



α

α

JOHANN SEBASTIAN BACH
Missae Breves BWV 234 & 235





illustration : Pieter Bruegel l'Ancien
La Chute des anges rebelles, 1562
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts

Le commentaire de cette œuvre par Denis Grenier est en page 8 du livret

JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685 - 1750)

1. Motet *Der Gerechte kommt um* (Bach/Kuhnau) 6'18

Missa Brevis en sol mineur BWV 235

2. Kyrie 5'35

3. Gloria 2'58

4. Gratias agimus tibi 3'11

5. Domine Fili 4'54

6. Qui tollis peccata mundi 4'07

7. Cum Sancto Spiritu 3'58

Missa Brevis en la majeur BWV 234

8. Kyrie 5'42

9. Gloria 5'38

10. Domine Deus 5'37

11. Qui tollis peccata mundi 6'53

12. Quoniam tu solus 3'09

13. Cum Sancto Spiritu 3'14

Eugénie WARNIER, *soprano*
Magid EL-BUSHRA, *alto*
Emiliano GONZALEZ-TORO, *ténor*
Sydney FIERRO, *baryton*

PYGMALION

CHŒUR

Myriam Arbouz, Mathilde Bobot, Adèle Carlier, Judith Fa, Alice Glaie,
Juliette Perret, Charlotte Plasse, *sopranos*
Thierry Clementz, Raphaël Mas, Marie Pouchelon,
Marie Sarlin, *altos*
Patrick Boileau, Didier Chassaing, Jean-Baptiste de Ereño,
Emmanuel Richard, *ténors*
Laurent Bourdeaux, Antoine Chauveau, Jean-Michel Durang,
Vincent Manac'h, Michel Ohayon, *basses*

ORCHESTRE

Gabriel Grosbard, premier *violon*
Paula Waisman, Matthieu Camilleri, *violons 1*
Camille Antoinet, Sandrine Dupé, Katherine Goodbehere, *violons 2*
Jérôme Van Waerbeke, Tiphaine Coquempot, *altos*

Julien Léonard & Myriam Rignol, *ténors & basses de viole*

Jérôme Huille, *violoncelle*

Thomas de Pierrefeu, *contrebasse*

Emmanuel Laporte, *premier hautbois*

Tereza Pavelkova, *hautbois*

Evolène Kiener, *basson*

Anne Thivierge & Itay Jedlin, *traversos*

Arnaud de Pasquale, *clavecin*

Sébastien Daucé, *orgue Quentin Blumenroeder*

RAPHAËL PICHON, *direction*

Enregistré en octobre 2007 à Paris, Temple du Saint-Esprit

Direction artistique : Aline Blondiau

Prise de son & montage : Hugues Deschaux

Merci à Pâris Mouratoglou, Pierre Hantai, pour le prêt de son clavecin,

Christian Leblé & Edouard de Ereño

Avec le soutien de la Fondation Orange



Pieter Bruegel l'Ancien

Breughel vers 1525 - Bruxelles 1569

La Chute des anges rebelles, 1562

Huile sur bois de chêne, 117x162 cm

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts

Pendant qu'à la lisière de la zone céleste des anges musiciens sonnent les trompettes de l'Apocalypse, d'autres, vengeurs, menacent de leurs épées ou harponnent avec des lances les créatures indésirables qui s'y étaient infiltrées. Au centre, sabre à la main et vêtu d'un long manteau bleu acier virevoltant au-dessus du tumulte, saint Michel cuirassé d'or et muni d'un bouclier frappé de la Croix se prépare à disposer du dragon à sept têtes couronnées des Écritures, cependant que les anges déchus sont transformés en démons, pour cause de désobéissance à la volonté divine. Des hybrides d'humains réduits à des postures scabreuses ou contraints à des culbutes impossibles, condamnés au châtement éternel, errent au milieu d'êtres hideux et d'animaux, tous plus repoussants les uns que les autres : amphibiens grotesques, poissons visqueux, dont une femelle éventrée avant la ponte imminente, gisant sur le dos, avoisinent mollusques lamellibranches¹ prêts à se refermer avec force sur leurs victimes potentielles. À leurs côtés reptiles de toute sorte, batraciens voraces et œufs en train d'éclore en engendrant de nouveaux monstres, rongeurs agressifs, oiseaux menaçants et arachnides tentaculaires accompagnent des insectes malfaisants, dont un papillon aux magnifiques ailes exaltant la laideur ambiante. La panoplie des horreurs se complète de couteaux affûtés, de poignards menaçants, et d'engins de torture redoutables. Au milieu de ce fatras, quelques végétaux aux formes bizarres, certaines anamorphiques, associées aux

esprits malins, ajoutent une note d'irréel au sentiment d'inconfort. Selon les sources textuelles, la colère de Dieu sévit dans toute sa rigueur et n'aura de cesse pour l'éternité.

Apocryphe ou issu des Ancien et Nouveau Testaments le sujet, qui ressortit à l'ordre théologique, constitue un moment particulièrement dramatique du récit biblique. Bruegel a puisé dans un répertoire familier présent aux voussures, tympans et gargouilles des cathédrales et dans certaines fresques ornant les murs des églises médiévales. Or le ton adopté par l'artiste s'avère plus ludique que sérieux. Si « l'ancêtre » Hieronymus Bosch traite le thème sans le vider, bien au contraire, de son contenu moral, le « successeur » semble plutôt s'adonner à la parodie. Rompant avec la tradition eschatologique séculaire et ses significations canoniques, le peintre anversois transfigure le sujet et prend quelque distance avec ce « folklore » et ses significations usuelles, en pratiquant l'humour, voire l'ironie moqueuse. Il laisse entendre que cet univers fantasmagorique manichéen, créé de toutes pièces par l'Église à des fins didactiques pour asservir les esprits, et persuader de la menace de la justice divine, n'est que pure invention d'un clergé avide de pouvoir : un instrument de domination comptant avec la crédulité de masses sous influence. Cette impression se mesure aux formes « maniéristes » allongées à l'excès, créatures évidées de leur substance, côtoyant des spectres dérisoires flottant dans tous les sens, figures engagées dans une chorégraphie fantastique, plus fantaisiste que menaçante : une pratique courante chez *Pier den Droll*, qui ne réprime jamais le comique que lui suggère le ridicule de l'expérience de l'espèce humaine, abusée par des structures qui prétendent la priver de son libre-arbitre et régler sa destinée. Comparé

à l'œuvre de Frans Floris², qui traite du même thème, le tableau de Bruegel apparaît en effet plus satirique que porteur d'un message moral crédible. Du même souffle, il semble battre en brèche l'italianisme de son collègue sous l'emprise de Michel-Ange, dont découlent des figures musculeuses et désespérées, rendues avec une plénitude plastique étrangère à l'esprit et à la sensibilité de Pieter, en « rupture » avec les orientations artistiques de la Péninsule. Il en résulte une rhétorique quelque peu « factice », qu'accentue encore le travail d'orfèvre du graveur, dont « l'insolence » et la stridence ne sont pas les moindres qualités, et c'est en vain qu'on trouvera dans cette œuvre les significations habituelles de ce type d'iconographie. Le peintre, on le sait, se plaît à sortir des sentiers battus, à provoquer, cela même au risque de la désapprobation sociale et de la vindicte institutionnelle. À la fin de sa vie, pour leur éviter des ennuis, sa femme devra s'employer à détruire les inscriptions de plusieurs de ses gravures.

On peut dire de Bach qu'il s'écarte lui aussi de la tradition, dans la mesure où il a recours à des moyens artistiques inédits pour créer un nouveau langage musical. Pour autant, peut-être l'association Bruegel / Bach ne saute-t-elle pas aux yeux au premier coup d'œil. Il est en tout cas incontestable que la multiplication de rythmes audacieux soutenus par une présence structurante de la ligne, et le mouvement qui en résulte confèrent au tableau de Bruegel une vivacité qu'il partage avec la musique pleine d'énergie du Cantor, laquelle rejoint le spectateur moderne. Davantage ému par les dimensions esthétiques, que préoccupé de casuistique, celui-ci peut sans doute considérer, tout au moins sur ce plan, un lien entre l'œuvre du peintre et celle du compositeur.

© Denis Grenier

Département d'histoire - Université Laval, Québec

<http://www.hst.ulaval.ca/Profs/Dgrenier/Dgrenier.htm>

http://www.ckrl.qc.ca/index.php?page_id=1&jourp=10&emissionid=290

<http://qobuz.com/blogs/denisgrenier>

Denis. Grenier@hst.ulaval.ca

Mai 2008

¹ La Flandre ne se conçoit pas sans une référence aux moules ! Or il ne faut pas exclure ici une allusion à caractère sexuel, l'huître, sinon la moule, se retrouvant fréquemment porteuse d'une telle signification dans la peinture des Pays-Bas, y compris médionaux.

² Cf. <http://www.wga.hu/frames-e.htm#frames-e.htm#litml/> : aller à la section F, jusqu'au nom du peintre, puis à l'œuvre.

Ut Pictura Musica

La musique est peinture, la peinture est musique.

La *parodie* est une technique d'écriture musicale spécialement prisée par les compositeurs de l'époque baroque, mais par la suite occultée par l'apparition du concept de *chef-d'œuvre*, dogme classique et romantique de l'esthétique musicale. Il y a encore peu de temps considéré comme « barbare », le principe de puiser dans son œuvre propre ou celle d'un autre compositeur pour recréer une œuvre nouvelle a pourtant aujourd'hui retrouvé sa place, notamment par la « reconquête baroque ».

Selon les pays et les contextes, différentes raisons ont motivé l'utilisation de ce procédé. En France, l'opéra – la tragédie lyrique en particulier – fut l'objet de très nombreuses parodies à caractère populaire, visant à rassembler les meilleurs airs ou chansons afin de « *critiquer d'une manière comique les défauts de la tragédie* ». Dans l'Allemagne luthérienne des XVII^e et XVIII^e siècles, la vitalité de la création artistique et la lourde charge qui incombe aux maîtres de chapelle incitent fortement ces derniers à recourir à la parodie. Ils arrangent des œuvres de leurs prédécesseurs, de leurs maîtres, des compositeurs à la mode et qu'ils admirent, ou encore en puisant dans leur propre corpus.

Longtemps dénigrées en tant que « pastiches », les quatre *Missae Breves* de Johann Sébastien Bach sont pourtant l'expression d'un génie musical affirmé, dans l'exercice de refonder un nouveau *chef-d'œuvre* à partir de pièces existantes. Ces messes sont principalement écrites à partir de mouvements de cantates que Bach a repris, arrangés, re-instrumentés, en leur donnant ainsi une existence et une cohérence nouvelles. Si ces messes furent considérées il y a encore peu comme « *superficielles et dénuées de*

tout sens » par le médecin, théologien, organiste et musicologue Albert Schweitzer, les lire aujourd'hui convint aussitôt des trésors qu'elles recèlent.

Resituons ces messes, vraisemblablement composées dans les années 1730, dans le contexte de l'office luthérien tel qu'il existait alors à Leipzig. Bien que le *proprium de tempore*, autrement dit la partie latine de la messe, disparaissait progressivement au profit de chorals chantés et de cantates, les textes sacrés latins ont joué malgré tout un rôle important dans la vie créatrice de Bach.

En effet, le motet latin est resté en usage à Leipzig jusqu'à une époque tardive, et les grandes fêtes étaient l'occasion d'entendre le *Magnificat* et le *Sanctus* en latin. De même, lors de ces occasions spéciales, le *Kyrie* et le *Gloria* pouvaient aussi être interprétés tantôt en allemand, tantôt en latin, avec un important accompagnement orchestral.

Si Bach a écrit sa *Messe en si mineur* pour la cour catholique de Dresde, il paraît peu vraisemblable que ce soit le cas pour les messes brèves. En effet, la forme rencontrée régulièrement dans les zones de culture catholique consistait en une mise en musique de l'ordinaire se limitant à deux mouvements (*Kyrie* et *Gloria*). C'est pourquoi on nommait alors *Missae totae* les messes regroupant l'intégralité de l'ordinaire (comprenant aussi le *Credo*, le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus dei*). Les quatre *Missae Breves* (cinq si on ajoute la version originale de la *Messe en si mineur*) suivent le même plan : un *Kyrie* en trois mouvements, chacun ayant un nouveau matériau thématique, puis un *Gloria* en cinq sections dont les deux d'encadrement (*Gloria*, *Cum sancto spiritu*) sont confiées au chœur.

Pour ce premier volume, nous avons retenu deux messes extrêmement différentes de par leur écriture et leur caractère : la première en *la* majeur BWV 234 se rapprochant d'un style à la française très noble et délicat, s'oppose à la messe en *sol* mineur BWV 235, développant une écriture d'une incroyable densité associant puissance et sensualité, et offrant par la même occasion des chœurs d'une difficulté bien comparable à la *Messe en si mineur*.

L'appréciation d'une parodie se faisait essentiellement sur « *l'exactitude déclamatoire et émotive* », fruit du mariage entre la musique utilisée et les nouveaux textes sur lesquels elle était rapportée. Pour cela, Bach a bénéficié de la souplesse particulière des textes latins de l'ordinaire s'adaptant facilement sur des mouvements pensés pour des textes poétiques allemands. Ce procédé favorisait le « *principe fort juste de ne pas se baser sur le sens de chaque mot, ce qui ne peut donner naissance qu'à de simples jeux, mais sur ce que l'ensemble veut dire* », principe que d'après Johann Nikolaus Forkel (premier biographe de Bach), celui-ci suivit dans les œuvres de sa maturité. Cette réflexion nous amène à comprendre quelques détails inattendus de ces messes brèves. Considérons par exemple le *Kyrie* de la messe en *sol* mineur, où sont présents un certain nombre de points (signifiant le piqué) au-dessus de certaines notes du texte: Adapté de la cantate BWV 102, le texte originellement traité était *Du schlägest sie, aber sie fühlen's nicht - Tu les frappes mais ils ne le perçoivent pas*. Bach aurait-il oublié de se préoccuper du sens principal du chœur initial de cette cantate avant de l'adapter au texte du *Kyrie* ? Ou simplement un copiste trop zélé a-t-il pris le soin de tout

reporter ? En supprimant ces quelques indications contradictoires, nous découvrons en tout cas un *Kyrie* d'un caractère empli de confiance et de générosité, neuf de sens et de climat.

Sauf à penser un lien avec certaines œuvres perdues, la messe en *la* majeur BWV 234 a donné lieu à des compositions nouvelles (le *Kyrie* initial) et à la parodie de mouvements de la cantate BWV 179. La messe en *sol* mineur BWV 235 est quant à elle issue de la réunion de la cantate BWV 102 (*Kyrie*), du chœur initial de la cantate BWV 72 (*Gloria*), puis de la cantate BWV 187, toutes des œuvres datant de la période de Leipzig.

L'art de la parodie chez Bach révèle également une extrême habileté à se servir du matériau ancien d'un autre compositeur afin de donner naissance à une nouvelle pièce : c'est le cas du motet *Der Gerechte kommt um* à cinq voix. A partir d'un motet *a cappella* sur le texte du *Tristis est anima mea* attribué à son prédécesseur à Leipzig, Johann Kuhnau (1660-1722), Bach y a ajouté un accompagnement orchestral emblématique de nombreux chœurs d'ouverture de ses cantates, tout en enrichissant l'harmonie des parties vocales. Ce motet a été retrouvé au sein d'un manuscrit de la cantate-pastiche (réunion d'œuvres de différents compositeurs) *Wer ist der, so von Edom kömmt* de Johann Christoph Altnickol, élève et gendre de Johann Sébastian Bach, elle-même en grande partie réarrangée d'après une cantate pour la Passion de Carl Heinrich Graun. Dans ce *pasticcio*, on peut retrouver notamment le chœur initial de la cantate BWV 127, ou encore un arioso de basse (BWV 1088), ainsi que des œuvres de Telemann

et Altnickol lui-même. Le motet, délaissé au profit de la cantate, n'était alors plus sujet à création à Leipzig. Il était cependant encore utilisé pour des occasions spéciales (funérailles notamment) en tant qu'*introit*. Pour cela, on puisait le plus souvent dans un recueil de motets du XVII^e siècle intitulé *Florilegium portense*, compilé par E. Bodenschatz, Bach utilisant d'ailleurs ici un texte issu d'un motet de Jakob Gallus, tiré de ce recueil. Extrait du cantique d'Isaïe (57, 1-2), prophétie évoquant la Passion du Christ jusqu'au repos du juste dans la vie éternelle, Bach démontre ici son génie de réappropriation, tant ce motet se trouve sublimé et marqué par cette réécriture d'une expressivité exceptionnelle, qui traverse cette pièce d'un bout à l'autre, et conclut sur une des évocations de cette *Süsse Todesstunde* – douce heure de la mort – les plus émouvantes de l'histoire de la musique.

Raphaël PICHON



1

*Der Gerechte kommt um,
Und niemand ist, der es zu Herzen nehme;
Und heilige Leute werden aufgerafft,
Und niemand achtet drauf.
Denn die Gerechten werden weggerafft vor dem Unglück;
Und die richtig vor sich gewandelt haben,
Kommen zum Frieden und ruhen in ihren Kammern.*

*Le juste meurt,
et personne n'y prend garde;
les gens de bien sont recueillis,
sans que nul comprenne
que le juste est recueilli devant le mal;
et ils entrent dans la paix, ils se reposent sur leurs couches,
ceux qui ont marché dans le droit chemin.*

*The righteous perisheth,
and there is no one who layeth it to heart;
and merciful men are taken away,
none considering that the righteous
is taken away from the evil to come;
and each one walking in his uprightness
shall enter into peace, they shall rest in their beds.*

MISSA BREVIS BWV 235

2. Kyrie

Kyrie, eleison.

Christe, eleison.

Kyrie, eleison.

3. Gloria

Gloria in excelsis Deo,

et in terra pax

hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te,

adoramus te, glorificamus te.

4. Gratias (Aria Basse)

Gratias agimus tibi propter

magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex caelestis,

Deus Pater omnipotens.

