

**Motetten, Messen,
Messensätze, Magnificat**

**Motets, Masses,
Single Mass Movements, Magnificat**

Vol. 69-73

Vol. 69

Motetten • Motets

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Teije van Geest

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Stiftskirche Kaufungen

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

September/Oktober 1990

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and Editor/Texte de présentation et rédaction/Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Jean Lunn, Margaret Schubert, Roger Clément

Traduction française: Sylvie Gomez, Gert Wolff

Traducción al español: Julián Aguirre, Mario Videla

Eine Coproduktion mit dem Hessischen Rundfunk und dem ZDF

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

Motetten

Motets

Motetes

Gächinger Kantorei, Bach-Collegium Stuttgart
Helmuth Rilling

CD 1

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn BWV Anh. 159 I Will Not Leave You Before You Bless Me Je ne te laisse pas, car tu me bénis No te dejo si no me bendices	1	5:33
Fürchte dich nicht, ich bin bei dir BWV 228 Be Not Afraid, I Am With You Ne crains rien, je suis auprès de toi No temas, que estoy contigo	2	10:34
Jauchzet dem Herrn, alle Welt BWV Anh. 160 Praise To The Lord In Every Land Acclamez le Seigneur, terre entière Alabe al Señor la tierra entera	3	8:51
Singet dem Herrn ein neues Lied BWV 225 Sing Now To God New Songs Of Praise Chantez au Seigneur un chant nouveau Cantad al Señor un cántico nuevo	4	13:37
Der Geist hilft unser Schwachheit auf BWV 226 The Spirit Makes Our Weakness Strong L'Esprit nous aide à surmonter notre faiblesse El Espíritu ayuda a nuestra debilidad	5	8:32
<hr/> Total Time CD 1		47:07

CD 2

Komm, Jesu, komm BWV 229 **1** 8:45
Come, Jesus, Come
Viens, Jésus, viens
Ven, Jesús, ven

Jesu, meine Freude BWV 227 **2** 19:56
Jesus, My Salvation
Jésus ma joie
Jesús, mi alegría

O Jesu Christ, meins Lebens Licht BWV 118 **3** 6:34
O Jesus Christ, Light Of My Life
O Jésus-Christ, lumière de ma vie
Oh Jesucristo, luz de mi vida

Der Gerechte kömmt um BWV deest **4** 4:56
See, The Righteous Must Die
Le juste périt
El justo perece

Lobet den Herrn, alle Heiden BWV 230 **5** 6:00
Praise Ye The Lord, Praise Him, All Ye Nations
Louez le Seigneur, vous toutes les nations
Alabad al Señor, todas la naciones

Total Time CD 2 46:11

Total Time CD 1 + CD 2 1:33:18

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn, BWV Anhang 159

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn,
mein Jesu!¹

Weil du mein Gott und Vater bist,
dein Kind wirst du verlassen nicht,
du väterliches Herz.

Ich bin ein armer Erdenkloß,
auf Erden weiß ich keinen Trost.

Ich dank dir, Christe, Gottes Sohn,
daß du mich solchs erkennen lan
durch dein göttliches Wort;
verleih mir auch Beständigkeit
zu meiner Seelen Seligkeit.

Lob Ehr und Preis sei dir gesagt
für alle dein erzeigt Wohltat,
und bitt demütiglich,
laß mich nicht von dein'm Angesicht
verstoßen werden ewiglich.²

¹ 1. Mos. 32,26 – ² Strophen 3, 13 und 14 »Warum betrübst du dich, mein Herz« (um 1560).

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir, BWV 228

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir; weiche nicht, denn ich bin dein Gott! Ich stärke dich, ich helfe dir auch, ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.¹

I Will Not Leave You Before You Bless Me, BWV Anhang 159

I will not leave you before you bless me,
my Jesus!¹

Since you are my God and my Father,
you will not abandon your child,
you, heart of a father,

I am a poor creature of this earth
and have no comfort in this world.

I thank you Christ, Son of God,
that you fill me with this knowledge
by your divine word;
grant me constancy as well,
for the salvation of my soul.

Praise, honor and glory to you
for all the good you have done me.
And I humbly beg you
not to banish me
forever from your countenance.²

¹ 1 Moses 32, 26 – ² Verses 3, 13 and 14 of »Warum betrübst du dich, mein Herz« (around 1560)

Be Not Afraid, I Am With You, BWV 228

Be not afraid, I am with you; tremble not, for I am your God. I strengthen you, I give you my help, I uphold you now through the right hand of my righteousness.¹

1 Je ne te laisse pas, car tu me bénis,
BWV supplément 159

Je ne te laisse pas, car tu me bénis,
mon Jésus!¹

Car tu es mon Dieu et mon Père.
Tu n'abandonneras pas ton enfant,
ô cœur paternel.

