyn also enjoys a busy concert, recital and recording career. He was the recipient of the Royal Philharmonic Society's Young Artist of the Year award and held a residency at London's Wigmore Hall, where he continues to perform regularly. Other appearances include recitals at the Edinburgh International Festival, the Vienna Konzerthaus, Snape Proms, Brighton Festival, York Early Music Festival and his recital debut at Carnegie Hall, New York. In concert he regularly appears with major orchestras and Baroque ensembles, and he also collaborates with accompanists including Julius Drake, Roger Vignoles and Kevin Murphy.

Iestyn has previously recorded Handel's *Messiah* and JS Bach's St John Passion and *Christmas Oratorio* with Stephen Layton; he also features on three solo albums with Arcangelo and Jonathan Cohen, including a Gramophone Award-winning programme of Bach cantatas.

Iestyn was made a Member of the Order of the British Empire in 2017 for services to music.

GWILYM Bowen

Born in Hereford, Gwilym Bowen was a choral scholar at Trinity College, Cambridge, where he graduated with double first-class honours in Music, subsequently studying at the Royal Academy of Music.

In opera, his diverse repertoire has included Pelléas in *Pelléas et Mélisande*, multiple roles in *L'incoronazione di Poppea* and *Il ritorno d'Ulisse in patria* with the Academy of Ancient Music, Angers Nantes

Opéra and The Grange Festival, Tom Rakewell in *The Rake's Progress* and Lysander in *A Midsummer Night's Dream* in Aldeburgh. He is regularly involved in new opera, having created the roles of Tamino in *Be With Me Now* at the Festival d'Aix-en-Provence, the protagonists in Kate Whitley's *Unknown Position* and *0520*, and Smith in Matt Rogers and Sally O'Reilly's *And London Burned*.

Gwilym has performed extensively in concert, including the Evangelist in Bach's Passions around the world, cantatas with Masaaki Suzuki at Alice Tully Hall, Mahler's *Das Lied von der Erde* with the City of London Sinfonia, and Handel's *Messiah* and Bach's Mass in B minor and *Christmas Oratorio* with Stephen Layton and the Orchestra of the Age of Enlightenment, as well as the arias in a world-first Welsh-language television broadcast of the St John Passion.

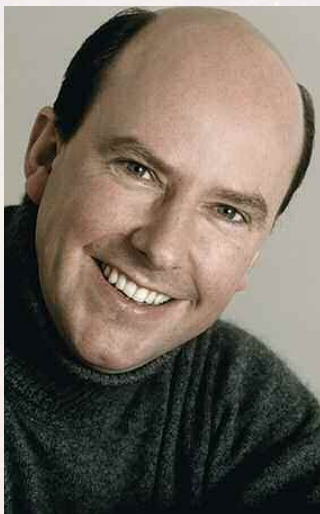
In addition to a busy performing schedule, Gwilym also prepares performing editions, writes on music both on his blog and for the Three Choirs, St Davids Cathedral and Cheltenham Festivals, and has recorded his own ill-advised arrangements of Bach for multiple banjos.



© Pablo Strong



NEAL **Davies**



© Sussie Aitburg

Neal Davies studied at King's College, London, and the Royal Academy of Music, and won the Lieder Prize at the 1991 Cardiff Singer of the World Competition. He has appeared with the Oslo Philharmonic under Mariss Jansons, the BBC Symphony with Pierre Boulez, the Cleveland and Philharmonia orchestras with Christoph von Dohnányi, the Chamber Orchestra of Europe with Nikolaus Harnoncourt,

the Orchestra of the Age of Enlightenment with Frans Brüggen, the Gabrieli Consort with Paul McCreesh, the Hallé with Sir Mark Elder, Concerto Köln with Ivor Bolton, and the London Symphony and Vienna Philharmonic orchestras with Daniel Harding. He has been a regular guest at the Edinburgh International Festival and the BBC Proms. He has also appeared at major opera houses including the Royal Opera House, English National Opera, Welsh National Opera and Scottish Opera, as well as in Paris, Marseille, Salzburg and at the Lyric Opera of Chicago.

His wide discography includes Handel's *Messiah*, *Theodora* and *Saul* and Haydn's *Die Schöpfung* (Gramophone Award, 2008) under McCreesh, Janáček's *Jenůfa* and *The Makropulos Case* under Sir Charles Mackerras, Barber's *Vanessa* under Leonard Slatkin, *Messiah* under René Jacobs, Beethoven's Symphony No 9 under Osmo Vänskä, the Hyperion Schubert Edition with Graham Johnson and Britten's *Billy Budd* with Daniel Harding (Grammy Award, 2010).

STEPHEN **Layton**



© Keith Saunders

Stephen Layton is one of the most sought-after conductors of his generation. He has often been described as the finest exponent of choral music in the world today, and his ground-breaking approach has had a profound influence on choral music over the last 30 years. Fellow and Director of Music at Trinity College, Cambridge, Layton is also Founder and Director of Polyphony and Music Director of the Holst Singers. Former posts include Chief Conductor of the Netherlands Chamber Choir, Chief Guest Conductor of the Danish National Vocal Ensemble, Artistic Director and Principal Conductor of City of London Sinfonia, and Director of Music at the Temple Church, London.

Layton is regularly invited to work with the world's leading choirs, orchestras and composers. His interpretations have been heard from the Sydney Opera House to the Concertgebouw, from Tallinn to São Paulo, and his recordings have won or been nominated for every major international recording award. He has two Gramophone Awards (and a further ten nominations), five Grammy nominations, the Diapason d'Or de l'Année in France, the Echo Klassik award in Germany, the Spanish CD Compact Award, and Australia's Limelight Recording of the Year.

Layton is constantly in demand to premiere new works by the greatest established and emerging composers of our age. Passionate in his exploration of new music, Layton has introduced a vast range of new choral works to the UK and the rest of the world, transforming them into some of the most widely performed today.

THE CHOIR OF Trinity College Cambridge

Voted the fifth best choir in the world in *Gramophone* magazine's '20 Greatest Choirs', The Choir of Trinity College Cambridge comprises around thirty Choral Scholars and two Organ Scholars, all of whom are students at the university. The College's choral tradition dates back to the all-male choir of the fourteenth century, when former Chapel Royal choristers studied in King's Hall which later became part of Trinity College. Directors of Music have included Charles Villiers Stanford, Alan Gray, Raymond Leppard and Richard Marlow. Female voices were introduced in the 1980s by Richard Marlow, in a new departure for Cambridge choral music. Stephen Layton has been Director of Music since 2006.