5. Domine Fili (Aria Alto)

Domine Fili unigente, Jesu Christe,

Domine Deus, Agnus Dei,

Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi,

miserere nobis.

2. Kyrie

Seigneur, prends pitié de nous.

Christ, prends pitié de nous.

Seigneur, prends pitié de nous.

3. Gloria

Gloire à Dieu au plus haut des cieux,

et paix sur la terre

aux hommes de bonne volonté.

Nous te louons, nous te bénissons,

nous t'adorons, nous te glorifions.

4. Gratias

Nous te rendons grâce

pour ton immense gloire.

Seigneur Dieu, Roi du ciel,

Dieu Père tout-puissant.

5. Domine Fili

Seigneur, Fils unique, Jésus Christ,

Seigneur Dieu, Agneau de Dieu,

Fils du Père.

Toi qui enlèves les péchés du monde,

Prends pitié de nous.

2. Kyrie

Lord, have mercy upon us.

Christ, have mercy upon us.

Lord, have mercy upon us.

3. Gloria

Glory be to God in the highest,

and on earth peace

to men of good will.

We praise thee, we bless thee.

we worship thee, we glorify thee.

4. Gratias

We give thanks to thee

for thy great glory.

O Lord God, heavenly King,

God the Father Almighty.

5. Domine Fili

The only begotten Son, Jesus Christ,

Lord God, Lamb of God,

Son of the Father,

Thou who takest away the sins

of the world, have mercy upon us.

6. Qui tollis (Aria Ténor)

*Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem meam.*

*Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.*

*Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus,
Jesu Christe.*

7. Cum Sancto Spiritu

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

6. Qui tollis (Aria Ténor)

*Thou who takest away the sins of the world,
receive our prayer.*

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

*For thou alone art holy.
Thou alone art the Lord.
Thou alone art most high,
Jesus Christ.*

7. Cum Sancto Spiritu

*Together with the Holy Ghost,
in the glory of God the Father.
Amen.*

6. Qui tollis (Aria Ténor)

*Toi qui enlèves les péchés du monde,
reçois notre prière.*

*Toi qui sièges à la droite du Père,
prends pitié de nous.*

Car toi seul es saint,

Toi seul es Seigneur,

Toi seul es le Très-Haut,

Jésus Christ.

7. Cum Sancto Spiritu

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

Amen.

MISSA BREVIS BWV 234

8. Kyrie

Kyrie, eleison.

Christe, eleison.

Kyrie, eleison.

9. Gloria

Gloria in excelsis Deo,

et in terra pax

hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te

adoramus te, glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter

magnam gloriam tuam.

10. Domine Deus (Aria Basse)

Domine Deus, Rex caelestis,

Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigente, Jesu Christe,

Domine Deus, Agnus Dei,

Filius Patris.

11. Qui tollis (Aria Soprano)

*Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.*

*Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem meam.*

*Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.*

12. Quoniam tu solus (Aria alto)

*Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus,
Jesu Christe.*

13. Cum Sancto Spiritu

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

8. Kyrie

Seigneur, prends pitié de nous.

Christ, prends pitié de nous.

Seigneur, prends pitié de nous.

8. Kyrie

Lord, have mercy upon us.

Christ, have mercy upon us.

Lord, have mercy upon us.

9. Gloria

Gloire à Dieu au plus haut des cieux,

et paix sur la terre

aux hommes de bonne volonté.

Nous te louons, nous te bénissons,

nous t'adorons, nous te glorifions.

Nous te rendons grâce

pour ton immense gloire.

9. Gloria

Glory be to God in the highest,

and on earth peace

to men of good will.

We praise thee, we bless thee.

we worship thee, we glorify thee.

We give thanks to thee

for thy great glory.

10. Domine Deus

Seigneur Dieu, Roi du ciel,

Dieu Père tout puissant.

Seigneur, Fils unique, Jésus Christ,

Seigneur Dieu, Agneau de Dieu,

Fils du Père.

10. Domine Deus

O Lord God, heavenly King,

God the Father Almighty,

The only begotten Son, Jesus Christ,

Lord God, Lamb of God,

Son of the Father.

11. Qui tollis

Toi qui enlèves les péchés du monde,

Prends pitié de nous.

Toi qui enlèves les péchés du monde,

11. Qui tollis

Thou who takest away the sins

of the world, have mercy upon us.

Thou who takest away the sins

*of the world, receive our prayer.
Thou who sitted at the right hand
of the Father, have mercy upon us.*

12. Quoniam tu solus (Aria alto)
*For thou alone art holy.
Thou alone art the Lord.
Thou alone art most high.
Jesus Christ.*

13. Cum Sancto Spiritu
*Together with the Holy Ghost,
in the glory of God the Father.
Amen.*

*reçois notre prière.
Toi qui sièges à la droite du Père,
prends pitié de nous.*

12. Quoniam tu solus (Aria alto)
*Car toi seul es saint
Toi seul es Seigneur,
Toi seul es les Très-Haut,
Jésus Christ.*

13. Cum Sancto Spiritu
*Avec le Saint-Esprit,
dans la gloire de Dieu le Père
Amen.*



Pieter Bruegel the Elder

(Breughel, c.1525 - Brussels, 1569)

The Fall of the Rebel Angels, 1562

Oil on oak, 117 x 162 cm

Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts

At the edge of the celestial vault, musician angels sound the trumpets of the Apocalypse, whilst others vengefully threaten with swords or transfix with spears the undesirable creatures that have infiltrated. In the centre is Saint Michael, dressed in golden armour, a long steel-blue mantle twirling above the tumult. Armed with a sabre and shield embossed with the Cross, he prepares to dispose of the seven-headed dragon crowned with the Scriptures, whilst fallen angels are transformed into demons for having disobeyed the divine will. Human hybrids, reduced to improper postures or forced to turn impossible somersaults, condemned to eternal punishment, wander among hideous beings and animals, each one more repulsive than the next: grotesque amphibians, viscous fishes, including a female, lying on its back and gutted before the imminent egg-laying, rub shoulders with lamellibranches¹ molluscs ready to snap shut on their potential victims. At their sides, reptiles of all sorts, voracious batrachians and eggs in the process of hatching are engendering new monsters; aggressive rodents, threatening birds and tentacular arachnids accompany harmful insects including a butterfly with magnificent wings exalting the ambient ugliness. The panoply of horrors is completed by sharpened knives, nasty daggers and fearsome torture machines.

In the midst of this jumble, a few bizarre plants, some of them anemographic and associated with evil spirits, add an unreal note to the feeling of discomfort. According to the textual sources, God's wrath will come down in fullest harshness and not rest for all eternity.

The subject, apocryphal or stemming from the Old and New Testaments, coming under theological order, constitutes a particularly dramatic moment in the Biblical account. Bruegel has drawn on a familiar repertoire present in the archivolt, tympanum and gargoyles of cathedrals and in certain frescoes decorating the walls of mediaeval churches. Yet the tone adopted by the artist proves to be more playful than serious. Although the 'ancestor' Hieronymus Bosch treats the theme without emptying it – quite the contrary – of its moral content, the 'successor' seems rather to indulge in parody. Breaking with age-old eschatological tradition and its canonic significations, the painter from Antwerp transfigures the subject and distances himself from this 'folklore' and its customary meanings, injecting humour and even mocking irony. He implies that this phantasmagorical Manichean universe, created from start to finish by the Church for didactic purposes to enslave minds and persuade of the threat of divine justice, is no more than the pure invention of a clergy hungry for power: an instrument of domination counting on the credulity of subjugated masses. This impression contrasts Mannerist shapes, elongated to excess, creatures hollowed out of their substance, alongside derisory spectres floating in every direction, figures engaged in a fantastic choreography, more whimsical than threatening: a practice cur-

rent with *Pier den Droll*, who never represses the comical suggested to him by the ridicule of the experience of the human species, taken advantage of by structures pretending to deprive it of its free will and settle its destiny. Compared to the work of Frans Floris², who deals with the same theme, Bruegel's painting in fact appears more satirical than bearing a credible moral message. In the same breath, he seems to demolish the Italianism of his colleague, under the influence of Michelangelo from whom derive the desperate, muscular figures, rendered with a plastic plenitude alien to Pieter's spirit and sensibility, which was at odds with the artistic orientations of the Peninsula. There results a somewhat artificial rhetoric, further accentuated by the engraver's meticulous workmanship, 'insolence' and stridency not being the least of his qualities, and here one will search for the customary meanings of this type of iconography in vain. We know the painter enjoyed straying from the beaten track and provoking, even at the risk of societal disapproval and institutional condemnation. At the end of his life, his wife would go to great lengths to destroy the inscriptions of several of his engravings to avoid their causing them problems.

One can say of Bach that he, too, strayed from tradition, insofar as he resorted to original artistic means for creating a new musical language. For all that, perhaps the Bruegel / Bach association does not stick out a mile but, in any case, it is incontestable that the increase in the number of daring rhythms supported by a structuring presence of line and the resulting movement give Bruegel's painting an energetic vivacity that he shares with the Cantor's music, which joins the modern viewer. Moved more by

aesthetic dimensions than preoccupied with casuistry, the viewer can doubtless consider, at least on this level, a link between the painter's work and that of the composer.

© Denis Grenier

History Department

Laval University, Québec

<http://www.hst.ulaval.ca/Profs/Dgrenier/Dgrenier.htm>

[http://www.ckrl.qc.ca/index.php?page_id=1 &jourp=10&emissionid=290](http://www.ckrl.qc.ca/index.php?page_id=1&jourp=10&emissionid=290)

Denis.Grenier@hst.ulaval.ca

May 2008

Translated by John Tyler Tuttle

¹ Flanders is inconceivable without a reference to mussels! Yet one must not exclude here a sexual allusion, the oyster, if not the mussel, frequently conveying his meaning in Dutch painting and that of the South.

² See <http://www.wga.hu/frames-e.htm#litml/> : go to the section F, down to the painter's name, then the work.



The fact that the *Missae breves* BWV 233-236 are among the least known of Bach's compositions and the most under-rated is probably explained by their origins. All four are parody works, i.e. they consist almost entirely of pre-existent material. And parody was frowned upon in the nineteenth century, when Bach's works were revived, because it implied borrowing, which was not considered to be in keeping with contemporary notions of *creative originality*. Similar reactions to parody still exist today, although much less so since the Baroque revival. Not so long ago even Albert Schweitzer wrote of BWV 233 and 235, 'Barbarische Parodien lassen sich nicht denken' (More barbaric parodies cannot be imagined), and he referred to the process of parody in these works as 'perfunctory and occasionally quite nonsensical'.

Yet in Renaissance times Parody Masses were common. Many composers created new musical works out of old material, generally a chant or popular song that was well known to the choir and the congregation. Two fine examples are Guillaume de Machaut's *Missa l'homme armé* (based on a song) and the *Missa pange lingua* by Josquin des Prés (based on a chant). It is perhaps useful to note at this stage that the word parody, taken from the Greek, was the equivalent of the Latin 'ad imitationem', and that in its original use parody had nothing to do with comedy.

Bach's Masses differ from those of Renaissance composers in that they are parodies of his own work, although in Baroque times parodies of the works of others (a compliment) also existed. We must remember that during his years in Leipzig (1721-1750) Bach's

workload was impressive. He taught at the Thomasschule, and was director of music at four churches, the Thomaskirche, Nikolaikirche, Petrikirche, and Neuekirche, for which he was required to compose over fifty cantatas annually, plus Passions, occasional pieces (such as funeral motets and wedding cantatas), and so on. From 1729 to 1740 he also directed the Collegium Musicum, which gave Friday-evening performances at Zimmerman's coffeehouse. Faced with such a hectic pace of production, he could not rely on the unpredictable arrival of 'inspiration' and there was rarely enough time to write a completely new work, so what could be more logical than to rework his own material? With Bach, such reworking was common practice; it occurs in many of his works¹.

In the seventeenth and eighteenth centuries, the term *Missa Brevis* (Latin: 'short mass') was generally used for a setting of only two sections of the Latin Ordinary², the *Kyrie* and the *Gloria*, usually intended for use in the Lutheran service. BWV 233-236, probably composed in the 1730s, are 'Lutheran' masses, like the B-minor Mass in its 1733 form (with the same two movements, called *missa* in the manuscript). Such shortened Latin masses were still used on important occasions in the Lutheran liturgy when Bach was at Leipzig.

It has also been suggested that these works may have been connected with Dresden, where in 1733 Bach petitioned the Elector of Saxony, Friedrich August II, for a position as court composer, sending him the *Kyrie* and *Gloria*, the B-minor *missa*. And

they have also been linked with the High Commissioner for Bohemia, Count Franz Anton Sporck. However, there is no firm evidence to support these hypotheses.

These four works clearly go together as a group: they have the same structure, share similar self-borrowings, and are presented together in the only surviving source, a manuscript copied by Bach's son-in-law and favourite copyist Altnickol. All four of the *Missae Breves* – or five, counting the B-minor *missa* – are in six movements: a choral *Kyrie* (BWV 234 is the only one in which the *Kyrie* is divided into three separate sections), followed by a five-movement *Gloria*, consisting of three solo movements, framed by the choral 'Gloria in excelsis' and 'Cum Sancto Spiritu'.

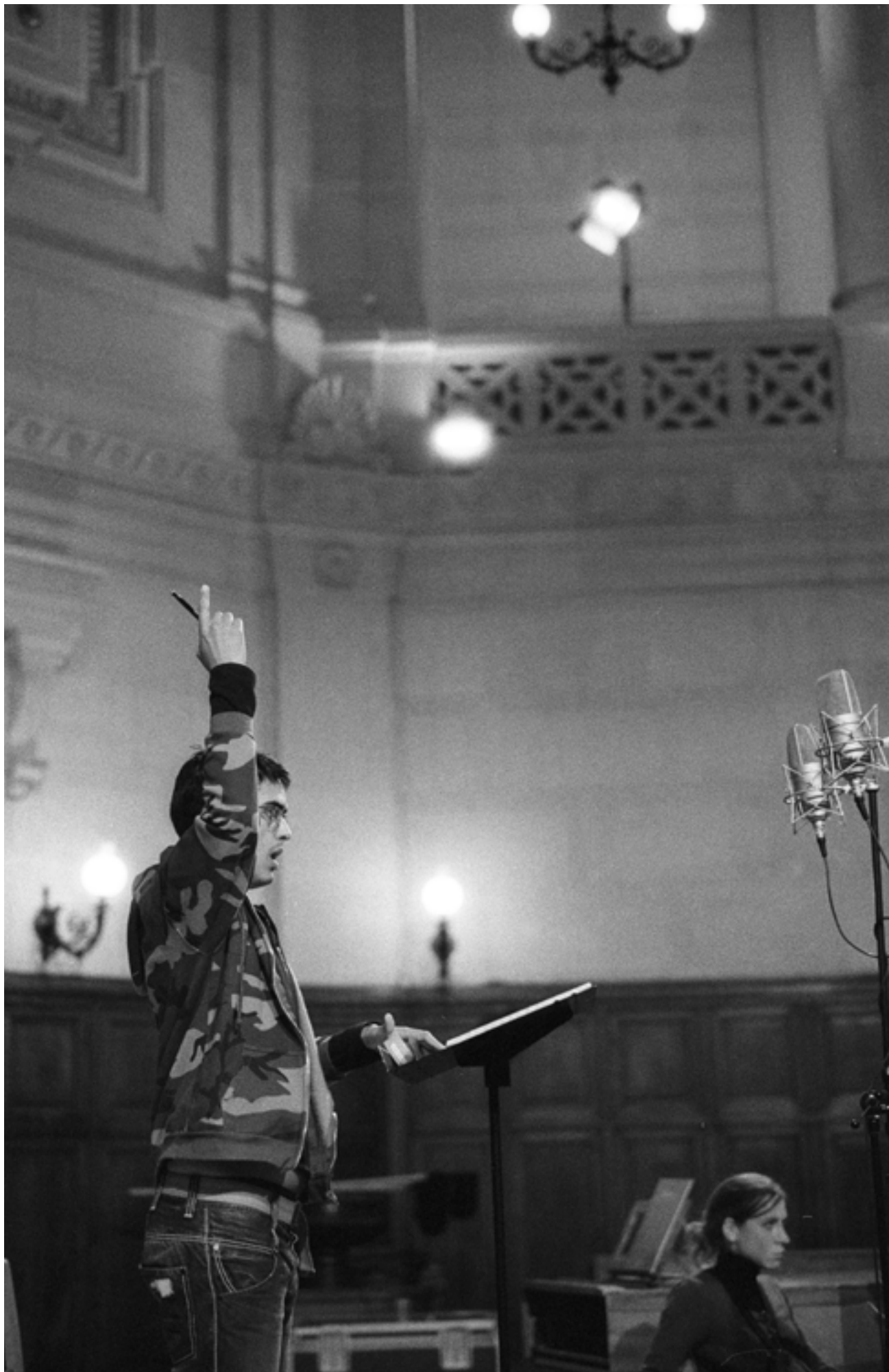
In this first volume, two of those *missae* are presented: the Mass in A major BWV 234 and the Mass in G minor BWV 235, very different in both character and style. BWV 234, with its 'French' nobility and delicacy, contrasts strongly with the impressive BWV 235, very dense and extremely sensuous, with choral parts matching those of the B-minor Mass for difficulty.

The *Kyrie* (in three separate sections) of the Mass in A major BWV 234 was probably newly composed, since no source has been found. The 'Gloria in excelsis' is a reworking of the dramatic 'Friede sei mit euch' from BWV 67, *Halt im Gedächtnis Jesum Christ*. The moving 'Qui tollis' comes from BWV 179, *Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* (soprano aria), and the alto aria 'Quoniam tu solus' is from

BWV 79, *Gott der Herr ist Sonn und Schild*. The opening chorus of BWV 136 is used for 'In Gloria Dei Patris' at the end. In the Mass in G minor the music of the *Kyrie* is almost an exact transcription of the opening chorus of *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* BWV 102; the *Gloria* takes the opening chorus of *Alles nur nach Gottes Willen* BWV 72. From 'Gratias agimus tibi' onwards the borrowings are all from *Es wartet alles auf dich* BWV 187 (fourth, third, fifth and first movements, respectively). All of these cantatas date from the Leipzig period.