Je ne suis qu'une malheureuse motte de terre,
et ne connais sur cette terre aucun réconfort.

Je te rends grâce, Christ, Fils de Dieu,
de m'avoir fait pareille révélation,
par ta parole divine;
accorde-moi la constance,
pour que mon âme connaisse la félicité.

Pour Toi louange, honneur et gloire
pour tous les bienfaits dont tu nous combles.
et je te prie humblement,
permets que pour l'éternité
je puisse demeurer en ta présence.²

¹ Genèse 32, 26 – ² Strophes 3, 13 et 14 »*Warum be-
trübt du dich, mein Herz = Pourquoi es-tu attristé,
mon cœur*« (vers 1560).

2 Ne crains rien, je suis auprès de toi,
BWV 228

Ne crains rien, je suis auprès de toi; ne cède
pas, si je suis ton Dieu! Je te fortifie, je te viens
aussi en aide, je te soutiens de la main droite de
ma justice.¹

No te dejas si no me bendices
BWV Anexo 159

No te dejas si no me bendices,
Jesús mío!¹
Porque tú eres mi Dios y mi Padre
y no abandonarás a tu hijo
gracias a tu corazón paternal.
Yo soy un pobre terrón de tierra
y no conozco consuelo en ella.

Te doy gracias, Cristo, Hijo de Dios,
porque me das a conocer tantas cosas
por tu divina palabra;
dame también fortaleza
para la bienaventuranza de mi alma

Gloria, honor y alabanza a ti
por toda la bondad que has demostrado
y te pido humildemente
que no permitas verme rechazado
eternamente de tu presencia²

¹ Mus. 32, 26 – ² Estrofas 3, 13 y 14 »¿Por qué se
aflice mi corazón?« (hacia 1560).

No temas que estoy contigo
BWV 228

No temas, que estoy contigo;
no receles, que yo soy tu Dios.
Yo te he robustecido y te he ayudado,
y te tengo asido con mi diestra de justicia.¹

Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst,
ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du
bist mein!²

Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden,
Du bist mein, ich bin dein,
Niemand kann uns scheiden.
Ich bin dein, weil du dein Leben
Und dein Blut mir zugut
In den Tod gegeben.

Du bist mein, weil ich dich fasse,
Und dich nicht, o mein Licht,
Aus dem Herzen lasse.
Laß mich, laß mich hingelangen,
Da du mich und ich dich
Lieblich werd umfassen.³

Fürchte dich nicht, Du bist mein!

¹ *Jes. 41,10 – ² Jes. 43,1 – ³ Strophe 11 und 12 von*
»Warum sollt ich denn grämen«
(Paul Gerhardt, 1653).

Jauchzet dem Herrn, alle Welt,
BWV Anhang 160 und BWV 231

Jauchzet dem Herrn, alle Welt,
dient dem Herrn mit Freuden!
Kommet vor sein Angesicht mit Frohlocken,
Alleluja!

Sei Lob und Preis mit Ehren
Gott Vater, Sohn und Heiligem Geist,
der woll in uns vermehren,

Be not afraid. For in truth I have redeemed you.
For by your name I now have named you and
called you, thou are mine.²

Lord, my shepherd, source of gladness,
Thou art mine, I am thine,
No one can divide us.
I am thine, for by thy passion,
With thy blood, for my good,
Thou hast brought salvation.

Thou art mine, for I shall hold thee;
From my heart, O my light,
I will never yield thee.
Let me give thee my devotion,
That for me thou mayst be
My belov'd possession.³

Be not afraid, You are mine!

¹ *Isaiah 41,10 – ² Isaiah 43,1 – ³ Verses 11 and 12*
from »Warum sollt ich mich denn grämen«
(Paul Gerhardt, 1653).

Praise To The Lord In Every Land,
BWV Anhang 160 and BWV 231

Praise to the Lord in every land,
serve the Lord with joy!
Come and contemplate him with gladness,
Alleluja!

Give glory, praise, and honor
To Father, Son and Holy Ghost,
Who multiplies with favor,

Ne crains rien, car je t'ai délivré, je t'ai appelé
par ton nom, tu es à moi!²

Seigneur, mon berger, source de toutes les joies,
Tu es à moi, je suis à toi,
Personne ne peut nous séparer.
Je suis à toi, car pour moi
Tu as donné ta vie et ton sang
Dans la mort.

Tu es à moi, parceque je t'étreins,
Et ne te laisse pas, ô ma lumière,
Sortir de mon coeur.
Laisse-moi, laisse-moi parvenir
Là où nous pourrons
Nous embrasser avec bonheur.³

Ne crains rien, Tu es à moi!