During term the Choir's main focus is the singing of the liturgy in the College Chapel, exploring a wide-ranging repertoire drawn from both Catholic and Protestant traditions. Outside term, the Choir's programme of performances and recordings recently included BBC broadcasts of Bach's Mass in B minor and *Christmas Oratorio* with the Orchestra of the Age of Enlightenment in London, Haydn's *Nelson Mass* with the City of London Sinfonia in Aldeburgh and Cambridge, Poulenc's *Gloria* with the Britten Sinfonia in Norwich Cathedral, and Handel's *Dettingen Te Deum* with the Academy of Ancient Music in London and Cambridge.

Recent additions to the Choir's extensive discography include Howells' *Requiem* and other works, which won a Gramophone Award in 2012; *Beyond All Mortal Dreams*, settings of contemporary American a cappella music, which was nominated for a US Grammy Award in 2012; *Baltic Exchange*, choral music from the Baltic region; David Briggs' *Mass for Notre Dame*; Bach's *Christmas Oratorio*; Handel's *Dettingen Te Deum*; Handel's Chandos Anthems;

Britten's *A Ceremony of Carols & St Nicolas*; new works by Polish composer Paweł Łukaszewski; and *Yulefest!*, a selection of sacred and secular Christmas music, all released on the Hyperion label. The choir's latest release is of choral music by Charles Villiers Stanford.

Five of the Choir's recordings have been nominated for Gramophone Awards, including two releases from 2015—*Northern Lights*, a recording of the choral music of the Latvian composer Ēriks Ešņvalds, and Kenneth Leighton's *Crucifixus* and other works—and, from 2016, Howells' *Collegium Regale*, which recently won Limelight Recording of the Year in Australia. Bach's *Christmas Oratorio* was described by *The Daily Telegraph* as 'a telling, affecting and inspiring experience'; Classic FM called *Beyond All Mortal Dreams* a 'glorious album ... that will repay repeated listening for years to come'; and the Briggs was described by *Gramophone* as 'one of the finest CDs of sacred choral and organ music you'll ever hear'.

Its ambitious programme of tours has taken the Choir to destinations in Europe, the USA, Canada, South Africa, Namibia, Zimbabwe, Japan, Taiwan, Hong Kong and Peru. Recent concerts in North America include sold-out performances at the National Conventions of the American Guild of Organists and the Royal Canadian College of Organists, and a concert in New York to commemorate the anniversary of 9/11. The Choir has now undertaken two month-long nationwide tours of Australia as part of the Musica Viva International Concert Season, in 2010 and again in 2016.

All services from Trinity College Chapel are webcast live and available on the Choir website, where a searchable archive of over 4,000 musical tracks recorded live in services over the last few years is also available.

www.trinitycollegechoir.com



© Benjamin Ealovega

The Choir of Trinity College Cambridge

soprano Rachel Ambrose Evans, Eleanor Burke, Matilda Dichmont, Annabel Green, Susannah Hill, Hannah King, Jade Lam, Anita Monserrat, Helena Moore, Bethany Partridge, Imogen Russell, Lucy Sun, Faith Waddell

alto Constance Ayrton, Karolina Csathy, Hana Lily Edwards, Anna Jackson, Guy James, Lucy Prendergast, Hannah Robinson, Meg Tong, Nina Vinther

tenor Sebastian Cook, Edward Cunningham, Joseph Deery, Alexander Gebhard, Henry Hole, Adam Long, Cameron Richardson-Eames, Jamie Roberts, Matt Smith, Matthew Smith

bass Ian Cheung, Michael Craddock, Christopher Moore, Ben Mortishire-Smith, George Nairac, Jonathan Pacey, Owain Park, Frankie Postles, Krishnan Ram-Prasad, Tudor Thomas, Laurence Williams

organ scholars Alexander Hamilton, Asher Oliver

Orchestra of the Age of Enlightenment

violin 1 Margaret Faultless (leader), Huw Daniel, Alison Bury, Iona Davies, Andrew Roberts, Diana Lee, Rachel Isserlis, Claire Holden

violin 2 Kati Debretzeni, Julia Kuhn, Roy Mowatt, Elicia Silverstein, Stephen Rouse, Dominika Feher

viola Max Mandel, Nicholas Logie, Kate Heller *cello* Luise Buchberger, Catherine Rimer *double bass* Margaret Urquhart, Kate Aldridge

flute Lisa Beznosiuk, Katy Bircher *oboe* Katharina Spreckelsen, Hilary Stock, Nicola Barbagli *bassoon* Sally Jackson, Damien Brasington

horn Roger Montgomery *trumpet* David Blackadder, Phillip Bainbridge, Matthew Wells *timpani* Benedict Hoffnung

harpsichord Alastair Ross *organ* Stephen Farr



Recorded using the 2010 revised version of the Bärenreiter Neue Bach Ausgabe

Recorded in Trinity College Chapel, Cambridge, on 12–16 January 2017

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer ADRIAN PEACOCK

Booklet Editor PETER HALL

Executive Producers SIMON PERRY, PERDITA ANDREW

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXVIII

Front illustration: *The Resurrection*, from the Altarpiece of St Zeno of Verona, 1456–60, by Andrea Mantegna (1431–1506)