In the Mass in G minor it is interesting to notice that in the manuscript there are dots over certain notes in the 'Kyrie eleison', indicating pizzicato. This music originally corresponded to the second line of BWV 102, 'Du schlägest sie, aber sie fühlen's nicht' (Thou hast stricken them, but they have not grieved), where such notes were appropriate. With the Latin text, however, they are not so. Is it conceivable that Bach omitted to consider the new meaning? Or did an overzealous scribe copy out the original exactly as it was? Whatever the case may be, after removing this incongruity we discover a *Kyrie* that is amazingly confident and generous, with a new meaning, a new climate.

In the five-part motet *Der Gerechte kommt um* (BWV deest³), which completes this programme, Bach shows his skill in the use of material written by another composer. He reworked/arranged the *a cappella* motet *Tristis est anima mea* attributed to Johann Kuhnau (1660-1722), his predecessor at Leipzig, adding the orchestral accompani-



ment that is typical of many of the opening choruses of his cantatas, with a rhythmic *ostinato* punctuated by two oboes, and also enriching the harmony in the vocal parts. This motet was found in the manuscript of a *Passions-Pasticcio* (bringing together works by other composers), *Wer ist der, so von Edom kömmt*, by Johann Christoph Altnickol, which was itself based on a cantata for Passiontide by Carl Heinrich Graun. In this *pasticcio* we find, notably, the opening chorus of Cantata BWV 127, an arioso for bass (BWV 1088), as well as works by Telemann and by Altnickol himself.

At Leipzig the cantata was all-important and the motet was therefore neglected. However, such pieces were still heard on special occasions, notably at funerals, when a motet served as the Introit. But they were generally taken from a collection published in 1618 by the clergyman and musician Erhard Bodenschatz under the title *Florilegium Portense*. In the case of *Der Gerechte kommt um*, Bach used the text of a motet from the collection by Jakob Gallus. To that fine text, from Isaiah (57:1-2), referring to Christ's Passion and to the repose in everlasting life promised to the righteous, Bach uses the original work quite brilliantly to create a very expressive piece, ending with one of the most moving evocations ever written of 'the sweet hour of death' – the *süsse Todesstunde*.

Mary Pardoe after the text by Raphaël PICHON

¹ Frank S. Macomber in *Bach's refuse of his own music, a study in transcription*, PhD dissertation (Humanities: Syracuse University, 1967) analyses a hundred and thirty works in which Bach transcribed his own pre-existing material.

² Those parts that are sung every day regardless of the feast, namely *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus*, and *Agnus Dei*.

³ i.e. with no BWV number ('deest' means in Latin 'not present').

Accorder le monde

Mécène de la musique vocale depuis 1987, la Fondation Orange contribue à la découverte de nouvelles voix, à la formation de jeunes chanteurs et au rayonnement de chœurs et d'ensembles vocaux.

Elle accompagne des festivals, théâtres lyriques et maisons d'opéras qui développent des programmes d'insertion professionnelle pour jeunes artistes ou des actions de sensibilisation musicale destinées aux nouveaux publics.

La Fondation Orange accompagne fidèlement l'ensemble Pygmalion et soutient l'enregistrement des Missae Brèves BWV 234 & 235 de Jean-Sébastien Bach.







α

JOHANN SEBASTIAN BACH

Missae Breves BWV 233 & 236



PYGMALION

Illustration:

Pieter Bruegel

Brueghel v.1525 - Bruxelles 1569

Le Sermon de Saint Jean-Baptiste, 1566

Huile sur bois, 95 x 160,5 cm

Budapest, Musée des Beaux-Arts

Le commentaire de ce tableau par Denis Grenier est en page 47.

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685 - 1750)

Missa Brevis en fa majeur BWV 233

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 1. | Kyrie | 5'27 |
| 2. | Gloria | 5'12 |
| 3. | Domine Deus | 3'18 |
| 4. | Qui tollis | 4'46 |
| 5. | Quoniam | 4'07 |
| 6. | Cum Sancto Spiritu | 2'20 |

Missa Brevis en sol majeur BWV 236

- | | | |
|-----|--------------------|------|
| 7. | Kyrie | 3'58 |
| 8. | Gloria | 4'49 |
| 9. | Gratias | 4'59 |
| 10. | Domine Deus | 3'59 |
| 11. | Quoniam | 4'59 |
| 12. | Cum Sancto Spiritu | 3'35 |

- | | | |
|------------|--|-------------|
| 13. | Motetto O Jesu Christ, meins lebens Licht BWV 118 | 9'14 |
|------------|--|-------------|

PYGMALION

EUGÉNIE WARNIER, *soprano*

TERRY WEY, *alto*

EMILIANO GONZALEZ-TORO, *ténor*

CHRISTIAN IMMLER, *basse*

CHŒUR

Caroline Bardot, Mathilde Bobot, Jeanne Crousaud, Mailys De Villoutreys, Sabine Devieille, Judith Fa,
Juliette Perret, *sopranos* - Stéphanie Leclercq, Marie Pouchelon,
Lucile Richardot, Mélodie Ruvio, Marie Sarlin, *altos* - Patrick Boileau, Didier Chassaing,
Davy Cornillot, Jean-Baptiste de Ereño, Guillaume Gutierrez, *ténors* - Virgile Ancely, Thierry Clementz,
Jean-Michel Durang, Sydney Fierro, Geoffroy Heurard, *basses*

ORCHESTRE

Bojan Cici, *Premier violon solo* - Marie Rouquié, Paula Waisman, Mika Akiha, Cyrielle Eberhardt *premiers violons* - Gabriel Grosbard, Yuki Koike, Sandrine Dupé, Anne Pekkala, *seconds violons* - Kate Goodbehere, Jérôme Van Waerbeke, *altos* - Myriam Rignol, *alto/ténor de viole* - Julien Léonard, *viole* - Julien Barre, Julien Hainsworth, *violoncelles* - Elise Christiaens, *contrebasse* - Evolène Kiener, *basson* - Emmanuel Laporte, Tereza Pavelkova, *hautbois* - Eva Valla Armannsdottir, Olivier Picon, *cors* - Arnaud de Pasquale, *clavecin* - Sébastien Daucé, *orgue* *Quentin Blumenroeder*

Raphaël PICHON, *Direction*

Enregistré du 25 au 29 octobre 2009 à l'église Notre-Dame du Liban, Paris V
Direction artistique & montage : Aline Blondiau / Prise de son et mastering : Hugues Deschaux
Accord du clavecin et de l'orgue : Jean-François Brun
Responsable de production : Julien Dubois
Mise en pages du livret : Anne Lou Bissières
Photographies : Robin Davies

Merci à Paris Mouratoglou, Elisabeth Joyé & Benjamin Alard pour le prêt de leur clavecin
Philippe Humeau (Barbaste, 1993) d'après Carl-Konrad Fleischer (Hambourg 1720)

Avec le soutien de la Fondation Orange

Pieter Bruegel

Brueghel v. 1525 – Bruxelles 1569

Le Sermon de saint Jean-Baptiste, 1566

Huile sur bois, 95 x 160,5 cm

Budapest, Musée des Beaux-Arts

Sous les frondaisons des hauts arbres d'une clairière à l'orée de la forêt qui jouxte la ville, la foule écoute avec attention le prêche de Jean-Baptiste annonçant la venue du Sauveur sur terre. De forte taille, vêtu de peaux animales à la manière des paysans, le Précurseur hirsute désigne du bras gauche celui que l'on reconnaît comme le Christ, barbu au teint clair et aux cheveux roux, les bras croisés sur la poitrine, immobile dans la tunique pâle qui le distingue des fidèles rassemblés portant pour la plupart les vêtements sombres des Pays-Bas. On note ici et là quelques taches de couleur, des femmes au traditionnel foulard, des moines aux têtes recouvertes par le capuchon de leur bure, certains ayant trouvé refuge dans des arbres, alors que d'autres regardent en direction du spectateur. Au premier plan, de part et d'autre de gros troncs ravinés, accompagnés d'un gros chat, un enfant en bas âge, et des personnages qui pourraient être des Orientaux, habillés de teintes claires aux rayures pittoresques, dont l'un arbore un grand chapeau de paille, se sont accroupis, en apparence indifférents ou peu concernés par l'événement. Au loin, à proximité du cours d'eau où circule une péniche, le beffroi de l'église aux allures de cathédrale gothique qui s'élève au-dessus de l'agglomération affirme la prééminence de la confession dominante dans un pays déchiré par les

luttons religieuses. En 1566, celles-ci font particulièrement rage et culminent dans une campagne d'iconoclasme d'une rare violence, dont plusieurs monuments porteront les séquelles.

Divers courants s'opposent, dont l'anabaptisme qui suscite l'engouement dans plusieurs composantes de la population. Opposés au baptême des enfants à leur naissance, ses tenants considèrent que ce sacrement ne doit être administré qu'aux adultes en pleine connaissance de cause et sur décision de leur part, après avoir été dûment instruits de la Parole et avoir adhéré à ses préceptes. Ils sont également hostiles à tout lien entre la religion et l'État et, ce faisant, constituent une menace à l'ordre public, alors que luttons politique et religieuse coïncident dans la partie nord d'un pays cherchant à se dégager de l'emprise de l'Espagne et du catholicisme, au nom duquel cette puissance étrangère impose son joug. S'apprêtant à administrer le baptême à celui qui s'est fait homme pour sauver l'humanité, et le reçoit en toute humilité, le geste du saint illustre au plus haut niveau le propos central de la foi anabaptiste. Bien malin celui qui prétendrait connaître la nature de l'engagement spirituel du peintre qui, résidant de Bruxelles, est peut-être demeuré catholique comme ce sera le cas de la Flandre du Sud restée fidèle à la couronne des Habsbourg. Cela ne transparaît d'aucune façon dans le travail de l'artiste qui semble toujours s'amuser à brouiller les pistes y compris dans ses œuvres religieuses lesquelles, comme les profanes, deviennent le prétexte à observer les comportements de ses semblables de toute condition, bourgeois et paysans, nobles et gueux, dans ce qu'ils ont de plus caractéristique, parfois jusqu'à l'outrance.

Visitant les villages et les foires comme les prédicateurs, il observe les uns et les autres sous l'angle de la critique sociale pour en dégager des éléments dont le traitement tourne parfois à la caricature. Tendre et distant à la fois, sympathique, le regard est parfois acerbe, implacable. Dans cette œuvre où abondent les aspects anecdotiques, chaque personnage ou groupe de figures sont représentés en une multitude de formes simplifiées, aux multiples coloris, en action comme dans un « vivier », ciselées pour les distinguer les unes des autres. Ces considérations semblent avoir préséance sur le thème principal, le Baptême du Christ.

Il y a un monde de différence entre le peintre flamand et le génie de la musique allemande. En deux siècles, la civilisation nordique, majoritairement passée au protestantisme, a opéré une mutation profonde des esprits. La Flandre catholique n'est pas l'Allemagne. Pourtant, dans ces messes dites brèves, où la foi de Luther s'exprime dans une forme idéale, en une synthèse presque cosmique, les éléments populaires, si chers à Bruegel, établissent une passerelle pour manifester la nécessaire contribution terrienne à l'art et à son expression à travers ses diverses disciplines. Bach se fait serviteur d'un art qu'il conforme de manière à rendre hommage à la perfection atteinte par le Créateur, laquelle transcende les clivages humains. Cette métaphore de l'œcuménisme ajoute une couche de sens à un matériau qui s'élève au-dessus du contingent, tout en ne perdant pas la trace du réel. Une constante chez Bruegel à la traque du moindre détail pour marquer le quotidien de l'expérience humaine dans laquelle s'inscrirait lui-même l'artiste si le personnage qui nous regarde à gauche était l'autoportrait que certains croient y voir.

© Denis Grenier
Département d'histoire
Université Laval, Québec-Ville
Denis.Grenier@hst.ulaval.ca
Juillet 2010

Ut Pictura Musica

La musique est peinture, la peinture est musique.

**« Bach n'est pas *cela* et son *contraire* :
il intègre les contraires et les transcende. »**

Philippe Beaussant, Bach et le decours du temps, 1985

La parodie fut un procédé populaire pendant toute la période baroque, mais elle fut rapidement occultée par l'apparition du concept de *chef-d'œuvre*, dogme classique et romantique de l'esthétique musicale. Considéré il y a peu de temps encore comme « barbare », le principe de puiser dans son œuvre propre ou celle d'un confrère pour recréer une œuvre nouvelle a pourtant retrouvé sa place aujourd'hui, notamment par la « reconquête baroque ». Répandue dans toute l'Europe, la parodie a connu de nombreuses raisons et motivations. En France, l'opéra, et la tragédie lyrique en particulier, furent l'objet de très nombreuses parodies à caractère populaire, visant à rassembler les meilleurs airs ou chansons afin de « critiquer d'une manière comique les défauts de la tragédie ». Dans l'Allemagne luthérienne de l'époque baroque, la tradition bien établie des Cantors et la vitalité de création du répertoire liturgique favorisent l'utilisation de la parodie, et ce le plus souvent pour faire face à la lourde charge d'écriture requise pour sa chapelle : on arrange des œuvres de ses prédécesseurs, de ses maîtres, des compositeurs à la mode et que l'on admire, ou encore en puisant dans son propre corpus. Longtemps dénigrées en tant que « pastiches », les quatre *Missae breves* de Johann Sebastian Bach sont pourtant l'expression certaine d'un génie musical affirmé, dans l'exercice de refonder un nouveau *chef-d'œuvre* à partir d'œuvres préalablement composées. Ces messes sont principalement écrites à partir de mouvements de cantates

que Bach a repris, arrangés, ré-instrumentés, en leur donnant ainsi une unicité et une existence nouvelles.

Restituons ces messes, vraisemblablement composées dans les années 1730, dans le contexte de l'office luthérien tel qu'il existait alors à Leipzig. Bien que le *proprium de tempore*, autrement dit la part latine de la messe, disparût progressivement au profit de chorals chantés et de cantates, les textes sacrés latins ont joué à certaines périodes de la vie créatrice de Bach un rôle important. En effet, le motet latin est resté tardivement en usage à Leipzig, et les grandes fêtes étaient l'occasion d'entendre le *Magnificat* et le *Sanctus* en latin. À ces occasions spéciales du service divin de Bach à Leipzig, le *Kyrie* et le *Gloria* pouvaient également être interprétés, tantôt en allemand, tantôt en latin, avec accompagnement orchestral au complet.

Si Bach a écrit sa *Messe en si mineur* pour l'électeur de Saxe et futur roi de Pologne Frédéric Auguste II, espérant une place à la cour de Dresde, il paraît peu vraisemblable que les *Messes brèves* soient à mettre en relation avec cette cour. En effet, la forme rencontrée régulièrement dans les zones de culture catholique consistait en une mise en musique de l'ordinaire se limitant à deux mouvements (*Kyrie et Gloria*). C'est pourquoi étaient nommées *Missae totae* les messes regroupant l'intégralité de l'ordinaire (comprenant aussi le *Credo*, le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei*). Les quatre *Missae breves* (cinq, si on ajoute la version originelle de la *Messe en si mineur* BWV 232) suivent le même modèle : un *Kyrie* tripartite, et un *Gloria* divisé en cinq mouvements indépendants, dont

les extrêmes, le *Gloria in excelsis* et le *Cum sancto Spiritu* sont confiés au chœur, le reste du texte étant réparti en trois arias solistes.

Datant de l'époque de Weimar, le *Kyrie* BWV 233a à cinq voix intitulé *Christe, du Lamm Gottes*, sert de base au *Kyrie* de la *Missa* BWV 233 en *fa* majeur, avec son accompagnement si particulier de deux cors. Cette messe éclatante possède encore aujourd'hui deux mouvements dont les sources ne sont pas identifiées. En dehors du *Kyrie*, les arias *Qui tollis* et *Quoniam* proviennent de deux arias de la cantate BWV 102, tandis que le virtuose chœur *Cum sancto Spiritu* est issu de l'introduction de la cantate BWV 40. La parodie de ce chœur est d'ailleurs étonnante par le redoublement de ses valeurs, lui offrant un caractère effervescent et allègre. L'aria de la basse *Domine Deus* et le *Gloria in excelsis* laissent penser qu'ils pourraient provenir, eux aussi, de cantates antérieures, aujourd'hui perdues.

La *Missa* BWV 236 en *sol* majeur réutilise elle des mouvements de quatre cantates différentes parvenues jusqu'à nous. Si le *Kyrie* est très proche de son mouvement d'origine (cantate BWV 179), le *Gloria*, lui, est amputé des deux cors initialement prévus (cantate BWV 79), mais leurs parties sont conservées et transposées aux voix de sopranos et d'altos, créant ainsi un climat très festif, dû aux mouvements mélodiques si caractéristiques des cors naturels. Pour clore, Bach utilise un troisième chœur initial de cantate (cantate BWV 17), les arias solistes étant eux issus des cantates BWV 138, et de nouveau BWV 79 et BWV 179.

Les *Kyrie* et *Gloria* des deux *Missa breves* présentes sur ce disque fascinent par leur équilibre et leur théâtralité. Les deux *Kyrie*, en style ancien, ou *stile antico*, ne font appel à aucune partie instrumentale concertante, les instruments ne faisant que doubler les voix (*colla parte*). L'austérité sous-jacente de ce langage laisse malgré tout se dégager une force rhétorique et expressive hors du commun. Le *Kyrie* de la *Missa* BWV 233 en *fa* majeur nous fait d'ailleurs entendre un véritable cheminement spirituel, par la densification de son langage harmonique au cours des trois apostrophes, « *Kyrie eleison* », « *Christe eleison* », « *Kyrie eleison* », Bach recourant parfois même à une quasi-modalité ! L'ornementation du sujet de fugue au dernier « *Kyrie eleison* » renforce enfin l'élan rhétorique de ces trois appels.