¹ *Josué 41,10 – ² Josué 43,1 – ³ Strophe 11 et 12 de
»Warum sollt ich mich denn grämen = Pourquoi
m'affligerais-je« (Paul Gerhardt, 1653).*

3

Acclamez le Seigneur, terre entière,
BWV supplément 160 et BWV 231

Acclamez le Seigneur, terre entière,
servez le Seigneur dans la joie!
Présentez-vous à lui avec des cris d'allégresse,
Alleluia!¹

Que Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit
soit loué et célébré avec tous les honneurs,
lui qui désire voir croître en nous

No temas, que yo te he rescatado,
te he llamado por tu nombre. ¡Tú eres mío!²

Señor, mi pastor, fuente de toda alegría,
Tú eres mío, yo soy tuyo,
nadie nos podrá separar.
Yo soy tuyo, pues Tu vida
y Tu sangre, para mi bien,
has entregado en la cruz.

Tú eres mío, pues te abrazo,
y no te dejaré, oh mi luz,
separarte de mi corazón.
Déjame lograr, que Tú a mí
y yo a Ti, afectuosamente
nos abracemos.³

¡No temas, Tú eres mío!

¹ *Is 41, 10 – ² Is 43, 1 – ³ Estrofas 11 y 12 de »¿ Por
qué he de afligirme!« (Paul Gerhardt, 1653).*

Alabe al Señor la tierra entera
BWV Anexo 160 y BWV 231

Alabe al Señor la tierra entera,
servid al Señor con alegría
Venid a su presencia y alabadle
Aleluya!¹

Gloria, honor y alabanza
a Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo
y tenga a bien ampliar

was er aus Gnaden uns verheißt,
 daß wir ihm fest vertrauen,
 gänzlich verlass'n auf ihn,
 von Herzen auf ihn bauen,
 daß uns'r Herz, Mut und Sinn
 ihm tröstlich soll'n anhangen,
 drauf singen wir zur Stund;
 Amen, wir werd'ns erlangen,
 glaub'n wir aus Herzensgrund.²

¹ *Psalm 100, 1 – 2* Schlußstrophe von »Nun lob, mein Seel, den Herren« (Johann Gramann, Königsberg 1549).

Singet dem Herrn ein neues Lied,
 BWV 225

Singet dem Herrn ein neues Lied; die Gemeinde der Heiligen sollen ihn loben. Israel freue sich des, der ihn gemacht hat. Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihrem Könige, sie sollen loben seinen Namen im Reihen; mit Pauken und mit Harfen sollen sie ihm spielen.¹

Wie sich ein Vater erbarmet
 Gott, nimm dich ferner unser an,
 Über seine junge Kinderlein,
 So tut der Herr uns allen,
 So wir ihn kindlich fürchten rein.
 Er kennt das arm Gemächte,
 Gott weiß, wir sind nur Staub,
 Denn ohne dich ist nichts getan
 Mit allen unsern Sachen.
 Gleichwie das Gras von Rechen,

His kind and gracious promise,
 May we in faith believe him,
 Put all our trust in him,
 Incline our hearts to love him,
 That heart and mind alone
 May rest their faith upon him;
 And so we sing this day:
 Amen! For we shall gain him
 If in our hearts we pray.²

¹ *Psalm 100, 1 – 2* Final verse of »Nun lob, mein Seel, den Herren« (Johann Gramann, Königsberg 1549)

Sing Now To God New Songs of Praise,
 BWV 225

Sing now to God new songs of praise; the assembly of righteous shall greatly exalt him. Israel shall rejoice then, in him that made him. The sons of Zion shall celebrate his glorious majesty; they shall give glory to his name with their dancing. With trumpets and the harp they all shall sing before him.¹

As any father pities
 O Lord, be merciful to us
 The children that are his on earth,
 So God the Lord has mercy
 On all who worship him in truth.
 He truly knows our frailty;
 He knows that we are dust,
 Without thy help there is no grace
 In all of our endeavor.
 As grass upon the meadow,

ce que dans sa miséricorde il nous a promis,
afin que nous ayions une grande confiance en lui,
et nous reposions entièrement sur lui,
que de tout cœur nous fondions sur lui,
que notre âme, notre cœur et notre esprit
aient pour lui un attachement qui les réconforte,
c'est là-dessus que nous chantons à cette heure;
Amen, nous y parviendrons,
nous le croyons du fond du cœur.²

¹ *Psaume 100, 1* – ² *Strophe finale de »Non lob, mein Seel, den Herren = Loue À présent le Seigneur, mon âme« (Johann Gramann, Königsberg 1549).*

4

Chantez au Seigneur un chant Nouveau, BWV 225

Chantez au Seigneur un chant nouveau; que
l'assemblée des Saints le glorifie. Qu'Israël se
réjouisse de son créateur. Que les enfants de
Sion soient heureux de leur roi; qu'ils célèbrent
son nom par la danse et qu'ils lui jouent du
tambour et de la harpe.¹

Comme un père s'attendrit

Dieu prend encore soin de nous
Sur ses petits enfants
Le Seigneur a pitié de nous tous,
Si nous le craignons, avec l'innocence de l'enfance.
Il connaît notre misérable sort,
Dieu sait, que nous ne sommes que poussière.