Musée des Beaux-Arts de Tours / Bridgeman Images

All Hyperion recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

BACH *Messe en si mineur*

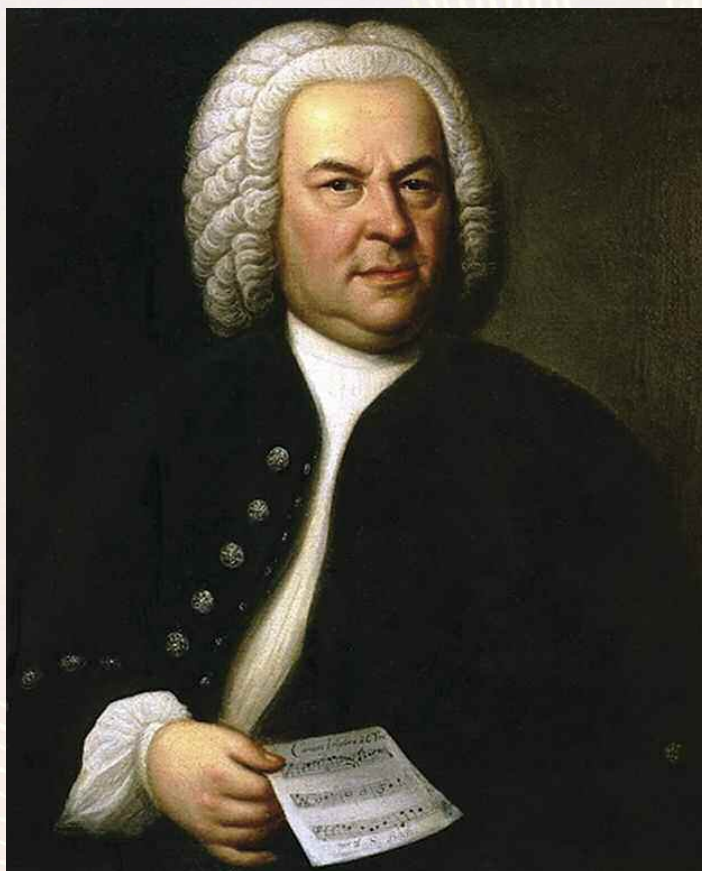
MOINS DE DIX ANS après avoir pris ses fonctions de Thomaskantor à Leipzig, en 1723, Bach fut sans cesse plus frustré par la politique de la cité saxonne. D'emblée ou presque, cet homme qui jamais ne transigea s'était heurté aux autorités. En août 1730, des plaintes l'accusant d'avoir négligé ses devoirs l'amènèrent à soumettre au conseil municipal une « brève mais très nécessaire esquisse pour une musique d'église dûment installée », où il insistait notamment sur le nombre insuffisant de chanteurs et, surtout, d'instrumentistes expérimentés mis à sa disposition. Ses protestations tombèrent, pour la plupart, dans l'oreille d'un sourd. En octobre, dans une lettre à un ancien condisciple, Georg Erdmann, il évoqua la possibilité d'un poste à Dantzig, ajoutant que les autorités leipzigoises étaient « très bizarres, s'intéressant peu à la musique, si bien que je dois vivre dans des tracasseries, des jalousies et des persécutions presque continuelles ». Officiellement, Bach était chargé d'enseigner et de diriger la musique, ce qui incluait de dispenser des leçons en latin aux garçons de l'école Saint-Thomas. Pour le Bürgermeister Jakob Born comme pour d'autres conseillers municipaux, il se comportait en Kapellmeister, comme quelqu'un qui avait goûté à trop de renommée.

Bach conserva son poste leipzigois jusqu'à sa mort. Mais après s'être intensément consacré à produire de la musique liturgique luthérienne, il tourna sa créativité vers d'autres centres d'intérêt : le Collegium Musicum municipal—un ensemble d'élèves et de professionnels donnant des concerts hebdomadaires dans le café, alors en vogue, de Gottfried Zimmermann—et le monde au-delà de Leipzig. Surtout, il cultiva avidement ses liens avec la cour de Dresde, dont il avait souligné les somptueuses ressources musicales dans sa note aux autorités leipzigoises. En juillet 1733, il se rendit dans la capitale saxonne dans l'espoir d'obtenir du nouvel électeur, Friedrich August II, un titre à

la cour, à même de rehausser son statut à Leipzig. Dans son porte-documents se trouvait une *Missa* (le « Kyrie » et le « Gloria ») de composition récente, offerte à l'électeur en des termes qui nous paraissent d'une surprenante obséquiosité : « C'est avec la plus profonde *Dévotion* que je présente à Votre Altesse Royale cet insignifiant travail, fruit de la science que j'ai acquise en *Musique*, en la priant très humblement de daigner le juger non pas d'après sa mauvaise *Composition* mais d'un œil très indulgent, selon sa *Clemenz* de renommée mondiale, et de bien vouloir me prendre sous sa très puissante *Protection*. »

Finalement, Bach ne se vit accorder le titre honorifique de Compositeur à la cour de l'électeur de Saxe et du roi de Pologne qu'en 1736, après avoir flatté August II et sa famille à grand renfort de cantates-hommages. L'« insignifiant travail » avait alors été probablement entendu au moins une fois dans la catholique Dresde—peut-être à l'été de 1733, lors du séjour du compositeur, comme l'a suggéré Christoph Wolff, spécialiste de Bach. Une exécution dans la protestante Leipzig est également envisageable. Le « Kyrie » et le « Gloria » de l'ordinaire de la messe constituant une partie de la liturgie luthérienne pendant les grandes fêtes et les services spéciaux d'actions de grâce, la *Missa* a fort bien pu résonner dans l'une des églises principales de la ville. En outre, des parties de cette nouvelle *Missa* purent être interprétées à Saint-Nicolas, en avril 1733, quand Friedrich August II assista à un office pour recevoir des Leipzigois un serment d'allégeance.

Nous ne pouvons que spéculer sur ce qui poussa Bach, à la fin de sa vie (en 1748–9), à faire de sa *Missa* une messe complète, en se fondant sur un « Sanctus » à six parties, en ré majeur, écrit pour la Noël 1724, et sur des mouvements de plusieurs cantates d'église. (Il avait déjà retravaillé un mouvement de la Cantate 29, « Wir danken dir, Gott », en « Gratias agimus tibi », et une partie du




chœur ouvrant la Cantate 46, « Schauet doch und sehet », en « Qui tollis »). La Messe en si mineur, pour reprendre l'appellation sous laquelle la *Missa tota* devint connue après sa publication un siècle plus tard, ne fut certainement jamais exécutée en entier du vivant de Bach. Avec ses presque deux heures, elle était bien trop longue pour être interprétée lors d'une messe luthérienne ou catholique. Mais ses composantes—*Missa*, *Symbolum Nicenum* (i.e. « Credo ») et « Sanctus », plus une dernière section comprenant l'« Osanna », le « Benedictus », l'« Agnus Dei » et le « Dona nobis pacem »—ont pu être jouées séparément. Bach espérait peut-être la voir reprise

à Dresde. Récemment, un spécialiste a aussi suggéré qu'elle fut donnée en la cathédrale Saint-Étienne de Vienne, pour la Sainte-Cécile, par l'entremise d'une connaissance de Bach, le comte Johann Adam von Questenberg. Des parties de cette messe ont également pu être entendues à Leipzig, dans la dernière année de la vie de Bach. Mais aucun document ne nous étant parvenu, tout ceci reste pure spéculation.