Aux antipodes du langage compact des deux *Kyrie*, les deux *Gloria* donnent à entendre un fourmillement extraordinaire et laissant éclater une jubilation extrême : caractères de danses animées, jeux de timbres et instrumentations lumineuses, grande virtuosité des voix et des instruments, longueur des mouvements (surtout le *Gloria in excelsis* de la BWV 233). Cette dualité de style et de langage entre *Kyrie* et *Gloria* rend compte de tout le génie de Bach à reformer, à partir de ses propres ouvrages, une œuvre nouvelle, unifiée par un souffle nouveau.

Bien avant Goethe et Novalis, l'image de la « bonne nuit », tel un adieu au monde, circule dans la littérature germanique : la mort comme libération et prélude aux félicités de la vie éternelle¹. Le motet BWV 118, *O Jesu Christ meins Lebens Licht*, maladroitement référencé comme une cantate (ou imaginé comme le premier chœur

d'une cantate perdue), y fait directement allusion dans l'expression sereine du dernier voyage. Donné en 1740 pour les funérailles du Comte Friedrich von Flemming (mais il est possible que Bach l'ait composé trois ans plus tôt), il est écrit sous la forme de couplets (le texte d'origine comprend douze strophes) et mis en musique dans le ton lumineusement serein de *si* bémol majeur. Déployant une grande puissance harmonique et expressive, il fait partie de l'une des pièces funèbres les plus émouvantes du Cantor. Sa profonde solennité, sa déclamation lente et grave, nous renvoient également à certaines pièces chorales funèbres plus anciennes, telles que certaines œuvres de Heinrich Schütz.

Sur un hymne vraisemblablement écrit par Martin Behm en 1608, ce motet connu au moins deux versions de la main de Bach, renforçant l'idée d'une musique de circonstance dédiée à des funérailles et jouée lors d'une procession. En effet, à Leipzig (et ce encore à l'époque de Bach), il incombait aux jeunes chanteurs de l'école de Saint-Thomas de chanter en procession durant le transport du corps des défunts depuis la maison mortuaire. Il n'est donc pas étonnant que la première version de ce motet ne concerne que des voix et des instruments à vents, instruments plus adaptés à la musique en plein air.

Pour nous aujourd'hui l'enregistrement de ce motet pose un problème quant à son instrumentation. En effet, aux parties d'accompagnement le plus souvent *colla parte* – sacqueboutes dans la première version, cordes et basse continue dans la seconde –

Bach adjoint deux parties concertantes adressées à deux « litui », dénomination qui, pour nous, reste encore très floue. À l'origine, « lituus » désigne un instrument d'origine étrusque, notamment adopté par les Romains. En effet, il est intéressant de noter que le « lituus » désigne précisément l'un des trois instruments à vent utilisés pour les funérailles dans l'antiquité romaine, et que cette dénomination a donc pu être spécialement allouée par Bach à ces occasions précises, comme une référence directe à l'antiquité. Mais certaines sources du XVIII^e siècle laissent penser qu'il pourrait s'agir aussi bien d'une trompette que d'un cor, ou encore d'une basse de cornet à bouquin. Plus tardivement dans le même siècle, la plupart des sources mentionnant l'utilisation du « lituus » trouvent leur origine en Bohême, où « lituus » désigne un instrument à vent, quel qu'il soit. Ce qui est certain aujourd'hui, c'est que l'emploi de cors ou de trompettes, évoquant et signifiant plus volontiers les fastes des musiques de louange ou d'apparat, était inimaginable à l'époque de Bach.

De récentes recherches en Suisse² ont permis de reconstruire des « litui » originels : de gigantesques trompes de montagne, au son et à la justesse apparemment plus qu'approximatifs ! Écartant donc la possibilité de la reconstitution, se pose dès lors la question de l'instrument qui peut remplacer ce « lituus ». Le cornet à bouquin, utilisé plus tôt dans l'histoire de la musique germanique et dont certaines cités possédaient encore des joueurs à l'époque de Bach, représente une première solution : en effet, son timbre se marie idéalement au ton funèbre. Ce dernier était d'ailleurs prévu dans la première version du motet BWV 118, mais en doublure de la voix de soprano, trait de composition fréquent chez Bach. Mais, par son intonation pas toujours aisée dans un

tempérament tardif, il peut aussi s'avérer difficilement conjugable avec l'orchestre de Bach. En deuxième lieu, des trompettes, jouées avec des sourdines en bois, servaient aussi à la musique funèbre dans certaines cités luthériennes germaniques. Nous avons testé cette possibilité plusieurs fois en situation de concert, et malgré un timbre satisfaisant, la grande virtuosité inhérente aux parties écrites par Bach nous ont fait abandonner cette solution une fois encore.

En fin de compte, au plus proche de la seconde version de Bach faisant appel aux cordes, ce sont les hautbois qui se sont révélés les plus convaincants dans l'interprétation des mélodies expressives des « litui », et les plus appropriés à la rhétorique du texte. C'est donc dans cette version quelque peu imaginée que nous avons décidé d'enregistrer ce puissant motet.

Raphaël PICHON

Cantates parodiées :

- BWV 233 : BWV 102 *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*, BWV 40 *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes*
- BWV 236 : BWV 179 *Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei*, BWV 79 *Gott der Herr ist Sonn und Schild*
- BWV 17 *Wer Dank opfert, der preiset mich*, BWV 138 *Warum betrübst du dich, mein Herz?*

¹ Pour plus d'informations, voir Gilles Cantagrel, *Le Moulin et la rivière. Airs et variations sur Bach*, Paris, Fayard, 1998.

² Recherches initiées pas la Schola Cantorum de Bâle.

Pieter Bruegel the Elder

(Breughel, c.1525–Brussels, 1569)

The Sermon of Saint John the Baptist, 1566

Oil on wood, 95 x 160.5 cm

Budapest, Museum of Fine Arts

Beneath the foliage of tall trees in a forest clearing on the outskirts of the town, the crowd listens attentively to John the Baptist's preaching, announcing the coming of the Saviour on earth. Tall and dressed in animal skins like peasants, the shaggy-haired Precursor points his left hand towards a man whom we recognise as the Christ. Bearded, with a light complexion and red hair, arms folded on over his chest, he stands motionless in the pale tunic that distinguishes him from the assembled faithful, most of whom wear the dark clothing of the Netherlands. Here and there, we note a few spots of colour, women in the traditional kerchief, monks whose heads are covered by the hood of their cowl, some spectators having found refuge in the trees, whereas others gaze at the viewer. In the foreground, flanked by gullied trunks, accompanied by a young child and a large cat, two figures are squatting. Dressed in light hues with picturesque stripes, one of them wearing a large straw hat, they could be Orientals, seemingly indifferent to or little concerned with the event. In the distance, near the river where a barge circulates, the spire of a church, looking like a Gothic cathedral, rises above the town, affirming the pre-eminence of the dominant religion in a country torn by religious wars. In 1566, these were raging and culminated in a campaign of iconoclasm of rare violence, of which several monuments would bear the consequences.

Diverse currents were in conflict at the time, including Anabaptism, which attracted several elements of the population. Opposed to the baptism of children at birth, its followers deemed that this sacrament should be administered only to adults fully aware of their decision, after having been duly instructed in the Word and adhering to its precepts. They were also hostile to any link between Church and State and thereby constituted a threat to public order, while political and religious struggles coincided in the northern part of a country seeking to free itself from the grip of Spain and Catholicism, in the name of which this foreign power imposed its yoke. Preparing to administer baptism to him who was made man to save mankind, and receiving him in full humility, John's gesture illustrates the central tenet of the Anabaptist faith at the highest possible level. One would have to be quite clever to claim to know the nature of the spiritual engagement of the painter who, as a resident of Brussels, perhaps remained Catholic as would be the case with Southern Flanders, still faithful to the crown of the Hapsburgs.

That does not come through in any way in the artist's work. He always seems to enjoy clouding the issue, including in his religious works which, like the secular ones, become the pretext for observing the behaviour of his fellow creatures of every condition – bourgeois and peasants, nobles and beggars – in what is most characteristic, sometimes to excess. Visiting villages and fairs like preachers, he observes all from the angle of the social critic, bringing out elements whose treatment occasionally verges on caricature. Simultaneously tender, distant and sympathetic, the gaze can be acerbic and implacable. In this work in which anecdotal aspects abound, every figure or group

of figures is represented in a multitude of simplified forms, with multiple colours, in action as in a 'fish tank', clearly drawn to distinguish one from another. These considerations seem to take precedence over the main theme, the Baptism of Christ.

There is a world of difference between the Flemish painter and the genius of German music. In two centuries, civilisation in Northern Europe, which converted in large part to Protestantism, brought about a profound change in thinking. Catholic Flanders is not Germany. Yet, in these so-called 'brief' Masses, where Luther's faith is expressed in ideal form, in an almost-cosmic synthesis, folk elements of which Bruegel was so fond establish a bridge to manifest the necessary rural contribution to art and its expression through its various disciplines. Bach makes himself the servant of an art which he models to pay tribute to the perfection achieved by the Creator, which transcends human divisions. This metaphor for oecumenicalism adds a layer of meaning to material that rises above the contingent whilst not losing track of reality. A permanent feature with Bruegel, always on the outlook for the detail that marks the daily life of human experience within which the artist himself would be included if the person looking at us on the left were the self-portrait that some believe it to be.

© Denis Grenier
History Department
Laval University, Quebec

<http://www.hst.ulaval.ca/Profs/Dgrenier/Dgrenier.htm>

http://www.ckrl.qc.ca/index.php?page_id=1&jourp=10&emissionid=290

<http://qobuz.com/blogs/denisgrenier/>

<http://qobuz.com/blogs/colours/>

Denis.Grenier@hst.ulaval.ca

July 2010

Translated by John Tyler Tuttle

Ut Pictura Musica

La musique est peinture, la peinture est musique.

**“Bach is not *that* and its *opposite* :
he integrates opposites and transcends them.”**

Philippe Beaussant

Bach's four *Missae breves* BWV 233-236 are parody works, consisting almost entirely of pre-existent material. The word 'parody', taken from the Greek, was the equivalent of the Latin 'ad imitationem'. In its original use parody had nothing to do with comedy. Parody masses were common in Renaissance times, when many composers created new musical works out of old material, generally a chant or popular song that was well known to the choir and congregation. Guillaume de Machaut's *Missa l'homme armé* (based on a song) and Josquin's *Missa pange lingua* (based on a chant) are fine examples.

Bach's *Missae breves* differ from the parody masses of Renaissance composers in that they are parodies of his own work, although in Baroque times parodies of the works of others – a compliment – also existed. We must remember that during his years in Leipzig (1721-1750) Bach's workload was impressive. He taught at the Thomasschule, and was director of music at four churches, the Thomaskirche, Nikolaikirche, Petrikirche, and Neuekirche, for which he was required to compose over fifty cantatas annually, plus Passions, occasional pieces (such as funeral motets, wedding cantatas), and so on. From 1729 to 1740 he also directed the Collegium Musicum, which gave Friday-evening performances at Zimmerman's coffeehouse. Faced with such a hectic pace of production, he could not rely on the unpredictable arrival of 'inspiration' and there

was rarely enough time to write a completely new work. So what could be more logical than to rework his own material? With Bach, such reworking was common practice; it occurs in many of his works.

The four *Missae breves* – in F (BWV 233), A (BWV 234), G minor (BWV 235) and G (BWV 236)² – are believed to have been written between 1736 and 1739, but little is known about how they came into being: ‘Our present knowledge about the genesis of the four Lutheran masses is as slight as it is with hardly any other genre in [Bach’s] oeuvre’ (editor of the *Neue Bach-Ausgabe*, 1982). It has been suggested that these works may have been connected with Dresden, where in 1733 Bach petitioned the Elector of Saxony, Friedrich August II, for a position as court composer, sending him the Kyrie and Gloria of the B-minor *Missa* (BWV 232). They have also been linked with the High Commissioner for Bohemia, Count Franz Anton Sporck. However, there is no firm evidence to support either of these hypotheses.

The four works are presented together in the only surviving source, a manuscript copied by Bach’s future son-in-law and favourite copyist Johann Christoph Altnickol. They all adopt the truncated Lutheran mass form including just the Kyrie and Gloria (i.e. omitting the movements associated with the liturgy of the Eucharist in the Catholic Church). They comprise a three-part Kyrie movement and a symmetrical, five-movement Gloria, consisting of three arias framed by two choruses, ‘Gloria in excelsis’ and ‘Cum Sancto Spiritu’. Splendid, powerful works in their own right, they recycle, notably, German church cantatas composed in Leipzig in 1723-1726, which Bach adapted to the traditional Latin texts.

In the splendid *Missa brevis* in F major BWV 233, the sources of two of the movements, the bass aria ‘Domine Deus’ and the choral ‘Gloria in excelsis’, have yet to be identified; they probably come from earlier cantatas now lost. The ‘Kyrie eleison’ with its very unusual accompaniment of two horns is based on that of BWV 233a, ‘Christe, du Lamm Gottes’, written during the Weimar period. Both the ‘Qui tollis’ and ‘Quoniam’ come from arias in the cantata *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* BWV 102 (1726), while the virtuosic closing chorus, ‘Cum Sancto Spiritu’, derives from and is an extensive reworking of the introductory movement to the Christmas cantata *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes* BWV 40 (1723), minus its orchestral introduction and first choral episode. The doubling of the original note values gives this chorus a character of lively effervescence.

The movements of the more sober G major *Missa brevis* BWV 236 borrow from four different cantatas, all of which have survived. The ‘Kyrie eleison’ is a close adaptation of the opening chorus of the cantata for Trinity *Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* BWV 179 (1723), while the impressive ‘Gloria in excelsis’ paraphrases admirably the opening chorus of the Reformation Day cantata *Gott der Herr ist Sonn und Schild* BWV 79 (1725), although it no longer makes use of the two horn parts of the original, which are taken by the soprano and alto voices (to the words ‘Gloria in excelsis Deo’); the melodic movements that are so characteristic of natural horns give this part of the work a very festive atmosphere. The ‘Gratias agimus tibi’ movement derives quite straightforwardly from a bass aria in the cantata for Trinity *Warum*

betrübst du dich, mein Herz BWV 138 (1723), while the ‘Domine Deus’ and ‘Quoniam tu solus sanctus’ movements, from cantatas BWV 79 and 179 respectively, are both expanded and given greater expression. The ‘Quoniam’, marked *Adagio*, shows a striking change of mood compared to its source. The final movement, ‘Cum Sancto Spiritu’ is a reworking of the opening chorus of the cantata for Trinity *Wer Dank opfert, der preiset mich* BWV 17 (1726); the original orchestral ritornello is replaced by a new choral introduction in homophony.

Both the Kyrie and the Gloria of BWV 233 and 236 are beautifully balanced and strikingly theatrical. The Kyrie in both cases is given a single-movement *stile antico* setting, with instruments playing in unison with the voices (*colla parte*). Bach’s contrapuntal skill is shown remarkably. Despite the underlying austerity of the language, there emerges an extraordinary rhetorical and expressive force. In the Kyrie of *Missa* BWV 233, Bach adds to and densifies the harmony in the course of the three invocations, ‘Kyrie eleison’, ‘Christe eleison’, ‘Kyrie eleison’, sometimes coming close to modality. Moreover, the ornamentation of his fugal subjects in the last ‘Kyrie eleison’ reinforces the rhetorical impetus of the three entreaties. The quite austere Kyrie of the *Missa* in G major BWV 236 takes the form of a strict (and admirable) fugue in the older contrapuntal style, with the instruments limited to doubling the voices.

Contrasting with the compactness the Kyrie, the multi-movement Gloria is set in Italianate concertante style, with instruments operating independently of vocal lines and each solo movement containing at least one additional solo *obbligato* instrument.

There is an extraordinary swarming of ideas, and a holding back, then explosion of extreme jubilation. We find lively dance characters, plays of timbre and brilliant instrumentation, great virtuosity from both voices and instruments, and long movements (Gloria of BWV 233 especially): everything is effervescent, joyful, absolutely outstanding. This duality in style and language between the Kyrie and the Gloria shows how brilliantly Bach used his own works as the basis for the creation of new and inspired compositions.

Dubiously classified as a cantata at the end of the nineteenth century, presumably because it resembles the opening chorus of such a piece, the *Trauermotet* BWV 118, *O Jesu Christ meins Lebens Licht* was explicitly entitled *Motetto* by Bach himself, and it indeed has the features of a motet of that time: it consists of a single musical unit, a chorale melody is treated as a *cantus firmus*, and its contrapuntal features tally with those of the eighteenth century.

Neither autograph scores nor parts survive. There are two versions of this work, the first dating from 1736/37 (date indicated by the watermark) and the second dating from ten years later, 1746/47. In the brightly serene key of B flat major, powerful in its harmony and expression, it is one of the most moving chorale settings that Bach ever composed. Its deep solemnity and slow, serious declamation are reminiscent of some of the choral writings of Heinrich Schütz in the seventeenth century. The text was in all likelihood written by Martin Behm (or Böhme) in 1608. The original hymn had twelve stanzas, of which Bach chose to set just one, creating a single movement of 108 bars.

We know that the motet was performed in 1740, for the funeral of the governor of the city of Leipzig, Count Joachim Friedrich von Flemming. The wind accompaniment suggests that the performance was given in the open air at the cemetery; it was also appropriate for the city's highest military official. Presumably the instrumentalists were the Leipzig Statdpfeifer, professional musicians employed by the town council to perform at ceremonial occasions.

The writing for the instruments is partially independent (unusual in the eighteenth century for a motet), but mostly the instrumental parts are identical to the vocal parts. The main group of instruments, cornett and trombones in the first version, strings and continuo in the second, play *colla parte* whenever the voices are active. The two non-*colla parte* instruments in the work pose a problem. Bach specified, in both versions, *lituus I* and *lituus II*. But what was a *lituus*?

The *lituus* was originally a J-shaped Etruscan-Roman brass instrument, which in Roman literature had military associations, like most brass instruments. In post-classical times the term has been applied to other wind instruments, notably eighteenth-century brass. Sources of that time give various definitions, ranging from a trumpet to a shawm, or even a bass cornett. Later in the eighteenth century, most of the sources mentioning the use of *litui* come from Bohemia, where it generally referred to any type of wind instrument. We are now certain that the use of horns or trumpets at a funeral ceremony would have been unthinkable in Bach's day, since they were associated rather with pomp and noble celebration.

A colloquium held in January 2009 at the Schola Cantorum in Basel, Switzerland, offered a solution to the enigma, following which original *litui* were reconstructed.

The result was a wooden horn, 2.7m long, with a flared bell – a cumbersome instrument with a limited tonal range that is difficult to play. It is interesting to note that *lituus* is also the name of one of the three wind instruments – *cornus*, *tuba* and *lituus* – that were traditionally used for funerals in ancient Rome. And Bach's choice of cor-nett, trombone and *lituus* for the first version of BWV 118 might well be a symbolical reference to Roman antiquity.

Having ruled out the idea of reconstructing the *litui*, we were faced with the question of which instrument to use. Some sources suggest that trumpets played with wooden mutes were used in some parts of Germany for funeral music, and we tried that out several times in concert. It was very convincing and the resulting timbre was quite beautiful, but various difficulties inherent in the parts written by Bach made us give up that solution. In the end, closer to Bach's second version requiring strings, and in keeping with the rhetoric of the text, oboes proved to be the most convincing choice for the expressive laments of the *litui*. So it is in that somewhat imagined version that we decided to record this strong motet.

Raphaël PICHON

Translation Mary Pardoe

¹ ‘Im Vordergrund des Bildes von Bachs späterer Compositionsthätigkeit stehen dessen lateinische Messen. Er hat deren fünf geschrieben [...]’ The fifth is the B-minor *Missa* BWV 233a

² With the motet *Der Gerechte kommt um*, Pygmalion recorded BWV 234 & 235 in 2008 (Alpha 130).

This recording was awarded the prestigious Diapason d’Or de l’Année.

Missa Brevis BWV 233 en fa majeur / in F major

1. Kyrie

Kyrie, eleison.
Christe, eleison.
Kyrie, eleison.

2. Gloria

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te
adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam.

3. Domine Deus (Aria Basse)

Domine Deus, Rex caelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigente, Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.

4. Qui tollis (Aria Soprano)

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

1. Kyrie

Seigneur, prends pitié de nous.
Christ, prends pitié de nous.
Seigneur, prends pitié de nous.

2. Gloria

Gloire à Dieu au plus haut
des cieux,
et paix sur la terre aux hommes
de bonne volonté.
Nous te louons, nous te bénissons,
nous t'adorons, nous te glorifions.
Nous te rendons grâce
pour ton immense gloire.

3. Domine Deus (Aria Basse)

Seigneur Dieu, Roi du ciel,
Dieu Père tout-puissant.
Seigneur, Fils unique, Jésus Christ,
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu,
Fils du Père.

4. Qui tollis (Aria Soprano)

Toi qui enlèves les péchés du monde,
Prends pitié de nous.
Toi qui enlèves les péchés du monde,
reçois notre prière.
Toi qui sièges à la droite du Père,
prends pitié de nous.

1. Kyrie

Lord, have mercy upon us.
Christ, have mercy upon us.
Lord, have mercy upon us.

2. Gloria

Glory be to God on high,
And on earth peace,
goodwill towards men.
We praise thee, we bless thee.
We worship thee, we glorify thee.
We give thanks unto thee
for thy great glory.

3. Domine Deus (Aria: Bass)

O Lord God, heavenly King,
God the Father Almighty.
Lord, only Son, Jesus Christ,
Lord God, Lamb of God,
Son of the Father.

4. Qui tollis (Aria: Soprano)

Thou who takest away the sins
of the world,
have mercy upon us.
Thou who takest away the sins
of the world,
receive our prayer.
Thou who sittest at the right hand
of God the Father,
have mercy upon us.

5. Quoniam tu solus (Aria alto)

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus,
Jesu Christe.

5. Quoniam tu solus (Aria alto)

Car toi seul es saint,
Toi seul es Seigneur,
Toi seul es le Très-Haut,
Jésus Christ.

5. Quoniam tu solus (Aria alto)

For Thou alone art holy.
Thou alone art the Lord.
Thou alone art most high,
Jesus Christ.

6. Cum Sancto Spiritu

Cum Sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris.
Amen

6. Cum Sancto Spiritu

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

6. Cum Sancto Spiritu

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

Missa Brevis BWV 236 en sol majeur / in G major

7. Kyrie

Kyrie, eleison.
Christe, eleison.
Kyrie, eleison.

7. Kyrie

Seigneur, prends pitié de nous.
Christ, prends pitié de nous.
Seigneur, prends pitié de nous.

7. Kyrie

Lord, have mercy upon us.
Christ, have mercy upon us.
Lord, have mercy upon us.

8. Gloria

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te
adoramus te, glorificamus te.

8. Gloria

Gloire à Dieu au plus haut des cieux,
et paix sur la terre aux hommes
de bonne volonté.
Nous te louons, nous te bénissons,
nous t'adorons, nous te glorifions.

8. Gloria

Glory be to God on high,
And on earth peace,
goodwill towards men.
We praise thee, we bless thee.
We worship thee, we glorify thee.

9. Gratias (Aria Basse)

Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelestis,
Deus Pater omnipotens.

9. Gratias (Aria Basse)

Nous te rendons grâce
pour ton immense gloire.
Seigneur Dieu, Roi du ciel,
Dieu Père tout-puissant.

9. Gratias (Aria: Bass)

We give thanks unto thee
for thy great glory.
O Lord God, heavenly King,
God the Father Almighty..

10. Domine Deus

(Duetto: Soprano & Alto)
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

10. Domine Deus

(Duetto : Soprano & Alto)
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu,
Fils du Père.
Toi qui enlèves les péchés du monde,
Prends pitié de nous.
Toi qui enlèves les péchés du monde,
reçois notre prière.
Toi qui sièges à la droite du Père,
prends pitié de nous.

10. Domine Deus

(Duet: Soprano-Alto)
Lord God, Lamb of God,
Son of the Father.
Thou who takest away the sins
of the world,
have mercy upon us.
Thou who takest away the sins
of the world,
receive our prayer.
Thou who sittest at the right hand
of God the Father,
have mercy upon us.

11. Quoniam tu solus

(Aria ténor)

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus,
Jesu Christe.

11. Quoniam tu solus

(Aria ténor)

Car toi seul es saint,
Toi seul es Seigneur,
Toi seul es le Très-Haut,
Jésus Christ.

11. Quoniam tu solus

(Aria: Tenor)

For Thou alone art holy.
Thou alone art the Lord.
Thou alone art most high,
Jesus Christ.

12. Cum Sancto Spiritu

Cum Sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris.
Amen.

12. Cum Sancto Spiritu

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

12. Cum Sancto Spiritu

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

Motetto BWV 118 O Jesu Christ, meins Lebens Licht

**13. O Jesus Christ
mein's Lebens Licht**

Mein Hort, mein Trost,
mein Zuversicht
Auf Erde bin ich nur ein Gast
Und drückt mich sehr
der Sünden Last.
Auf deinem Abschied,
Herr, ich traue
darauf mein letzte Heimfahrt bau.
Tu mir die Himmelstür weit auf
Wenn ich beschliesse mein
Lebenslauf

**13. O Jesus Christ,
light of my life**

My refuge, comfort, and
reassurance,
On earth I am but a guest
And sin weighs heavily upon me.
In thy farewell, Lord, I place
my trust,
On that I rely for my last journey
home;
Open wide the heavenly gate for me
When my life has run its course.

**13. O Jésus Christ,
lumière de ma vie**

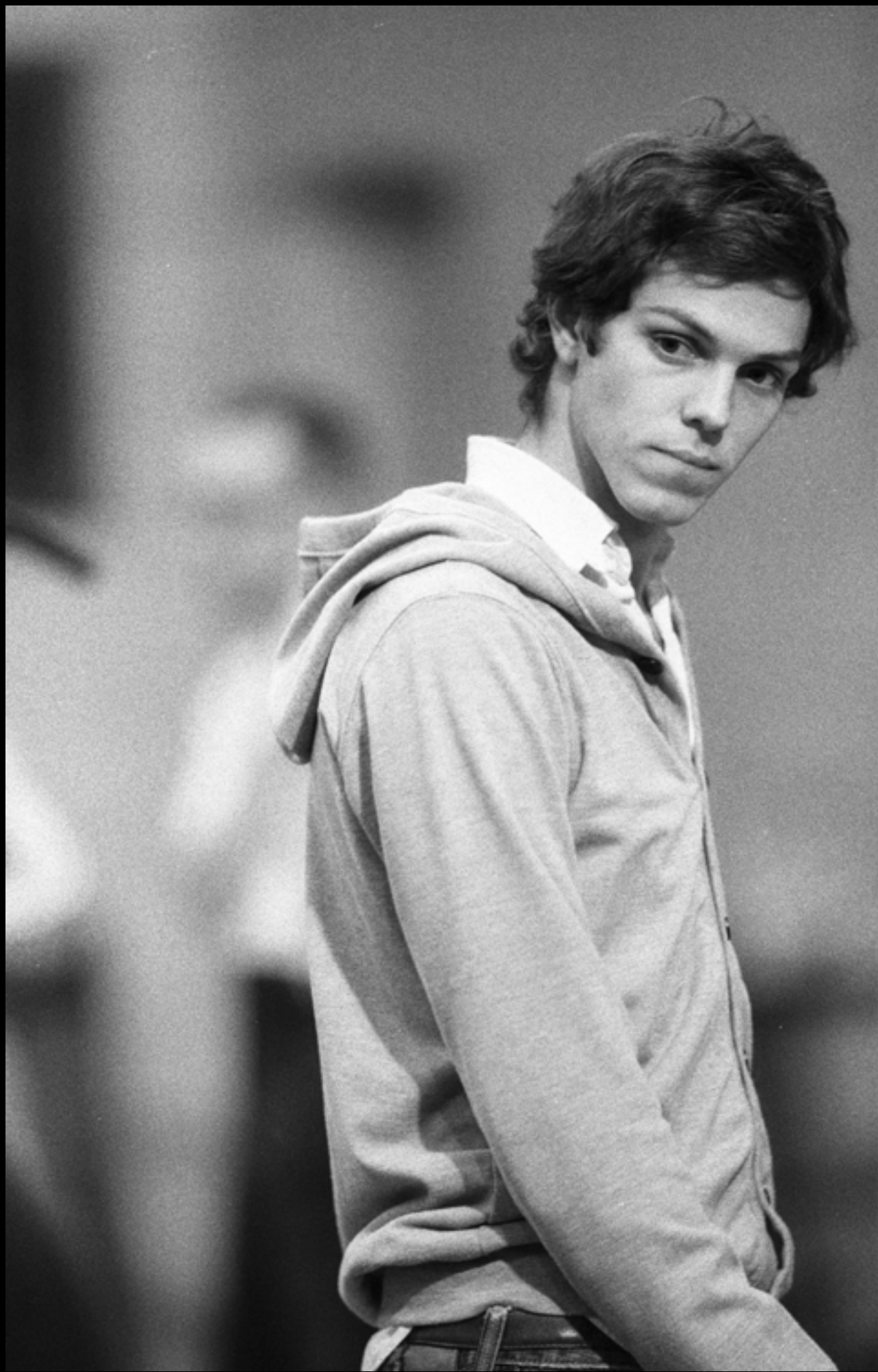
Mon refuge, mon soutien,
ma confiance,
Je ne suis sur terre que de passage
Et le péché pèse sur moi.
Seigneur, j'ai foi en tes paroles
d'adieu,
Sur elles je bâtirai mon dernier
voyage.
Ouvre-moi grand la porte céleste
Lorsque ma vie prendra fin.

portfolio

Robin. H. D.

rhd@quodlibet.fr





















Accorder le monde

Mécène de la musique vocale depuis 1987, la Fondation Orange contribue à la découverte de nouvelles voix, à la formation de jeunes chanteurs et au rayonnement de chœurs et d'ensembles vocaux.

Elle accompagne des festivals, théâtres lyriques et maisons d'opéras qui développent des programmes d'insertion professionnelle pour jeunes artistes ou des actions de sensibilisation musicale destinées aux nouveaux publics.

La Fondation Orange accompagne fidèlement l'ensemble Pygmalion et soutient l'enregistrement des Missae Brèves BWV 234 & 235 de Jean-Sébastien Bach.

α

JOHANN SEBASTIAN BACH

Missa 1733



ENCHANTER LE MONDE

Depuis 1987, la Fondation Orange encourage la pratique collective de la musique vocale dans les répertoires classiques, jazz et musique du monde.

Elle contribue à la découverte de nouvelles voix, à la formation et l'insertion professionnelle de jeunes chanteurs, à l'émergence d'ensembles vocaux. Elle soutient de nombreux festivals et accompagne les maisons d'opéras qui développent des projets sociaux et pédagogiques destinés à sensibiliser des nouveaux publics à la création musicale.

La Fondation Orange est le mécène de Pygmalion ; elle apporte son soutien à toutes ses activités musicales : création, diffusion et enregistrement discographique

THE WORLD IN HARMONY

Since 1987, the Orange Foundation has been encouraging vocal music groups in the classical, jazz and world music repertoires.

The foundation contributes to the discovery of new voices, the training and integration of young singers into the job market, and the emergence of vocal groups.

It provides support to numerous festivals and helps opera companies that develop social and educational projects to raise more people's awareness of musical creation.

The Orange Foundation supports Pygmalion in all of its musical activities: creation, distribution and recordings.



KPMG et Pygmalion

Premier groupe français de services pluridisciplinaires : audit, expertise comptable, conseil, droit et fiscalité. KPMG apporte son soutien depuis de nombreuses années à différents projets de mécénat qui concourent au développement culturel, social et économique de la France.

Participer au décloisonnement des rapports entre l'art et l'entreprise est le prolongement naturel de notre volonté d'être un cabinet toujours plus innovant et engagé dans son environnement. Faire émerger des jeunes talents, favoriser le développement de leurs connaissances à la recherche de l'excellence, tels sont les objectifs que KPMG & Pygmalion poursuivent en commun. C'est dans cette optique que, depuis 2011, KPMG s'associe à Pygmalion pour la production du disque « Messe en si 1733 » de Jean-Sébastien Bach.

Nos principaux événements en faveur de la musique

Cette volonté de prendre part à la création musicale de jeunes artistes est le sens de notre engagement en tant que mécène de formations musicales. Ainsi, KPMG est partenaire du Chœur et de l'Orchestre de Paris Sorbonne et s'associe chaque année à l'un de ses concerts. KPMG soutient également l'Unité scénique de la fondation Royaumont en accompagnant le développement des programmes de formation professionnelle de Royaumont pour les jeunes artistes. KPMG est aussi partenaire depuis 2006 du Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, événement mondialement connu pour la diversité de sa programmation. Enfin, par l'implication de ses directions régionales, KPMG participe à la réalisation de concerts organisés par l'association des Nouveaux Virtuoses qui permet à de jeunes musiciens de faire leurs premiers pas de concertistes.

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685 - 1750)

Kyrie

- | | | |
|----|------------------|------|
| 1. | Kyrie eleison I | 9'50 |
| 2. | Christe eleison | 4'25 |
| 3. | Kyrie eleison II | 3'32 |

Gloria

- | | | |
|-----|-----------------------------|------|
| 4. | Gloria in excelsis Deo | 1'38 |
| 5. | Et in terra pax | 4'37 |
| 6. | Laudamus te | 4'06 |
| 7. | Gratias agimus tibi | 2'44 |
| 8. | Domine Deus | 5'11 |
| 9. | Qui tollis peccata mundi | 3'17 |
| 10. | Qui sedes ad dextram Patris | 4'06 |
| 11. | Quoniam tu solus sanctus | 3'54 |
| 12. | Cum Sancto Spiritu | 3'56 |

SOLISTES

EUGÉNIE WARNIER, *soprano*

ANNA REINHOLD, *soprano*

CARLOS MENA, *alto*

EMILIANO GONZALEZ TORO, *ténor*

KONSTANTIN WOLFF, *basse*

CHŒUR

Adèle Carlier, Mailys de Villoutreys, Judith fa, Violaine le Chenadec,

Zsuzsanna Tóth, *soprani I*

Myriam Arbouz, Anne-Marie Beaudette, Mathilde Bobot, Juliette Perret,

Dagmar Saskova, *soprani II*

Philippe Barth, Barnabás Hegyi, Cécile Pilorger, Marie Pouchelon,

Lucile Richardot, *alti*

Didier Chassaing, Davy Cornillot, Jean-Baptiste de Ereño,

Guillaume Gutierrez, Randol Rodriguez, *ténors*

Nicolas Boulanger, Thierry Clementz, Jean-Michel Durang,

Geoffroy Heurard, Louis-Pierre Patron, *basses*

ORCHESTRE

Sophie Gent, *violon solo*

Marie Rouquié, Béatrice Linon, Louis Créac'h, *violons I*

Gabriel Grosbard, Cyrielle Eberhardt, Sandrine Dupé, Mika Akiha, *violons II*

Jérôme Van Waerbeke, Kate Goodbehere, *altos*

Myriam Rignol, *ténor de viole*

Julien Léonard, *basse de viole*

Julien Hainsworth, *violoncelle*

Benoît Vanden Bemden, *violone*

Elise Christiaens, *contrebasse*

Sébastien Daucé, *orgue*

Arnaud de Pasquale, *clavecin*

Thomas Dunford, *théorbe*

Jean Bregnac & Anne Thivierge, *flûtes*

Emmanuel Laporte & Jasu Moïsio, *hautbois*

Evolène Kiener & Augustin Humeau, *bassons*

Olivier Picon, *cor*

Friedemann Immer, Johannes Rauterberg, Jaroslav Roucek, *trompettes*

Antoine Siguré, *timbales*

Direction

Raphaël PICHON

Orgue Quentin Blumenroeder (2008)

Clavecin Andreas Kilström (2011) d'après Thomas Hitchcock (circa 1725)

*L'Ensemble Pygmalion remercie chaleureusement Pâris Mouratoglou,
Jean-Paul Combet, Edouard De Ereño & Jean-Paul Bourry.*

Enregistré du 21 au 25 novembre 2011 au Temple du Saint-Esprit (Paris)

Prise de son & mastering : Hugues Deschaux

Direction artistique & montage : Aline Blondiau

Accord des instruments : Julien Bailly

Avec le soutien de la Fondation Orange, de KPMG, de l'Adami et de la copie privée

Illustration:

Giovanni di Paolo di Grazia

Sienna 1403 – vers 1482

La Création et l'Expulsion du Paradis, 1445

Détrempe et or sur bois, 46,4 x 52,1 cm

© New York, The Metropolitan Museum of Art

Le commentaire de ce tableau par Denis Grenier est en page 93.