Au fond, c'est peut-être l'hypothèse traditionnelle, romantique, qui est la plus proche de la vérité : Bach, âgé, compila cette messe, d'une monumentalité sans précédent, non pas pour un usage immédiat mais comme un synopsis encyclopédique de son art, comme un pendant choral à *L'Art de la fugue* et à *l'Offrande musicale*. La première exécution complète se déroula à Leipzig en 1859, plus d'un siècle après la mort du compositeur. Quand l'éditeur de musique zurichois Hans Georg Nägeli publia le « Kyrie » et le « Gloria », en 1833, il les proclama « plus grande œuvre musicale de tous les temps et de tous les peuples ». Pour Benjamin Britten, la Messe en si mineur constituait, avec la *Winterreise* de Schubert, son antithèse spirituelle, l'un des summums de la civilisation occidentale. Il n'avait pas tort.


La très longue genèse de la messe, son hétérogénéité stylistique et son usage de la « parodie »—que l'on retrouve dans la plupart des œuvres vocales de Bach postérieures à 1730, l'exemple le plus célèbre étant *l'Oratorio de Noël*—dérangèrent certains commentateurs. Hormis le « Sanctus », chacune des quatre sections renferme une musique originellement écrite à des fins non liturgiques. Pourtant, de cette pluralité, Bach fait une puissante unité, présentant un équilibre tonal centré sur si mineur et, surtout, sur ré majeur, avec ses trompettes et ses timbales. Le « Gloria » en plusieurs mouvements et le *Symbolum Nicenum* affichent des structures symétriques comparables cependant que Bach réaffirme l'unité de sa messe en



ramenant le « Gratias agimus tibi » en ré majeur sous forme de « Dona nobis pacem » : une joyeuse résolution finale de l'« Agnus Dei » chagrin et, au-delà de cela, du tortueux « Kyrie » inaugural en si mineur.

Tout au long de sa Messe en si mineur, Bach juxtapose les styles musicaux les plus variés, comme le fera Mozart, presque cinquante ans plus tard, dans sa Messe en ut mineur inachevée. (Il se trouve que ces deux messes sont les seules à être systématiquement identifiées par leur tonalité, le nom de leur compositeur étant superflu !) Le duo « Christe eleison », à la phraséologie suave, galante, et aux tierces joyeuses destinées aux sopranos solo (typiquement le genre de choses à même de séduire dans une Dresde élégamment à la page), survient entre deux « Kyrie » contrastés. Le premier, pour un chœur à cinq parties, suit un puissant exorde à chœur entier—peut-être l'ouverture la plus saisissante de tout le répertoire sacré—, avec une fugue sombrement splendide sur un thème chromatique haché, expression de la crainte pénitentielle. Dans un paysage sonore mariant complexité maximale et beauté intense, l'orchestre (flûtes, hautbois d'amour et bassons par deux, plus cordes) est souvent indépendant des voix, d'où des textures pouvant compter jusqu'à sept parties. Le second « Kyrie », pour lequel Bach recourut au *stile antico*, est une austère fugue à quatre parties, les instruments doublant les voix de bout en bout. Ici, le sujet de la fugue—et ce n'est pas la première fois chez Bach—dessine une croix.

Les sections suivantes de la messe présentent toutes une disjonction stylistique similaire. Pour plusieurs spécialistes allemands, la joyeuse section inaugurale en ré majeur du « Gloria in excelsis Deo », manière de passepied céleste, dériverait d'un concerto instrumental perdu. Plus avant dans le « Gloria », le « Gratias agimus tibi », qui commence dans le vieux style palestrinien pour s'achever dans une splendeur couverte de trompettes, contraste et avec l'aria




galante de soprano « Laudamus te », à la partie de violon solo fioriturée (l'influence du concerto y est plus prégnante), et avec l'allant duo « Domine Deus ». Bach dispose le soprano et le ténor solo sur une enchanteresse—et résolument galante—tapisserie de flûtes dansant avec désinvolture, de violons et d'altos avec sourdines et de contrebasses en pizzicato.

L'aria d'alto « Qui sedes ad dexteram Patris », avec hautbois d'amour solo, est encore un mouvement animé par une cadence dansante qui prolonge et varie subtilement les régulières phrases de quatre mesures de la danse. Le « Quoniam tu solus sanctus » suivant, écrit avec le menuet en fond, agrémenté la voix de basse d'une palette lugubrement sonore : corno da caccia (i.e. cor de chasse), deux bassons et continuo. Comme le nota le spécialiste John Butt dans l'étude qu'il consacra à cette messe (Cambridge, 1991), Bach semble s'être « complu à dépeindre le « Très-Haut » avec les forces les plus graves possible ».

Dans le *Symbolum Nicenum*, l'harmonieuse aria de basse « Et in Spiritum Sanctum », une gigue pastorale pour hautbois d'amour et continuo, est à des lieues des chœurs à cinq parties, façon *stile antico*, du « Credo in unum Deum » et du « Confiteor unum baptisma », où une mélodie grégorienne sert systématiquement de cantus firmus. Le « Credo in unum Deum » ajoute aux voix deux lignes de violon indépendantes, plus une vigoureuse basse continue progressant toujours en noires pour incarner les certitudes inébranlables du Symbole de Nicée.


Le « Confiteor unum baptisma »—peut-être la dernière musique chorale de Bach—est une prouesse contrapuntique époustouflante, qui ne le cède en rien à *L'Art de la fugue* et à *l'Offrande musicale*, œuvres typiques du style tardif « abstrait », introspectif du compositeur. Dans un tissu polyphonique complexe, le plain-chant grégorien est d'abord chanté en canon par les basses et par les altos puis entonné, en valeurs plus longues, par les ténors. Dans un



brusque ralentissement du tempo, les mots « Et exspecto resurrectionem mortuorum » suscitent les harmonies les plus labyrinthiques de tout Bach : un moment de mystère éthéré et de tension qui paraît regarder loin, vers le XIX^e siècle. Le relâchement en un jubilant ré majeur, avec trompettes beuglantes et timbales martelantes, est d'une écrasante force.

Aucun compositeur, c'est sûr, n'a jamais égalé le resplendissement du « Sanctus » à six parties (SSAATB), recyclage d'une page composée pour la Noël 1724, quand Bach, encore nouveau à son poste de Leipzig, sortit le grand jeu musical. Pour reprendre les propos mémorables du musicologue Donald Tovey : « Bach est ici à la tête des armées angéliques. Les cordes représentent le balancement des encensoirs : les diverses sections antiphonées du chœur chantent tels deux séraphins. » Le « Pleni sunt caeli » fugué qui suit est un autre passepied séraphique.