Giovanni di Paolo di Grazia

Sienna 1403 – vers 1482

La Création et l'Expulsion du Paradis, 1445

Détrempe et or sur bois, 46,4 x 52,1 cm

© New York, The Metropolitan Museum of Art

Après avoir séparé la lumière des ténèbres ; divisé la matière devenue terre, air, eau, feu ; constitué plaines, rochers, montagnes, forêts, cours et étendues d'eau, habitat des plantes et des animaux, Dieu crée l'homme, fait à son image et à sa ressemblance lequel jouira éternellement, des délices du paradis terrestre, sous réserve toutefois de ne pas succomber à la tentation de l'arbre de la Connaissance du Bien et du Mal. Or voilà qu'avec la complicité du Malin se dissimulant sous les traits du serpent, celui-ci transgresse l'ordre et commet l'irréparable. Implacable est la colère divine et immédiate la punition : désormais condamné à travailler à la sueur de son front, le genre humain l'est aussi à enfanter dans la douleur, à souffrir, et à mourir. Émergeant de l'espace sidéral et représenté de profil le doigt vengeur, le Créateur est aussitôt propulsé par un essaim de séraphins toutes ailes dressées, et porté au-dessus d'une sphère bordée de cercles concentriques, les quatre éléments, au milieu desquels on aperçoit la terre. La couche extérieure, la plus large, affiche les constellations du zodiaque gouvernant la succession des saisons, qu'avoisinent le soleil et la lune. La structure cosmique se déplace vers la droite où un ange enjoint au premier homme et à la première femme de quitter sur-le-champ le jardin d'Éden. Derrière, des arbres fruitiers placés en diago-

nale jouxtent des arbustes fleuris, et un tapis de fleurs auxquelles fait écho celle posée sur le sexe de celui qui exécute l'ordre divin. Au premier plan quatre invaginations du sol, représentant les quatre fleuves irriguant le paradis terrestre pour en fertiliser le sol, et procurer à l'homme la jouissance de ses produits, sont en train de s'assécher. Cet épisode de la Genèse marque le début d'un nouveau chapitre de l'histoire humaine.

Tant sur le plan du contenu que du style, cette œuvre marque un retour sur le passé, perceptible à travers un certain nombre d'indices, tels la cohabitation de deux scènes différentes dans la même image et, surtout, le peu de profondeur spatiale, si ce n'est l'illusion obtenue par la hauteur différente des motifs, trente ans après « l'invention » de la perspective linéaire par Brunelleschi, un recours à des formules héritées de la tradition médiévale. Ainsi en est-il de la lumière neutre, plus artificielle et spirituelle que naturelle; qui trahit une indifférence à l'expérience visuelle et aux valeurs plastiques de l'Antiquité classique, manifestée par l'absence de clair-obscur et de modelé, pourtant remises à l'honneur par les artistes de la Renaissance. Cela se traduit par la corporalité peu affirmée des figures comme celle de l'ange gracile chargé d'exécuter la mission divine, dont la robustesse attendue est niée par les élongations et les sinuosités linéaires gothiques. En témoignent aussi les plis arbitraires de la draperie du Créateur empruntée aux Anciens, laquelle occulte la présence du corps, une donnée mal assimilée, où la fonction devient convention. Parmi les autres reliquats d'un temps bientôt révolu on note le teint cuivré des figures, les cheveux et la barbe aux pilosités schématiques, et une application ornementale de couleurs froides, crues, irréelles

– pas de couleur locale – exaltée par l’usage de la détrempe, telles les « sonorités » bleu acier des angelots, et enfin l’usage de l’or relevant de l’art de l’orfèvrerie pour les nimbes et les ailes de l’ange, et du bleu lapis lazuli sans doute exigé par le commanditaire. La représentation est conçue à partir de modèles issus des prédécesseurs et non après consultation de la nature, ce qu’illustrent aussi les arbres identiques, disposés avec une régularité schématique, un « pattern » répétitif et contraignant ignorant la variété inhérente à la Grande Dame, bref de nombreux archaïsmes empruntés aux siècles passés qui constituent autant de traces d’une approche plus conceptuelle que visuelle de l’art, à un moment où celui-ci s’oriente résolument vers le naturalisme. Authentique représentant de la culture siennoise, Giovanni di Paolo est peu sensible aux innovations introduites d’abord au Trecento par les artistes florentins : Giotto... lesquelles se poursuivront de plus belle au Quattrocento et auront des effets pérennes sur la peinture occidentale. Cette conquête de la réalité et la volonté de la représenter telle que vue, initiée par une voisine « plus pragmatique » ne semble avoir que peu, ou pas, d’effets sur l’art de sa rivale. C’est que les valeurs éthiques et esthétiques qui nourrissent la conscience visuelle de Giovanni et consorts sont davantage tournées vers la contemplation mystique que vers la résolution de problèmes liés à la représentation efficace de la réalité, enregistrée par la vision optique. Sauf exception, le penchant de Sienne la porte davantage vers la poésie, l’évocation, et le lyrisme... que vers la prose, le « procès-verbal », deux sensibilités culturelles et artistiques différentes, à 65 km de distance. Contemporain du Florentin Masaccio, mort en 1428 – l’œuvre date de 1445 –, dont Giovanni ne peut ignorer les avancées, le Siennois préfère regarder du côté du gothique international

des frères Limbourg, de Gentile da Fabriano, et de Fra Angelico, dont il partage les valeurs et la spiritualité délicate, en dépit de certaines tensions manifestant le tourment et l'impasse de la condition humaine.

Puisant pour sa part à des sources venues de la tradition occidentale, et surtout à ses propres compositions pour en arriver à un idiome homogène, Bach élabore une structure idéale, une architectonique de la perfection. Au terme d'une carrière où il aura fait reculer les frontières de l'invention musicale pour leur donner un cadre conceptuel ultime, une complétude, la *Messe en si* se présente comme une synthèse formant un tout achevé, un legs définitif. Or il n'est pas inintéressant de constater que le repli en amont de Giovanni soit l'occasion d'une rencontre esthétique suggérant que parmi la multiplicité des approches artistiques élaborées à travers les âges subsistent des valeurs idiomatiques durables, prégantes d'autres confrontations dont résultent de nouvelles reformulations. Certes les spiritualités du Siennois et du Cantor sont à des lieux géographiques, chronologiques, culturelles, et religieuses, mais au-delà subsistent des permanences, des essentiels, qui transcendent les frontières artistiques pour accéder à l'universel. La soif d'absolu de l'humain, la recherche constante d'harmonie que la Beauté conjugue avec une multitude de différences, et de nuances, nées de sentiments divers, est l'occasion de constater l'arbitraire des cloisons artistiques, et de célébrer l'infinie variété de l'art, laquelle ajoute à la délectation du spectateur : *ut pictura musica... et omnia poesis*. Giovanni, la Création et les débuts de l'expérience humaine, Bach, la Rédemption et la condensation en une œuvre finale, le testament d'une vie, constituent deux moments différents

de l'histoire, d'une part le début, de l'autre le terme... un temps fort, car il n'y a pas de terme à la création, la vie continue, l'art poursuit sa course. La Création est la phase initiale de l'histoire de l'humanité, s'ensuit la Faute, laquelle nécessite la Salvation. *La Messe en si*, un moment de plénitude en célèbre peut-être la réalisation... provisoire. Ne peut-on relever chez Giovanni di Paolo une certaine modernité ? ont été suggérées des similitudes avec le maniérisme, avec l'expressionnisme – dissonances de la *Messe en si*, schématisme, abstraction – , et le surréalisme, – anneaux circulaires de la mappemonde, représentant les quatre éléments – , lointaines analogies avec Bach, cosmique lui aussi. D'une part un monument transmis aux successeurs, une « théologie » de l'œcuménisme humaniste, une perspective susceptible d'inspirer les générations futures, de l'autre le recours nostalgique à un cadre théocratique intangible dans sa fixité, une vision unifiée, close, dantesque, d'un univers, plus divin qu'humain.

© Denis Grenier
Département d'histoire
Université de Laval, Québec
Mai 2012

Ut Pictura Musica
la musique est peinture, la peinture est musique

LA MISSA DE 1733, L'ORIGINE D'UN CHEF-D'ŒUVRE

La *Missa* est éditée pour la première fois en 1833 par l'éditeur Nägeli de Zürich, célébrant ainsi le centenaire de sa composition. Ce n'est qu'en 1845 que paraît enfin la totalité de la *Messe en si mineur* de Johann Sebastian Bach, promise au public depuis 1818. À cette occasion, ses éditeurs lui donnent pour la première fois le titre de *Hohe Messe in b-moll* (Grande Messe en si mineur) que nous connaissons aujourd'hui. Reprenant ainsi en allemand la notion de *Missa Solemnis* illustrée par l'*opus* 123 de Ludwig van Beethoven, ce titre peut aujourd'hui induire en erreur sur l'avènement de cette œuvre. En effet, la genèse de cette « Grand-Messe », décrite déjà en 1811 par Carl Friedrich Zelter comme « vraisemblablement le plus grand chef-d'œuvre musical que le monde ait jamais vu », est encore aujourd'hui en partie mystérieuse. Après avoir joué et enregistré pendant plusieurs années les Messes dites « luthériennes » (BWV 233 à 236) avec Pygmalion, un chemin logique nous a portés jusqu'à la version primitive de la *Messe en si mineur* BWV 232, autrement dit la « cinquième Messe Brève ». Ecrite en 1733 à l'intention du prince-électeur de Saxe installé à Dresde, celle-ci ne comporte que le *Kyrie* et le *Gloria*, portant donc l'appellation de *Missa*.

En effet, en 1733, Bach est installé à Leipzig depuis dix ans, et souffre depuis quelques années de sérieux différends avec les autorités de la ville : niveau musical insatisfaisant de ses musiciens et élèves, maigres rétributions, mais aussi une reconnaissance de son art de la part des autorités inexistante. Il est intéressant de constater qu'il n'existe aujourd'hui

aucune trace écrite commentant une prise de conscience de la qualité exceptionnelle de la musique de Bach par ses employeurs.

Le choix de Bach d'envoyer une *Missa*, aux dimensions jamais égalées pour cette époque, rassemblant la totalité de son art, mais prouvant aussi sa facilité d'écriture dans le style plus opératique de la cour de Dresde, nous permet de comprendre sa profonde envie de voir son avenir ailleurs, ou un besoin de reconnaissance loin des tourments du quotidien de Leipzig. Tout laisse en effet à penser que la vie serait plus aisée à Dresde, où Bach adresse une première supplique le 27 juillet 1733, destinée au tout nouveau souverain de Saxe, Frédéric Auguste II (futur roi de Pologne sous le nom d'Auguste III), en vue d'obtenir le titre honorifique de *Kapellmeister* de la cour.¹

Dresde, cité royale du duché de Saxe, s'est hissée au premier plan culturel et social avec un goût prononcé pour les musiques italienne et française, un orchestre considéré comme le meilleur d'Europe, des compositeurs et musiciens venus des cités les plus réputées. Fait rare et notable, la cour de Dresde endosse les deux confessions, catholique et luthérienne, avec donc deux chapelles distinctes, la catholique bénéficiant d'un budget nettement supérieur.² Après de nombreuses visites à Dresde, en 1717, 1725 et 1731, Bach s'y rend une nouvelle fois en 1733, pour y fêter notamment la nomination de son fils Wilhelm Friedemann comme organiste de l'église luthérienne Sainte-Sophie, où trône de nouvelles orgues du grand facteur Silbermann.

Dans l'espoir d'obtenir ce titre honorifique, Bach joint à sa supplique une copie de la totalité des parties séparées d'une *Missa* sur le modèle des messes luthériennes. Par ses larges dimensions et son découpage inattendu, cette *Missa* est encore aujourd'hui source de nombreuses questions sur sa portée.

En effet, en considérant l'œuvre aboutie de 1748-1749, et ce jusqu'à la *Missa Solemnis* de Beethoven, aucune œuvre sur l'ordinaire liturgique ne se vit traiter de façon aussi grandiose : richesse de l'orchestre et de ses timbres, distributions vocales variées du simple au double chœur, et développements de certains mouvements amenant à des durées extrêmes.

Bach a-t-il prémédité par l'envoi de cette *Missa* l'intention de livrer plus tard une œuvre totale, résumant son génie dans l'appropriation du contrepoint des anciens, le langage moderne des Italiens, ou encore le style plus opératique déjà à la mode à cette époque ? Il est en tout cas passionnant de découvrir que la première mouture de la Messe en si mineur BWV 232, dans sa version dite « brève », est en soi une œuvre à part entière, se suffisant à elle-même, magnifiquement équilibrée et cohérente.

Tout laisse à penser que cette *Missa* de 1733 ait eu une double destination catholique et luthérienne. En envoyant une *Missa*, Bach se joue en effet de la double chapelle de Dresde, les *Kyrie* et *Gloria* pouvant prendre place dans ces deux lieux de culte. D'ailleurs, on imagine difficilement Bach abjurer la foi luthérienne par un envoi à un souverain qui a embrassé la foi catholique par simple opportunisme politique.

Ambivalente aussi dans sa version finale, elle laisse entrevoir la possibilité d'une certaine recherche d'universalité et d'œcuménisme de la part de Bach. Elle est catholique si nous la considérons comme un tout unitaire, détachée de sa réalité historique, et luthérienne, envisagée par segments séparés, dans une réunion opérée par Bach à la fin de sa vie. Luthérienne, elle répond aux exigences spécifiques des grandes fêtes au cours desquelles il était permis sinon recommandé de pratiquer la polyphonie appliquée aux textes latins et grecs de l'ordinaire.

Deux axes importants ont ainsi motivé notre volonté d'enregistrer la version primitive cette œuvre si diffusée aujourd'hui : tout d'abord tenter de l'imaginer dans le cadre d'une exécution proche des pratiques et effectifs de la riche cour de Dresde de l'époque, mais aussi la récente publication d'une nouvelle édition regroupant la totalité des sources de la *Missa*, laissant entrevoir quelques variantes et précisions la différenciant de la *Missa tota* de 1748-1749.

Les Fastes de la cour de Dresde

Aujourd'hui, de nombreuses polémiques persistent sur différents paramètres d'exécution de l'œuvre vocale sacrée de Bach : effectifs disponibles et usités, instruments du continuo, influence de la musique d'opéra jusque dans l'interprétation même, etc. Bien qu'aucune preuve n'atteste d'une exécution de cette *Missa* en 1733 à Dresde, l'aborder dans une telle optique est une incroyable occasion d'imaginer cette œuvre dans l'environnement faste de la cour de Frédéric Auguste II, et de tenter d'en livrer

une exécution étoffée et riche en timbres, se fondant sur les effectifs et pratiques d'une cour et d'un orchestre souvent cité par Bach lui-même comme un idéal. Ce dernier connaissait d'ailleurs personnellement certaines de ses grandes figures : le violoniste Johann Georg Pisendel, le luthiste Sylvius Leopold Weiss, le flûtiste français Pierre-Gabriel Buffardin, ou encore le hautboïste Johann Christian Richter. Connaissant leurs possibilités immenses, Bach écrit dans cette *Missa* des pages personnalisées met^{tant} chacune en valeur les talents de ces virtuoses.

En regardant de près les effectifs pratiqués notamment à la *Hofkapelle* de Dresde, où à cette époque des personnalités telles que Jan Dismas Zelenka et Johann David Heinichen officient comme compositeurs, nous nous sommes permis d'imaginer ce qu'a pu, ou aurait pu, être l'exécution de cette *Missa* à sa réception en 1733.

Voici quelques données importantes qui ont aiguillé nos choix :

Effectifs orchestraux et vocaux

- En 1738, l'effectif de l'orchestre la chapelle de la cour réunit près de quarante musiciens, auxquels viennent s'ajouter ponctuellement les Trompettes de la Cour.
- Une étude détaillée des parties séparées de la *Hofkirche* de Dresde entre 1720 et 1745 a permis au musicologue Wolfgang Horn³ d'établir ces moyennes : dessus de cordes entre

quatre et six par partie, un groupe de basses d'archet allant de quatre à six musiciens, parfois jusqu'à quatre bassons, deux musiciens claviéristes, et la présence d'un théorbe.

- Deux groupes de chanteurs disponibles pour la musique d'église : les *Kappelknaben*, réunissant 20 à 25 chanteurs enfants, hommes et castrats, auxquels s'ajoutent les solistes vocaux de la chapelle de la cour, parmi lesquels se trouvent quelques-uns des plus célèbres chanteurs d'opéra de l'époque. Il est donc intéressant de constater que l'équilibre des voix avec les instruments était la norme, facilitant une certaine balance et transparence de la musique.

Instruments du continuo

- Clavecin : le rôle de celui-ci dans la pratique de l'œuvre sacrée de Bach n'est plus à démontrer.

Mais il est intéressant de noter que celui-ci devait être particulièrement apprécié et utilisé pour les œuvres en latin, synonymes de grandes fêtes liturgiques, et où un effectif particulièrement étoffé favorisait son emploi. D'ailleurs, quand Bach arrange la *Missa Superba* de Johann Kaspar Kerll à la fin de sa vie - œuvre sur l'ordinaire latin, il écrit une partie séparée de clavecin.

- Luth, théorbe, ou archiluth : outre la mention d'un théorbe dans l'effectif de la chapelle, c'est la présence à la cour de Dresde du plus grand luthiste du xviii^e siècle, en la qualité de Sylvius Leopold Weiss, qui a confirmé notre volonté de l'inclure dans notre

continuo. Ne jouant que certaines pièces, il permet d'affirmer le langage plus opératique ou chambriste de certains numéros, mais aussi d'enrichir le discours rhétorique, comme dans le *Domine Deus*, où la transparence de l'écriture lui donne une place toute particulière. C'est la connaissance d'un instrument joué par Weiss lui-même, sorte de grand théorbe basse, qui a dévié notre choix du luth, plus intime et moins sonore.

À la différence des exécutions au temps de Bach à Leipzig, où les effectifs et la qualité même des musiciens sont aujourd'hui encore très discutés, la possibilité que cette *Missa* ait été donnée à Dresde nous a permis d'imaginer une interprétation alliant une réelle masse chorale à un vrai « orchestre ».

Les « Dresden parts » et la Neue Ausgabe sämtlicher Werke - Revidierte Edition

Les parties séparées envoyées par Bach lui-même en 1733 offrent un faisceau d'informations d'une richesse inestimable qui s'intéresse de plus près à cette *Missa* primitive. En effet, le manuscrit de la réunion en *Missa Tota* de 1748-1749, souvent appelé P180 (référence du manuscrit), ne restitue pas toute la richesse d'informations contenues dans ces parties. À l'étude de celles-ci, nous pouvons voir apparaître des données précieuses qui vont créer quelques différences notables avec la version communément jouée aujourd'hui, apportant son lot de légères variantes.

De plus, en 2010, paraît pour la première fois une nouvelle édition critique de l'œuvre de Bach chez l'éditeur Bärenreiter, baptisée *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke - Revidierte Edition* (en abrégé BBA rev) mettant à profit les toutes dernières recherches musico-

logiques, dont l'un des premiers volumes est consacré à la *Messe en si mineur*. Cette parution a permis pour la première fois de recenser et comparer les différentes versions de la *Messe en si mineur*, et ainsi de mieux cerner sa genèse, son histoire et son devenir. Détail le plus significatif, la publication d'une version originelle de l'air pour basse, cor et deux bassons, le *Quoniam tu solus sanctus*, laissant apparaître de nombreuses différences dans la partie vocale.

C'est à partir de ces deux sources que nous avons pu établir cet enregistrement de la *Missa* 1733, qui permet d'entendre pour la première fois ici et là ces quelques spécificités et détails originels. Voici quelques éléments tirés de l'observation de ces différentes sources pour certaines des pièces de la *Missa*.

Kyrie I

Le portique des quatre premières mesures de l'œuvre, sûrement l'un des plus fascinants et bouleversants de l'histoire de la musique et ouvrant le premier *Kyrie* avant la grande fugue, pose plusieurs questions. Il est intéressant de noter que sa présence est une déviation d'une pratique d'écriture très prisée à Dresde à l'époque. En effet, nombre de messes d'Antonio Caldara, Johann David Heinichen ou Hugo von Wilderer livrent des exemples de ces « ouvertures », elles-mêmes divisées en trois périodes distinctes illustrant la Trinité, le plus souvent orchestrales et d'une expressivité toute italianisante. Souvent l'occasion de montrer d'entrée ses talents expressifs au violon, cette tradition d'introduction avant le début de la première fugue est ici réu-

tilisée par Bach et arrangée avec l'ajout des cinq voix du chœur, ouvrant dans une grande détresse l'appel à la pitié du premier *Kyrie*.

Sur la question du tempo et donc du caractère, les parties séparées de Dresde apportent leur lot de précisions pour nos quatre premières mesures. Sur la partie du *violoncello*, est inscrite la mention *molto adagio*, précisant l'unique *adagio* présent lui sur le conducteur. Notons que l'unique autre exemple de *molto adagio* dans l'œuvre sacrée de Bach est le célèbre *Es ist vollbracht* de la Passion selon Saint Jean, où la délicatesse de l'écriture pour la viole de gambe solo implique une forme de décomposition du *tactus* à la croche. C'est cette optique que nous avons d'ailleurs choisie après différents essais, permettant ensuite d'appliquer un simple *doppio movimento*⁴ dans la fugue suivante. De cette fugue, la précision *largo* me paraissant traduire une volonté de *tempo giusto*, dans sa plus noble racine, rappelant le rythme des battements du cœur.

Christe

Une des formes les plus populaires à l'opéra de Dresde des années 1730 était sans conteste le duo d'amour hérité de l'opéra vénitien et napolitain, permettant d'exprimer différents *affetti amorosi*. Bach, assimilant comme personne les langages européens de ses contemporains, nous livre une pièce se rapprochant incroyablement de cette tradition du duo d'amour. Deux voix qui se questionnent, s'entremêlent, ou se complètent pour enfin s'unir. Illustrant sûrement l'unité et la proximité du Christ avec l'humanité tout entière, ce *Christe* se révèle sous un nouveau jour imaginé comme un duo d'amour tout droit sorti de l'opéra.

Pour ce faire, les différentes sources réunies livrent des informations intéressantes. Dans ce duo accompagné par l'ensemble des violons à l'unisson, les articulations notées pour leur ligne mélodique vont être primordiales afin de donner cette exaltation amoureuse que l'on attend ici. Mais entre les différentes parties séparées et le conducteur, de très nombreuses différences sautent aux yeux, notamment dans l'alternance entre les détachés et les liés, qui donnent tout leur relief à la partie de violon. De ce constat, nous avons donc décidé de dessiner nous-mêmes notre articulation, sorte de condensé des différentes sources, dans une version qui nous paraissait la plus parlante à dépeindre ce caractère de joie simple et légère que nous recherchions.

Kyrie II

L'exécution des pièces en *stile antico*, autrement dit dans le style du contrepoint ancien des grands compositeurs du passé, implique certains choix stylistiques. Bach est bien évidemment l'un des plus grands maîtres de ce procédé d'écriture, nourrissant une tradition ancienne magnifiée après lui par Mendelssohn et Brahms. Mais la question du style, ou autrement dit d'un style d'exécution « différent », est-elle de rigueur ? Cette écriture particulière, concernant également le *Gratias agimus tibi*, et contrastant avec le style concertant du reste de la *Missa*, appelle-t-elle une approche du son différente ? Les témoignages de l'époque apportent quelques indications fortement intéressantes. Quand Johann Friedrich Agricola nous précise que le *stile antico* est relié à une certaine gravité et lourdeur, Johann Kirnberger précise que « les notes doivent être pleines et connectées les unes aux autres ». C'est cette notion d'un certain *legato* et de plein du

son qui est ici envisagée, définition aujourd'hui admise pour la musique vocale sacrée d'une grande partie de la Renaissance, et qui a semble-t-il perduré jusqu'au baroque tardif pour l'interprétation de ces pièces en style ancien.

Domine Deus

Pour ce duo, épicerie autour duquel le reste du *Gloria* est construit en miroir, une spécificité des modes en vogue à la cour de Dresde à cette époque apporte une saveur toute particulière à cette version de 1733. En effet, nous apprenons par Johann Joachim Quantz, éminent flûtiste et compositeur attaché quelque temps à la cour de Dresde, qu'apparaît au début des années 1730 la pratique des rythmes dits « lombards ». Autrement dit, un ornement hérité de la musique écossaise, mais importé semble-t-il par des violonistes lombards, et qui fait entendre des formules « court-long, court-long » au cours d'un fragment mélodique⁵. Ce rythme sera très prisé à Dresde durant dix années, et utilisé fréquemment par les compositeurs dans la musique sacrée, notamment pour illustrer la relation intime entre le Christ et l'humanité.

Dans les parties séparées de Dresde de la *Missa*, ces rythmes lombards apparaissent dans la partie de flûte solo puis plus tard dans celles des cordes qui l'accompagnent, et ce dans la seconde partie du thème principal. Si Quantz nous précise que « les lombards n'ont pas leur place chez les chanteurs », nous avons malgré tout appliqué plusieurs fois ces petits artifices aux instruments de dessus, relevant encore le caractère de danse émanant de ce duo central.

Quoniam tu solus sanctus

Bach a laissé très peu de pages confiées à un basson solo, et cet air correspond à l'unique exemple pour deux bassons concertants, accompagnant eux-mêmes l'une des spécificités de Dresde : le cor de chasse. En effet, si Bach ne disposait le plus souvent à Leipzig que d'un ou éventuellement deux bassonistes, la chapelle de la cour de Dresde pouvait en compter jusqu'à quatre, et de nombreuses pages témoignent de leur utilisation régulière, comme celles de Zelenka ou Heinichen. Connaissant les ressources de cet orchestre, Bach a certainement voulu mettre en valeur ces instrumentistes virtuoses. De plus, ce mouvement représente l'unique air pour cor de chasse seul de Bach, celui-ci ayant également pensé aux différents cornistes réputés de Dresde, souvent utilisés à l'opéra pour les grands airs de bravoure. Bach a d'ailleurs vraisemblablement entendu en 1731 l'air d'Alessandro dans la *Cleofide* de Johann Adolf Hasse, qui fait intervenir un cor de chasse et un théorbe. Cette possible rencontre a peut être scellé la forte amitié qui s'est formée entre Bach et le compositeur fétiche de l'opéra de Dresde.

Si l'exécution de cet air est réputée terriblement redoutable pour un corniste naturel, sans l'aide de pistons, celle-ci le devient d'autant plus quand l'on décide de ne pas utiliser les sons dits « bouchés ». En effet, par l'utilisation de la main dans le pavillon, l'on peut ainsi corriger la justesse des notes ne faisant pas partie des harmoniques naturels. Mais cette pratique, altérant énormément la puissance et surtout le timbre du cor, détonne quelque peu avec le caractère virtuose et incroyablement vaillant que nous pensions juste pour cet air, mais aussi *a priori* avec les habitudes de jeu de l'époque. Nous avons donc

décidé d'enregistrer cet air sans aucun recours aux sons bouchés, seulement épaulé par la correction labiale, autrement dit la pression des lèvres. Si ce choix implique une justesse moins « tempérée » se rapprochant plus du répertoire de la chasse, il apporte pour nous un caractère et une couleur plus proche de la démonstration de force que nécessite cette page d'une grande virtuosité.

Il est intéressant de noter que l'un des solistes vocaux de la chapelle de la cour de cette époque était Cosimo Ermini, basse noble italienne, réputé à l'opéra pour l'interprétation des airs à coloratures véloces des opéras de Hasse. Dans cette optique, nous avons opté pour un tempo volontairement *vivace*, mettant en avant la virtuosité de tous les interprètes, et permettant une transition plus évidente vers le dernier chœur *Cum sancto spiritu*, lui même indiqué *vivace*.

Raphaël PICHON

¹ La demande de Bach n'eut pas de succès immédiat, mais il obtint finalement son titre : il fut nommé compositeur de la cour d'Auguste en 1736.

² Lorsque le prince-électeur devint roi de Pologne, le catholicisme devint la religion de la cour, mais les protestants de Saxe furent laissés libres de leur culte.

³ Horn Wolfgang, maître de chapelle de Dresde de 1720 à 1745: Etudes pour sa condition et son répertoire, Kassel et Stuttgart, 1987.

⁴ Double du tempo précédent

⁵ Tentant de jouer des indications pour flûte traversière, Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752.

Giovanni di Paolo di Grazia

(Siena, 1403–c.1482)

The Creation and Expulsion from Paradise, 1445

Tempera and gold on wood, 46.4 x 52.1 cm

© New York, The Metropolitan Museum of Art

After having separated light from the shadows; divided matter that became earth, air, water and fire; constituted plains, rocks, mountains, forests, streams and bodies of water, habitat of plants and animals, God created Man in his own image and in his likeness, who would eternally enjoy the delights of the earthly paradise on condition, however, of not giving in to the temptation of the tree of Knowledge of Good and Evil. Yet, with the complicity of Satan, disguised as a serpent, he transgressed the order and committed the irreparable. Implacable was the divine wrath, and immediate the punishment: henceforth condemned to work by the sweat of its brow, the human race is also condemned to give birth in pain, to suffer, and to die. With the avenging finger, emerging from sidereal space and shown in profile, the Creator is immediately propelled by a host of seraphim, wings standing erect, borne above a sphere ringed by concentric circles, the four elements, in the midst of which one perceives the earth. The outer and widest layer displays the constellations of the zodiac governing the succession of the seasons, bordering on the sun and moon. The cosmic structure shifts to the right where an angel enjoins the first man and first woman to leave the Garden of

Eden post-haste. Behind them, fruit trees set diagonally adjoin flowering shrubs and a carpet of flowers echoing the one placed over the sex of the executor of the divine order. In the foreground four invaginations in the ground, representing the four rivers irrigating the earthly paradise to fertilise the soil and procure for Man the pleasure of its produce, are drying up. This episode from *Genesis* marks the beginning of a new chapter in the history of mankind.

As regards content as much as style, this work marks a return to the past, perceptible in a certain number of indications such as the cohabitation of two different scenes in the same image. Above all, one will note the limited spatial depth, if not the illusion obtained by the different height of the motifs, thirty years after Brunelleschi's 'invention' of linear perspective, a recourse to formulas inherited from the mediaeval tradition. So it is with the neutral light, more artificial and spiritual than natural, that betrays an indifference to the visual experience and plastic values of classical Antiquity, manifested by the absence of chiaroscuro and modelling, even though reintroduced by the artists of the Renaissance. That is expressed by the barely asserted corporality of the figures such as the graceful angel in charge of carrying out the divine mission, his expected robustness denied by Gothic elongations and linear twists and turns. Further attesting to this are the arbitrary folds of the Creator's drapery, borrowed from the Ancients, which eclipses the presence of the body, an ill-assimilated given where function becomes convention. Amongst the other remainders of a time soon past, one notes the bronzed complexion of the figures, the schematic pilosity of hair and beard, and an or-

namental application of unreal, harsh, cool colours — no local colour —, exalted by the use of tempera, such as the steel-blue ‘sonorities’ of the cherubs, and finally the use of gold, stemming from the goldsmith’s art, for the angel’s haloes and wings, and the lapis lazuli blue, doubtless demanded by the patron. The representation is based on models from predecessors and not on observation of Nature, this also illustrated by the identical trees, arranged with schematic regularity, a repetitive, restrictive pattern ignoring the inherent variety of Mother Nature. In short, the numerous archaisms borrowed from centuries past constitute so many traces of an approach to art more conceptual than visual, at a time when this was resolutely turning towards naturalism. An authentic representative of Sienese culture, Giovanni di Paolo is not overly sensitive to the innovations introduced first in the *Trecento* by the Florentine artists: Giotto... who would follow one after another even more in the *Quattrocento* and have lasting effects on western painting. This conquest of reality and the desire to depict it as seen, initiated by a ‘more pragmatic’ neighbour, seems to have had little or no effect on the art of its rival. It is that the ethical and aesthetic values that nurtured the visual consciousness of Giovanni and consorts were turned more towards mystical contemplation than to resolving problems linked to the effective representation of reality, recorded by optical view. Allowing for exceptions, Siena was more partial to poetry, evocation, and lyricism than to prose, the ‘statement’: two different cultural and artistic sensibilities, 65 km apart. A contemporary of the Florentine Masaccio, who died in 1428 – the painting dates from 1445–, whose advances Giovanni must have been aware of, the Sienese preferred looking back to the international Gothic of the Limbourg brothers,

Gentile da Fabriano, and Fra Angelico, whose values and delicate spirituality he shared, in spite of certain tensions indicating the torment and impasse of the human condition.

As for Bach, drawing on sources from western tradition, and especially his own compositions, to arrive at a homogeneous idiom, he elaborated an ideal structure, an architectonics of perfection. At the end of a career in which he will have pushed back the boundaries of musical invention to give them a final conceptual framework and completeness, the *Mass in B minor* stands as a synthesis, a finished whole, a definitive legacy. So it is interesting to observe that Giovanni's fallback to what came before was the occasion for an aesthetic encounter suggesting that, amongst the multiplicity of artistic approaches elaborated across the ages, lasting idiomatic values subsist, imbued with other confrontations from which new reformulations result. Certainly, the spiritualities of the Sienese and the Cantor are leagues apart, geographically, chronologically, culturally and religiously, but beyond them are permanencies, essentials that transcend artistic borders and attain the universal. The human thirst for the absolute, the constant quest for harmony that Beauty combines with a multitude of differences and nuances, born of diverse sentiments, is the occasion for observing the arbitrariness of artistic compartments and celebrating the infinite variety of art, which adds to the viewer's delectation: *ut pictura musica... et omnia poesis*. Giovanni, the Creation and the beginnings of human experience, and Bach, the Redemption and condensation in a final work, the testament of a lifetime, constitute – in two different moments

of histoire, on the one side the beginning, on the other the end – a highpoint, for there is no end to creation. Life goes on, art follows its course. The Creation is the initial phase in the history of mankind; then ensues the Transgression, which necessitates Salvation, and the *Mass in B minor*, a moment of plenitude, perhaps celebrates its (temporary) fulfilment. Can we not detect a certain modernity in Giovanni di Paolo? Similarities with Mannerism or with Expressionism have been suggested – dissonances of the *Mass in B minor*, over-simplicity, abstraction –, and Surrealism – circular rings of the globe representing the four elements –, distant analogies with Bach, he, too, cosmic. On the one hand, a monument passed on to successors, a ‘theology’ of the ecumenical humanist, a perspective capable of inspiring future generations; on the other, the nostalgic recourse to a theocratic framework, intangible in its fixity, a unified, closed, Dantesque vision of a universe, more divine than human.

© Denis Grenier

History Department , Laval University, Quebec

May 2012

Translated by John Tyler Tuttle

Ut Pictura Musica

music is painting, painting is music

THE 1733 MISSA: THE ORIGIN OF A MASTERPIECE

To mark the centenary of its composition, the *Missa* was published for the first time in 1833 by Georg Nägeli in Zurich. J. S. Bach's complete *Mass in B minor*, promised since 1818, did not appear until 1845, published in Bonn by Hermann Nägeli and Simrock, who then gave it the title '*Hobe Messe*', a title that is found neither in the autograph manuscript nor in any of the copies, and which corresponds to the concept of the *Solemn Mass* (or *Missa Solemnis*, a brilliant example of which is Beethoven's Opus 123). But the title '*Hobe Messe*' for the *Mass in B minor* is possibly misleading, since the genesis of this work – 'arguably the greatest musical masterpiece the world has ever seen' (Carl Friedrich Zelter, 1811) – is still something of a mystery.