Pour l'heure, Bach a déployé une extraordinaire variété de techniques et de textures chorales. Dans l'« Osanna in excelsis » qui étreint le plaintif « Benedictus » pour ténor et flûte solo, il élargit encore son spectre et écrit pour un chœur double à quatre parties, l'orchestre faisant comme



un troisième « chœur ». Cette musique exaltante est en partie une parodie de la cantate-hommage « Preise dein Glücke », composée pour Dresde en 1734. Dans un ultime acte de recyclage créatif, Bach adapte ensuite en « Agnus Dei » l'aria d'alto « Ach, bleibe doch » (tirée de son *Oratorio de l'Ascension* BWV11), dont il simplifie et intensifie la ligne vocale et l'accompagnement pour les violons à l'unisson.

Nombre d'admirateurs de Bach s'accordent à dire que, nonobstant sa diversité stylistique, cette Messe en si mineur offre une expérience spirituelle aussi intense que celle procurée par la *Passion selon saint Matthieu*. Ces deux œuvres monumentales (quelles que soient les forces utilisées), d'un grandiose et d'une profondeur insurpassés, sont diamétralement opposées. Dans la passion, l'âme de chacun revit les souffrances du Christ et, ce faisant, passe du repentir au salut. Dans la messe, transcendant les confessions religieuses, c'est l'église toute entière qui célèbre la Gloire de Dieu et cherche la rédemption. À elles deux, ces œuvres constituent le nec plus ultra de la musique sacrée.

RICHARD WIGMORE © 2018

Traduction HYPERION

- 1 *Coro* Kyrie eleison.
- 2 *Duetto* Christe eleison.
- 3 *Coro* Kyrie eleison.
- 4 *Coro* Gloria in excelsis Deo.
- 5 *Coro* Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
- 6 *Aria* Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
- 7 *Coro* Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.
- 8 *Duetto* Domine Deus, rex caelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe, Altissime.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
- 9 *Coro* Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
- 10 *Aria* Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
- 11 *Aria* Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
- 12 *Coro* Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris. Amen.
- 13 *Coro* Credo in unum Deum.
- 14 *Coro* Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.
- 15 *Duetto* Et in unum Dominum, Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum, consubstantialem
Patri, per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem descendit de caelis.

- Chœur* Seigneur, aie pitié.
- Duo* Christ, aie pitié.
- Chœur* Seigneur, aie pitié.
- Chœur* Gloire à Dieu au plus haut des cieux.
- Chœur* Et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.
- Air* Nous te louons, nous te bénissons,
nous t'adorons, nous te glorifions.
- Chœur* Nous te rendons grâces
pour ta grande gloire.
- Duo* Seigneur Dieu, roi du ciel,
Dieu le Père tout puissant.
Seigneur Fils unique, Jésus Christ, Très-Haut.
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du Père.
- Chœur* Toi qui effaces les péchés du monde,
aie pitié de nous.
Toi qui effaces les péchés du monde,
reçois notre prière.
- Air* Toi qui es assis à la droite du Père,
aie pitié de nous.
- Air* Car toi seul es saint. Toi seul es Seigneur.
Toi seul es le Très-Haut, Jésus Christ.
- Chœur* Avec le Saint Esprit,
dans la gloire de Dieu le Père. Ainsi soit-il.
- Chœur* Je crois en un seul Dieu.
- Chœur* Je crois en un seul Dieu,
le Père tout puissant, créateur du ciel et de la terre,
de toutes choses visibles et invisibles.
- Duo* Et en un seul Seigneur Jésus Christ,
Fils unique de Dieu,
né du Père avant tous les siècles.
Dieu de Dieu, lumière de lumière,
vrai Dieu de vrai Dieu,
engendré, non pas fait, consubstantiel
au Père, par qui tout a été fait.
Pour nous hommes
et pour notre salut, il descendit du ciel.



- 16 *Coro* Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria virgine, et homo factus est.
- 17 *Coro* Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est.
- 18 *Coro* Et resurrexit tertia die
secundum scripturas.
Et ascendit in caelum,
sedet ad dexteram Dei Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
iudicare vivos et mortuos,
cuius regni non erit finis.
- 19 *Aria* 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.
- 20 *Coro* Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum.
- 21 *Coro* Et exspecto resurrectionem mortuorum
et vitam venturi saeculi. Amen.
- 22 *Coro* Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria eius.
- 23 *Coro* Osanna in excelsis.
- 24 *Aria* Benedictus, qui venit in nomine Domini.
- 25 *Coro* Osanna in excelsis.
- 26 *Aria* Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
- 27 *Coro* Dona nobis pacem.

Chœur Et il s'est incarné du Saint Esprit
en la vierge Marie, et s'est fait homme.

Chœur Et il a été crucifié pour nous, a souffert
sous Ponce Pilate et a été enseveli.

Chœur Et il ressuscita le troisième jour
selon les Écritures.
Et il monta au ciel,
s'assit à la droite de Dieu le Père.
Et il viendra de nouveau, dans sa gloire,
juger vivants et morts
et son règne n'aura pas de fin.

Air Et au Saint Esprit,
Seigneur et auteur de la vie,
qui procède du Père et du Fils
qui avec le Père et le Fils
est conjointement adoré et glorifié,
qui a parlé par les prophètes.
Et en une sainte catholique
et apostolique église.

Chœur Je confesse un seul baptême
pour la rémission des péchés.
Et j'attends la résurrection des morts.

Chœur Et j'attends la résurrection des morts
et la vie du siècle à venir. Ainsi soit-il.

Chœur Saint, Saint, Saint est le Seigneur Dieu des armées.
Les cieux et la terre sont remplis de sa gloire.

Chœur Hosanna au plus haut des cieux.

Air Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.

Chœur Hosanna au plus haut des cieux.

Air Agneau de Dieu qui effaces les péchés du monde,
aie pitié de nous.

Chœur Donnez-nous la paix.



BACH **Messe in h-Moll**

NICHT LANGE NACHDEM er das Thomaskantorat in Leipzig im Jahre 1723 angetreten hatte, war Bach zunehmend frustriert über die Politik der sächsischen Stadt. Er ließ sich nicht auf Kompromisse ein und sein Verhältnis zur Obrigkeit war praktisch von Anfang an konfliktbehaftet. Im August 1730 reagierte er auf den Vorwurf des Leipziger Rats, er käme seinen Pflichten nicht nach, mit einem Brief, dessen Titel lautete: „Kurtzer; iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music, nebst einigem unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben“. Unter anderem erklärte er darin, dass er weder genügend ausgebildete Sänger, aber insbesondere auch keine Instrumentalisten zur Verfügung habe. Bachs Unmutsbekundungen stießen allerdings mehr oder minder auf taube Ohren. Im Oktober schrieb er an einen alten Schulfreund, Georg Erdmann, und erkundigte sich, ob in Danzig wohl eine Stelle offen sei, und fügte hinzu, dass in Leipzig „eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß“. Bach war offiziell sowohl als Kantor wie auch Lehrer angestellt, was bedeutete, dass er an der Thomasschule auch Lateinunterricht geben musste. Der Bürgermeister Jakob Born und andere Mitglieder des Leipziger Rats waren der Ansicht, dass der Komponist sich wie ein Kapellmeister mit Allüren aufführte, der mehr Ruhm genossen hatte, als es ihm guttat.

Bach behielt die Leipziger Stelle bis zum Ende seines Lebens bei. Nachdem er sich jedoch der Komposition von Musik für die lutherische Liturgie intensiv gewidmet hatte, verlagerte sich sein schöpferischer Fokus einerseits in Richtung des Collegium Musicum—ein Ensemble von Studenten und professionellen Musikern, welches wöchentliche Konzerte in dem modischen Kaffeehaus Gottfried Zimmermanns veranstaltete—und andererseits über die Grenzen der Stadt Leipzig hinaus. In erster

Linie kultivierte Bach dabei seine Verbindungen zum Dresdner Hof, dessen prächtige musikalische Einrichtung er in seinem „Entwurf“ für den Leipziger Stadtrat hervorgehoben hatte. Im Juli 1733 reiste er in die sächsische Hauptstadt in der Hoffnung, von dem neuen Kurfürsten, Friedrich August II., einen Titel bei Hofe zu erhalten, der wiederum seinen Status in Leipzig aufwerten würde. Im Gepäck hatte er die gerade komponierte *Missa* dabei (die aus dem „Kyrie“ und „Gloria“ bestand), die er dem Kurfürsten mit für heutige Begriffe befremdlich anmutender Unterwürfigkeit darbot: „Durchlachtigster Churfürst, Gnädigster Herr, Ew. Königl. Hoheit überreiche in tiefster *Devotion* gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wißenschafft, 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.“


Letzten Endes erhielt Bach den Ehrentitel des Hofkompositors des Sächsischen Kurfürsten und Königs von Polen erst im Jahre 1736, nachdem er August II. und dessen Familie mit einer Reihe von Huldigungskantaten geschmeichelt hatte. In der Zwischenzeit war die „geringe Arbeit“ im katholischen Dresden wahrscheinlich mindestens einmal aufgeführt worden, möglicherweise—wie der Bach-Forscher Christoph Wolff annimmt—zu Bachs Besuch im Sommer des Jahres 1733. Auch im protestantischen Leipzig war das Werk möglicherweise zu hören gewesen. Das „Kyrie“ und „Gloria“ des Ordinarium Missae waren jeweils Teil der lutherischen Liturgie zu Festtagen sowie besonderen Dankgottesdiensten, so dass es durchaus plausibel ist, dass die *Missa* in einer der Hauptkirchen dargeboten wurde. Teile der neuen *Missa* mögen sogar in der Nikolaikirche im April 1733 aufgeführt



worden sein, als Friedrich August II. einem Gottesdienst beiwohnte, in dem er den Lehnseid ablegte.

Man kann nur spekulieren, weshalb Bach 1748–49, gegen Ende seines Lebens, die *Missa* in eine vollständige Messe ausarbeitete, wobei er sich einerseits auf ein sechsstimmiges „Sanctus“ in D-Dur bezog, welches er für den Weihnachtstag 1724 komponiert hatte, und andererseits auf verschiedene andere Sätze aus diversen Kirchenkantaten. (Bach hatte bereits einen Satz aus der Kantate 29, „Wir danken dir, Gott“, in das „Gratias agimus tibi“ sowie einen Teil des Anfangschors der Kantate 46, „Schauet doch und sehet“, in das „Qui tollis“ umgearbeitet.) Die *Missa tota*, die nach ihrer Publikation ein Jahrhundert später als h-Moll-Messe bezeichnet wurde, wurde zu Bachs Lebzeiten jedenfalls nie vollständig aufgeführt. Das Werk hat eine Dauer von fast zwei Stunden und war damit sowohl für lutherische Gottesdienste als auch für katholische Messen zu lang. Möglicherweise wurden aber die vier Bestandteile—die *Missa*, das *Symbolum Nicenum* (d.h. „Credo“), das „Sanctus“ sowie der letzte Teil, der das „Osanna“, „Benedictus“, „Agnus Dei“ und das „Dona nobis pacem“ umfasst—jeweils einzeln aufgeführt. Vielleicht hoffte Bach darauf, dass das Werk in Dresden aufgenommen werden würde. Ein Forscher hat vor Kurzem darauf hingewiesen, dass die Messe möglicherweise für eine Aufführung im Wiener Stephansdom anlässlich des Cäciliatages durch Bachs Bekannten Graf Johann Adam von Questenberg in Auftrag gegeben worden war. Zudem wurden Teile der Messe wahrscheinlich in Leipzig im letzten Lebensjahr des Komponisten aufgeführt. Ohne entsprechende überlieferte Dokumente bleibt all dies jedoch im Bereich der Spekulation.


Vielleicht ist die traditionelle, romantische Theorie doch näher an der Wahrheit—nämlich dass der alte Bach die in ihrer Monumentalität beispiellose Messe nicht zur unmittelbaren Verwendung zusammengestellt hatte, sondern als



umfassende Übersicht seiner Kunst, sozusagen als chorisches Gegenstück zu der *Kunst der Fuge* und dem *Musikalischen Opfer*. Die erste vollständige Aufführung fand in Leipzig im Jahre 1859, über ein Jahrhundert nach Bachs Tod, statt. Als der Zürcher Musikverleger Hans Georg Nägeli 1833 das „Kyrie“ und das „Gloria“ herausgab, erklärte er sie als „Grösstes musikalisches Kunstwerk aller Zeiten und Völker“. Für Benjamin Britten waren die h-Moll-Messe und Schuberts *Winterreise*—der spirituelle Gegenpol der Messe—die beiden Höhepunkte der westlichen Zivilisation. Damit hatte er nicht ganz Unrecht.