Having over several years played and recorded with Pygmalion the so-called 'Lutheran' Masses (BWV 233-236), it seemed logical that we should turn next to the original version of the beginning of the Mass in B minor BWV 232, that is to say, to the above-mentioned *Missa*, i.e. what we could call the '*fifth Missa Brevis*', written in 1733 for the prince-electors of Saxony at Dresden.

In 1733 Bach had been in Leipzig for ten years, during which time he had suffered from serious disagreements with the city authorities: his musicians were not good, nor were the students he taught, he was underpaid, and the authorities showed no recognition of his skills. Indeed, no evidence has come down to us to suggest

that Bach's employers in Leipzig were at all aware of the exceptional qualities of his music.

That same year, 1733, Bach worked on a *Missa*, based on the model of Lutheran masses, but a piece of extraordinary length for a *missa brevis* (consisting only of the *Kyrie* and the *Gloria*). For its composition he brought into play his greatest skills, while demonstrating the ease with which he was capable of writing in the operatic style that was then in vogue at the Dresden court. He sent his *Missa* to Dresden with an accompanying letter, dated 27 July 1733, expressing his hope of obtaining an honorary position as *Kapellmeister* to the new prince-electors of Saxony Frederick Augustus II (subsequently king of Poland as Augustus III). Both the *Missa* and his letter show his deep desire for a future elsewhere, and a need for recognition, far from the struggles that were his daily lot in Leipzig.¹

Dresden, the seat of the electors of Saxony, was at that time a major cultural centre. The court, with a penchant for Italian and French music and an orchestra regarded as the finest in Europe, attracted composers and musicians from far and wide. Furthermore – a fact both rare and significant – the Dresden court endorsed both denominations, Catholic and Lutheran, and had two separate chapels, with the Catholic one receiving a much higher budget.² After visits to Dresden in 1717, 1725 and 1731, Bach returned there in 1733, notably to celebrate the appointment in June of his son Wilhelm Friedemann as organist of the Sophienkirche, a Lutheran church that possessed a splendid Silbermann organ.

In the hope of receiving the above-mentioned honorary title, Bach thus enclosed with his petition the twenty-one separate parts of a *Missa*, a large-scale work, unusual in its division (twelve sections). No one was to provide as grandiose a setting of the liturgical Ordinary until Beethoven composed his *Missa Solemnis* op. 123. The orchestration and the orchestral timbres are rich, the vocal distribution is varied, with use of both a single and a double choir, and some of the movements are highly developed.

In sending this *Missa* to Dresden, did Bach already have in mind the idea of delivering a complete work at a later date, one demonstrating, for example, his brilliant mastery of the earlier art of counterpoint, the modern language of the Italians, and the more operatic style that was already in fashion at that time? It is certainly exciting to discover that the *Missa*, later to be included in the *Mass in B minor*, is a self-sufficient, beautifully balanced and very coherent work.

The *Missa* of 1733 presumably had a dual purpose, Catholic and Lutheran. In sending a *Missa* to the elector, Bach was playing on the fact that Dresden had two chapels: the *Kyrie* and *Gloria* are common to both the Lutheran and Roman Catholic rites. Moreover, it is hard to imagine Bach going against his Lutheran faith with a dispatch to a sovereign who had embraced the Catholic faith out of political expediency.

Also dual in its final version, the *Mass in B minor*, it suggests the possibility of some quest for universality and ecumenism on Bach's part. It is Catholic if we consider it

as a complete unit, detached from its historical – and Lutheran – reality, considered in separate segments, in a gathering made by Bach at the end of his life. Lutheran, it meets the specific requirements of the great feasts during which it was permissible, and even recommended, to perform polyphonic settings of the Latin and Greek texts of the Ordinary of the mass.

Two major considerations motivated our desire to record the original version of the *Missa*. We wished, first of all, to imagine it as it might have been performed at the Dresden court, and secondly, to take into account the recent publication of a new edition of the *Mass in B minor*, which includes all the sources of the *Missa* and suggests a number of differences from the corresponding part of the *missa tota* of 1748-49.

The splendid environment of the Dresden court

Today, there is still much debate over many elements to do with the performance of Bach's sacred vocal works: the forces required, the use of doubling, the continuo instruments, the influence of operatic music on interpretation, and so on. We have no evidence that the *Missa* was performed at the Dresden court, either in 1733 or subsequently, but approaching it from that angle provides a wonderful opportunity to imagine it in that splendid environment and to adopt the forces and practices of a court and an orchestra that Bach himself saw as representing an ideal. Furthermore Bach was personally acquainted with some of the great musicians who belonged to the Dresden orchestra, such as the violinist Johann Georg Pisendel, the lutenist Syl-

vius Leopold Weiss, the flautist Pierre-Gabriel Buffardin, the oboist Johann Christian Richter, and the horn player Johann Adam Schindler, and he must have written parts in his *Missa* with their aptitudes in mind.

Looking closely at the musical forces that were employed, notably at the Hofkapelle in Dresden, where composers such as Jan Dismas Zelenka and Johann David Heinichen officiated at that time, enabled us to imagine what the *Missa* might have been ^{like} if had been performed there in 1733.

Our choices were guided by the following important data:

Orchestral and vocal forces

In 1738 the Dresden Hofkapelle numbered almost forty musicians, who were joined as the need arose by the court trumpeters.

A detailed study of the separate parts used in religious music at the Dresden court between 1720 and 1745 enabled the musicologist Wolfgang Horn³ to establish averages for that period: treble stringed instruments, four to six per part; bass bowed instruments, four to six; up to four bassoons; two keyboard instruments; and the presence of a theorbo.

Two groups of singers were available for church music: the *Kappelknaben*, consisting of some twenty to twenty-five singers (male voices, castratos, children's voices), and

the soloists of the court chapel, including some of the most famous opera singers of the time. We note that balance between voices and instruments was the norm, facilitating a certain transparency in the music.

The continuo

Harpsichord: there is no doubt that the harpsichord was used in the performance of Bach's sacred works; but it is interesting to note that the instrument must have been particularly appreciated and employed for works in Latin, which were synonymous with the great liturgical feasts, and in which the particularly large forces favoured its use. Moreover, when at the end of his life Bach arranged the *Sanctus* movement from Johann Kaspar Kerll's *Missa superba* (a setting of the Latin Ordinary) as BWV 241, he wrote a separate harpsichord part.

The lute family: apart from the mention of a theorbo among the instruments of the Hofkapelle, the presence at the Dresden court of Sylvius Leopold Weiss, the greatest lutenist of the eighteenth century, confirmed our wish to include the instrument in our continuo. Its use or non-use in the pieces enables us to bring out in turn the more operatic or more chamber quality of the language; its use also enriches the rhetoric, as in the 'Domine Deus', in which the transparency of the writing gives it a special place. The knowledge that Weiss played a large bass instrument led us to choose the theorbo rather than the quieter, more intimate lute.

The forces available in Leipzig during Bach's time there, and even the quality of the musicians there at that time, are still subject to debate. Imagining a performance of the *Missa* at Dresden, on the other hand, enabled us to make use of rich timbres and colours, with large choral forces and a real 'orchestra'.

The 'Dresden parts' of 1733 and the Neue Ausgabe sämtlicher Werke – Revidierte Edition

Valuable information, not to be found in the manuscript of the complete mass of 1748-49 (Berlin, *Mus. ms. Bach P180*), can be drawn from the 'Dresden parts' of 1733, largely written by Bach himself. They show a number of differences compared to the version that is commonly played today, and thus give rise to minor variants.

2010 saw the publication by Bärenreiter of a new critical edition of Bach's works, the *Neue Ausgabe sämtlicher Werke – Revidierte Edition* (or *BBA rev* for short), taking into consideration the results of the latest research, and with the first volume devoted to the *B minor Mass*. For the first time, the different versions of the *Mass in B minor* have been identified and compared, thus giving us a better understanding of the genesis and history of the work. The original aria for bass voice, horn and two bassoons, '*Quoniam tu solus sanctus*', in particular, reveals many differences in the vocal part.

We used these two sources to establish the score used for this recording of the 1733 *Missa*, in which the listener will hear for the first time the differences that occur here and there.

Stemming from our observation of the different sources, here are a number of points to do with some of the pieces of the *Missa*:

Kyrie I

The portal formed by the first four bars of the work – surely one of the most fascinating and moving ever composed – and introducing the first *Kyrie* before the great fugue, raises several questions. It is interesting to note that its presence derives from a practice that was usual at Dresden at that time. Indeed, many mass settings by the likes of Antonio Caldara, Johann David Heinichen and Hugo von Wilderer have such ‘overtures’, divided into three distinct periods representing the Trinity, generally orchestral, and very Italianate in expression. Often taken as an opportunity to show the violinist’s expressive skills from the outset, this ‘overture’ tradition is taken up here by Bach and arranged with the addition of the five voices of the choir, opening with great distress the call for mercy of the first *Kyrie*.

On the question of tempo, and therefore character, the ‘Dresden parts’ provide their share of information for our first four bars. On the violoncello part we find the words ‘*molto adagio*’ on the only *adagio* that is present in the full score. We must note that the only other example of *molto adagio* in Bach’s sacred works occurs in the famous alto aria ‘*Es ist vollbracht*’ in the St John Passion, where the delicacy of the writing for the solo viola da gamba implies a sort of decomposition of the quaver beat. This, after various trials, was the approach we decided to adopt; it enables us then to apply

a simple *doppio movimento* ('twice the previous speed') in the following fugue. The specification *largo* in this fugue seemed to me to convey a desire for *tempo giusto*, or normal speed, measured in terms of the human heartbeat.

Christe eleison

One of the most popular operatic forms at the Dresden court in the 1730s was the love-duet, expressing various *affetti amorosi*, inherited from the operas of Venice and Naples. Bach, who had a unique capacity for assimilating the European languages of his contemporaries, here gives us a piece that comes amazingly close to the traditional love-duet, with two voices questioning, intertwining, and complementing each other, before finally coming together as one. When imagined as an operatic love-duet, this 'Christe', surely showing Christ's oneness with and closeness to mankind, appears in a new light.

For this, the different sources together yield interesting information. In this duet accompanied by all the violins in unison, the articulations given in the melodic line are essential to the amorous exaltation expected here. But between the various separate parts and the full score, there are clearly many differences, especially in the alternation of *détaché* and slurring that gives the violin part all its lustre. Having made that observation, we decided to choose our own articulation, based on all the different sources, with the idea of attaining the simple, light-hearted character we were aiming for.

Kyrie eleison II

The performance of the pieces in *stile antico* ('old style', i.e. in the early contrapuntal style of Palestrina, with smooth, flowing polyphony and scored *a cappella*) implies a number of stylistic choices. Bach, as we know, was one of the great masters of counterpoint, feeding a tradition that was to be magnified after him by Mendelssohn and Brahms. But is the question of style – in other words a 'different' style of performance – *de rigueur*? Does this particular style of writing, which is also found in the '*Gratias agimus tibi*', require a different approach to sound, contrasting as it does with the concerted style of the rest of the *Missa*? Accounts by contemporaries of Bach provide some interesting information. Johann Friedrich Agricola tells us that the *stile antico* is associated with 'very serious and emphatic' or 'heavy' performance, and Johann Kirnberger states that the notes are to be played in a more connected, *legato* manner than in *moderno* pieces. It is this notion of *legato* and connected sound that is envisaged here, a definition that is now admitted for sacred vocal music of much of the Renaissance period, and which was apparently valid until late Baroque for the performance of such pieces in the 'old style'.

Domine Deus

This duet, the epicentre of the Gloria, with four movements mirroring each other on either side of it, is given a very special flavour here through the use of the 'Lombard'

rhythm. We learn from the eminent flautist and composer Johann Joachim Quantz, who worked for some time at the Dresden court, that the Lombard rhythm appeared there in the early 1730s. Also known as Scotch snap (it is a feature of Scottish dance music), it is a reversed dotted rhythm, primarily associated with Baroque music. Quantz wrote: ‘where there are two or three short notes one occasionally shortens the note that comes on the beat and puts a dot after the note that comes between the beats.’⁴ This rhythm was very popular for ten years at Dresden, and was frequently used by composers in sacred music, notably as a means of symbolising the close relationship between Christ and mankind.

In the separate parts of the *Missa* preserved in Dresden, these Lombard rhythms appear in the solo flute part, and later in the accompanying string parts, in the second half of the main theme. Quantz does not recommend its use by singers, but we used it several times in the treble instruments, in order to bring out the dancelike character of this part of the *Gloria*.

Quoniam tu solus sanctus

Bach left very few pieces for solo bassoon, and this aria, the last-but-one movement of the *Gloria*, is the only example in his works of the use of two concerted bassoons, themselves accompanying the *corno da caccia* (hunting horn), one of the specificities of music at the Dresden court. Indeed, while Bach generally had only one or possibly

two bassoonists at his disposal in Leipzig, the Dresden Hofkapelle had up to four, and many compositions, such as those of Zelenka and Heinichen, bear witness to their regular use. Bach was familiar with the resources of the Dresden orchestra and must have wanted to show its virtuosos to advantage. Furthermore, this aria is the only one by Bach that includes a solo *corno da caccia* part. The famous horn player Johann Adam Schindler was working at the Dresden court at that time and Bach in all likelihood heard him play in 1731 in Johann Adolf Hasse's *Cleofide*, which he almost certainly attended; the opera includes an aria for Alessandro with parts for a *corno da caccia* and a theorbo.

If the performance of this aria on a natural horn (without the aid of pistons) is difficult enough, the decision not to use the hand-stopping technique makes it even more so. Handstopping – which involves placing a hand in the bell to alter the pitch of the natural notes – affects the quality of the tone, and it is not really in keeping either with the virtuosic and very valiant character of this aria or with performance practices of the time. We decided therefore to record this aria without any recourse to that technique, relying entirely on *overblowing* (lip technique). That choice means less accuracy (as in the hunting repertoire), but we believe that the character and the colour it brings are closer to the requirements of this highly virtuosic piece.

It is interesting to note that among the soloists of the Dresden Hofkapelle at that time was the Italian bass Cosimo Ermini, who was renowned for his performances of swift coloratura arias in the operas of Hasse. With that in mind, we opted for a firmly *vivace* tempo, thus bringing out the virtuosity of all the performers and permitting a smoother transition to the final chorus ‘Cum Sancto Spiritu’, which is marked *vivace*.

Raphaël PICHON

Translation: Mary Pardoe

¹ Bach’s petition did not meet with immediate success, but he did eventually get his title: he was made court composer to Augustus in 1736.

² Catholicism became the religion of the court when the prince-electors became King of Poland, but the Protestants of Saxony were left without interference.

³ Horn Wolfgang, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745: Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Kassel and Stuttgart, 1987.

⁴ *In Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752.

Kyrie

1. Chœur

Kyrie, eleison.

2. Air

Soprani I & II

Christe, eleison.

3. Chœur

Kyrie, eleison.

Kyrie

1. Chœur

Lord have mercy upon us.

2. Air

Soprani I & II

Christ, have mercy upon us.

3. Chœur

Lord, have mercy upon us.

Kyrie

1. Chœur

Seigneur, prends pitié de nous.

2. Air

Soprani I & II

Christ, prends pitié de nous.

3. Chœur

Seigneur, prends pitié de nous.

Gloria
4. Chœur
Gloria in excelsis Deo.

5. Chœur
Et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.

6. Air
Soprano II
Laudamus te,
benedicimus te,
adoramus te,
glorificamus te.

7. Chœur
Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam.

8. Air
Soprano I, Ténor
Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens,
Domine Fili unigenite,
Jesu Christe altissime,
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.

Gloria
4. Chœur
Gloire à Dieu, au plus haut des cieux.

5. Chœur
Et paix sur la terre aux
hommes de bonne volonté.

6. Air
Soprano II
Nous te louons,
nous te bénissons,
nous t'adorons,
nous te glorifions.

7. Chœur
Nous te rendons grâce, pour
ton immense gloire.

8. Air
Soprano I, Ténor
Seigneur Dieu, Roi du ciel,
Dieu le Père tout-puissant,
Seigneur, Fils unique, Jésus
Christ,
Seigneur Dieu, Agneau de
Dieu, le Fils du Père.

Gloria
4. Chœur
Glory be to God in the highest.

5. Chœur
And on earth peace to men
of good will.

6. Air
Soprano II
We praise thee,
we bless thee,
we adore thee,
we glorify thee.

7. Chœur
We give thanks unto thee
for thy great glory,

8. Air
Soprano I, Ténor
Lord God, heavenly King,
God the Father almighty.
Lord Jesus Christ, only
begotten Son,
Lord God, Lamb of God,
Son of the Father,

9. Chœur

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

9. Chœur

Toi qui enlèves le péché du monde,
prends pitié de nous
toi qui enlèves le péché du
monde, reçois notre prière.

9. Chœur

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

10. Air*Alto*

Qui sedes ad dextram Patris,
miserere nobis.

10. Air*Alto*

Toi qui es assis à la droite du
Père, prends pitié de nous.

10. Air*Alto*

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

11. Air*Basse*

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus Jesu Christe.

11. Air*Basse*

Car toi seul es saint,
toi seul es Seigneur,
toi seul es le Très-Haut, Jésus
Christ.

11. Air*Basse*

For thou alone art holy,
thou alone art the Lord,
thou alone art the Most High,
Jesus Christ.

12. Chœur

Cum Sancto Spiritu in gloria
Dei Patris,
Amen.

12. Chœur

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

12. Chœur

With the Holy Spirit
in the glory of God the Father,
Amen.

portfolio

Robin. H. D

rhd@quodlibet.fr

















Alpha 816