Die langwierige Entstehungsgeschichte, stilistische Heterogenität und der Einsatz des Parodieverfahrens—welches in den meisten Vokalwerken Bachs, die nach 1730 entstanden, von denen das prominenteste Beispiel das *Weihnachtsoratorium* ist, nachweisbar ist—hat bei einigen Bach-Forschern Unbehagen ausgelöst. Mit der Ausnahme des „Sanctus“ enthalten alle vier Teile Musik, die ursprünglich für andere Zwecke komponiert worden war. Trotzdem gelingt es Bach, aus dieser Vielfalt mithilfe einer tonartlichen Balance, die auf h-Moll und besonders auch D-Dur mit dessen dazugehörigen Pauken und Trompeten zentriert ist, eine mächtige Einheit zu schaffen. Das mehrsätzig „Gloria“ und *Symbolum Nicenum* haben jeweils vergleichbare symmetrische Strukturen; indem er das „Gratias agimus tibi“ in D-Dur als „Dona nobis pacem“ wiederholt, zementiert Bach die Einheit der Messe als Ganzes—es ergibt sich so eine fröhliche Auflösung nach dem trauernden „Agnus Dei“ und, darüber hinaus, nach dem langen „Kyrie“ in h-Moll.

Im Laufe der gesamten h-Moll-Messe stellt Bach die verschiedensten Musikstile einander gegenüber, wie es auch Mozart fast ein halbes Jahrhundert später mit seiner unvollendeten c-Moll-Messe halten sollte. (Interessanterweise sind dies die einzigen beiden Messen, die üblicherweise einzig durch ihre Tonart gekennzeichnet



werden—die Namen ihrer Urheber sind dabei nicht mehr vonnöten!) Das Duett „Christe eleison“ mit seinen galanten Phrasen und gefälligen Terzen für die Sopranolisten (stilistisch genau das, was in dem modern gesinnten Dresden gut ankam) erklingt zwischen zwei kontrastierenden „Kyrie“-Blöcken. Das erste „Kyrie“ ist für fünfstimmigen Chor angelegt und folgt auf eine mächtige Einleitung für den gesamten Chor—vielleicht der ergreifendste Beginn, den es je in der geistlichen Musik gegeben hat—mit einer trauervoll-prächtigen Fuge über ein eckiges, chromatisches Thema, welches reuevolle Ehrfurcht ausdrückt. In einer Klanglandschaft, die ein Maximum an Komplexität mit intensiver Schönheit verbindet, ist das Orchester (verdoppelte Flöten, Oboen d’amore und Fagotte sowie Streicher) von den Singstimmen oft unabhängig, so dass sich zuweilen Strukturen mit bis zu sieben Stimmen ergeben. Im zweiten „Kyrie“ bezieht sich Bach auf den *Stile antico* und komponiert eine enthaltsame Fuge zu vier Stimmen, in der die Singstimmen durchweg von den Instrumenten verdoppelt werden. Nicht zum ersten Mal in Bachs Werk zeichnet das Fugenthema hier im Notenbild den Umriss eines Kreuzes nach.

Auch in nachfolgenden Teilen der Messe zeigen sich ähnliche stilistische Kontraste. Mehrere deutsche Forscher vertreten die These, dass dem ausgelassenen D-Dur-Beginn des „Gloria in excelsis Deo“, ähnlich einem himmlischen Passepied, ein lang verschollenes Instrumentalkonzert zugrunde liegt. Später im „Gloria“ beginnt das „Gratias agimus tibi“ im alten „Palestrina-Stil“ und endet mit prächtigen Trompeten-Verzierungen; dies ist sowohl der galanten Sopranarie „Laudamus te“ mit ihrem ausgeschmückten Violin-Obbligato (weitere Solokonzert-Einflüsse) als auch dem beschwingten Duett „Domine Deus“ gegenübergestellt. Hier setzt Bach den Solo-Sopran und Tenor gegen ein bezauberndes—und äußerste galantes—Gewebe von einer sorglos tanzenden




Flöte mit gedämpften Geigen und Bratschen sowie Pizzicato-Bass.

Die Alt-Arie „Qui sedes ad dexteram Patris“ mit obligater Oboe d’amore ist ebenfalls recht tänzerisch gehalten, wobei die regulären viertaktigen Phrasen des Tanzes ausgedehnt und in subtiler Weise variiert werden. Im darauffolgenden „Quoniam tu solus sanctus“, in dessen Hintergrund ein Menuett steht, wird die Bassstimme durch die Klangfarbenpalette des Corno da caccia (Jagdhorn) mit zwei Fagotten und Continuo begleitet. Der Bach-Forscher John Butt bemerkt in seiner Untersuchung der Messe (Cambridge 1991), dass Bach es hier offenbar „genoss, den «Höchsten» mit der tiefstmöglichen Besetzung darzustellen“.

Im *Symbolum Nicenum* ist die einschmeichelnde Bass-Arie „Et in Spiritum Sanctum“, eine pastorale Gigue für zwei Oboen d’amore und Continuo, sehr weit entfernt von den fünfstimmigen Chorvertonungen von „Credo in unum Deum“ und „Confiteor unum baptisma“ im *Stile antico*, in denen jeweils ein Gregorianischer Choral als Cantus firmus verwendet wird. Im „Credo in unum Deum“ werden zwei unabhängige Geigenlinien den Singstimmen hinzugefügt, sowie eine robuste Generalbassstimme in fortwährender Viertelbewegung, die die unerschütterliche Gewissheit des Nicaenums symbolisiert.


Das „Confiteor unum baptisma“, möglicherweise das letzte Chorstück aus Bachs Feder, ist eine kontrapunktische Meisterleistung, die mit der *Kunst der Fuge* und dem *Musikalischen Opfer* vergleichbar ist—alle drei sind charakteristisch für den „abstrakten“, nach innen gerichteten Spätstil des Komponisten. In einem intrikaten polyphonen Gewebe erklingt der Gregorianische Choral zunächst als Kanon in der Bass- und Altstimmen und wird dann in längeren Notenwerten von den Tenören intoniert. In einer plötzlichen Verlangsamung des Tempos bei den Worten „Et exspecto resurrectionem mortuorum“ ergeben sich die labyrinthischsten Harmonien des Bach’schen



Oeuvres, mit denen ein Moment lang ein überirdisches Mysterium und eine Spannung ausgedrückt wird, die weit ins 19. Jahrhundert hinein zu weisen scheinen. Die Auflösung in ein jubelndes D-Dur mit volltönenden Trompeten und Pauken besitzt eine überwältigende elementare Kraft.

Es ist wohl kein Komponist jemals der Pracht des sechsstimmigen (SSAATB) „Sanctus“ gleichgekommen, welches Bach ursprünglich für Weihnachten im Jahre 1724 komponiert hatte, als er gerade in Leipzig angekommen war und alle musikalischen Register zog. Der Musikwissenschaftler Donald Tovey hat sich dazu mit unvergesslichen Worten geäußert: „Bach dirigiert hier die himmlischen Heerscharen. Die Streicher stellen das Schwingen der Weihrauchgefäße dar und die verschiedenen antiphonischen Teile des Chors singen zueinander wie zwei Seraphim.“ Das sich anschließende fugale „Pleni sunt caeli“ ist ein weiterer seraphischer Passepied.

Soweit hat Bach eine inspirierte Auswahl an chorischen Techniken und Texturen demonstriert. Im „Osanna in excelsis“, welches das klagende „Benedictus“ für Tenor und Soloflöte umfasst, erweitert er den Rahmen noch mehr,



indem er für einen Doppelchor zu vier Stimmen schreibt und das Orchester als dritter „Chor“ eingesetzt wird. Diese belebende Musik ist eine Teilparodie der Huldigungskantate „Preise dein Glücke“, die er 1734 für Dresden komponiert hatte. Und zu guter Letzt richtet Bach die Alt-Arie „Ach, bleibe doch“ aus seinem *Himmelfahrtsoratorium* BWV 11 als das „Agnus Dei“ ein und vereinfacht und intensiviert dabei sowohl die Gesangslinie als auch die Begleitung der Unisono-Geigen.

Ansichts der stilistischen Vielfältigkeit der h-Moll-Messe sind sich viele Bach-Liebhaber darin einig, dass das Werk spirituell ebenso tiefsinnig ist wie die *Matthäuspassion*. Diese beiden monumentalen Werke (egal in welcher Besetzung) sind beide von einer unübertroffenen Grandezza und Tiefgründigkeit, und doch konträr. In der Passion durchlebt die einzelne Seele die Leiden Christi und bewegt sich dabei von Buße zu Erlösung. In der Messe, die über die Religionszugehörigkeit hinausgeht, feiert die gesamte Kirche die Pracht Gottes und ersucht Erlösung. Zusammen bilden diese beiden Werke das Nonplusultra der geistlichen Musik.

RICHARD WIGMORE © 2018
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

- 1 *Coro* Kyrie eleison.
- 2 *Duetto* Christe eleison.
- 3 *Coro* Kyrie eleison.
- 4 *Coro* Gloria in excelsis Deo.
- 5 *Coro* Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
- 6 *Aria* Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
- 7 *Coro* Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.
- 8 *Duetto* Domine Deus, rex caelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe, Altissime.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
- 9 *Coro* Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
- 10 *Aria* Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
- 11 *Aria* Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
- 12 *Coro* Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris. Amen.
- 13 *Coro* Credo in unum Deum.
- 14 *Coro* Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae,
visibilem omnium et invisibilem.
- 15 *Duetto* Et in unum Dominum, Jesum Christum,
Filius Dei unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum, consubstantialem
Patri, per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem descendit de caelis.

- Chor* Herr, erbarme dich.
- Duetto* Christus, erbarme dich.
- Chor* Herr, erbarme dich.
- Chor* Ehre sei Gott in der Höhe.
- Chor* Und auf Erden Friede der Menschen, die guten Willens sind.
- Arie* Wir loben dich, wir preisen dich,
wir beten dich an, wir verherrlichen dich.
- Chor* Wir danken dir
für deine große Herrlichkeit.
- Duetto* Herr und Gott, König des Himmels,
Gott, allmächtiger Vater.
Herr, Eingeborener Sohn, Jesu Christus, der Höchste.
Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters.
- Chor* Der du trägst die Sünde der Welt,
erbarme dich unser.
Der du trägst die Sünde der Welt,
nimm unser Flehen gnädig auf.
- Arie* Der du sitzt zur Rechten des Vaters,
erbarme dich unser.
- Arie* Denn du allein bist heilig. Du allein der Herr.
Du allein der Höchste, Jesus Christus.
- Chor* Mit dem Heiligen Geiste
in der Herrlichkeit Gottes, des Vaters. Amen.
- Chor* Ich glaube an den einen Gott.
- Chor* Ich glaube an den einen Gott,
den allmächtigen Vater, Schöpfer des Himmels und der Erde,
aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.
- Duetto* Und ich glaube an den einen Herrn Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn,
aus dem Vater geboren vor aller Zeit.
Gott von Gott, Licht vom Lichte,
wahrer Gott vom wahren Gotte;
gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens
mit dem Vater, durch den alles erschaffen ist.
Der für uns Menschen und um unseres Heiles
willen vom Himmel herabgestiegen ist.



- 16 *Coro* Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria virgine, et homo factus est.
- 17 *Coro* Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est.
- 18 *Coro* Et resurrexit tertia die
secundum scripturas.
Et ascendit in caelum,
sedet ad dexteram Dei Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
iudicare vivos et mortuos,
cuius regni non erit finis.
- 19 *Aria* 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.
- 20 *Coro* Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum.
- 21 *Coro* Et exspecto resurrectionem mortuorum
et vitam venturi saeculi. Amen.
- 22 *Coro* Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria eius.
- 23 *Coro* Osanna in excelsis.
- 24 *Aria* Benedictus, qui venit in nomine Domini.
- 25 *Coro* Osanna in excelsis.
- 26 *Aria* Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
- 27 *Coro* Dona nobis pacem.

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

Chor Er wurde sogar für uns gekreuzigt; unter Pontius
Pilatus ist er gestorben und begraben worden.

Chor Und er ist auferstanden am dritten Tag,
gemäß der Schrift.
Er ist aufgefahren zum Himmel
und sitzt zur Rechten des Gottes, des Vaters.
Er wird wiederkommen in Herrlichkeit
Gericht zu halten über Lebendige und Tote,
und seines Reiches wird kein Ende sein.

Arie Und ich glaube an den Heiligen Geist,
den Herrn und Lebensspender,
der vom Vater zum Sohne ausgeht,
der mit dem Vater und dem Sohn zugleich
angebetet und verherrlicht wird,
der durch die Propheten gesprochen hat.
Und ich glaube an eine heilige, katholische
und apostolische Kirche.

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

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

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

Chor Osanna in der Höhe.

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

Chor Osanna in der Höhe.

Arie Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
erbarme dich unser.

Chor Gib uns den Frieden.