Car sans toi nous ne pouvons venir à bout
De toutes nos affaires.
Comme l'herbe que l'on fauche,

la obra que de su gracia nos ha prometido
para que confiemos en él firmemente
y nos abandonemos a él plenamente
creciendo en él de corazón
para que nuestro corazón, ánimo y sentidos
se prendan consolados en él:
cantemos por ello ahora
Amén, todo lo conseguiremos
si creemos desde lo más hondo del corazón²

¹ *Salmo 100, 1* – ² *Estrofa final de »Alabe mi alma al Señor« (Johann Gramann, Königsberg 1549).*

Cantad Al Señor Un Cántico Nuevo, BWV 225

Cantad al Señor un cántico nuevo; alabadle
en la asamblea de los Santos. Alégrese Israel
en su Hacedor, alégrese en su Rey los
hijos de Sión. Canten su nombre entre danzas,
canten salmos con los tímpanos y la citara.¹

Tal como un padre se apiada

Dios, atiéndenos también en lo futuro,
de sus jóvenes párvulos,
así hace el Señor con todos nosotros,
cuando le tememos con pureza inocente.
El conoce las débiles fuerzas,
Dios sabe, que somos tan solo polvo,
pues sin Ti nada es realizado
en todos nuestros empeños.
tal como el pasto en el rastrillo,

Ein Blum und fallend Laub,
Der Wind nur drüber wehet,
So ist es nicht mehr da,

Drum sei du unser Schirm und Licht,
Und trügt uns unsre Hoffnung nicht,
So wirst du's ferner machen.

Also der Mensch vergehet,
Sein End, das ist ihm nah.²

Wohl dem, der sich nur steif und fest
Auf dich und deine Huld verläßt.³

Lobet den Herrn in seinen Taten, lobet ihn in
seiner großen Herrlichkeit!⁴

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn,
halleluja!⁵

¹ Psalm 149, 1-3 – ² Strophe 3 von »Nun lob, mein
Seel, den Herrn« (Johann Gramann, 1530) – ³ Aria
unbekannter Herkunft – ⁴ Psalm 150, 2 – ⁵ Psalm
150, 6.

Der Geist hilft unser Schwachheit auf,
BWV 226

Der Geist hilft unser Schwachheit auf, denn
wir wissen nicht, was wir beten sollen, wie
sichs gebühret;

sondern der Geist selbst vertritt uns aufs beste
mit unaussprechlichem Seufzen.¹

Der aber die Herzen forschet, der weiß, was
des Geistes Sinn sei; denn er vertritt die Heiligen
nach dem, das Gott gefällt.²

Du heilige Brunst, süßer Trost,
Nun hilf uns, fröhlich und getrost

A flower that withers fast;
The wind but blows upon it,
And quickly it is gone,

Now therefore be our shield and light,
And do not bring our hopes so naught,
But be our help for ever.

So man must also perish,
And soon his days are done.²

O blest and happy shall he be
Who puts his hope and trust in thee.³

Glory to God for all his wonders, glory to be to
him for all his mighty acts.⁴

All things that live and breathe, sing to the
Lord, Alleluja.⁵

¹ Psalm 149, 1-3 – ² Verse 3 of »Nun Lob mein Seel,
den Herren« (Johann Gramann, 1530) – ³ Aria by
unknown author – ⁴ Psalm 150, 2 – ⁵ Psalm 150, 6.

The Spirit Makes Our Weakness Strong,
BWV 226

The spirit makes our weakness strong; for we do
not know what we ought to pray for, or how to
ask it;

but then the Spirit himself comes to help us, with
inexpressible Sighing.¹

And he to whom all hearts are open, he knows
what is in the Spirit, for so he helps all righteous
men, as God himself has willed it.²

O holiest fire, sweetest help,
Now grant that we, in joy and hope,

La fleur fanée et la feuille qui tombe,
 Il suffit que le vent souffle dessus,
 Et il ne reste plus rien,
 Sois donc notre refuge et notre lumière
 Et si notre espoir n'est pas illusoire,
 Tu nous protégeras encore.
 Ainsi passe l'homme,
 Sa fin est proche.²
 Bienheureux celui qui, droit et inébranlable
 Met sa confiance en toi et en ta clémence.³

Louez le Seigneur en ses hauts faits, louez-le
 dans toute sa splendeur!⁴
 Que tout ce qui respire loue le Seigneur;
 Alleluia!⁵

¹ *Psaume 149, 1-3* – ² *Strophe 3 de »Nun lob, mein
 Seel, den Herren = Loue à présent, le Seigneur, mon
 âme« (Johann Gramann, 1530)* – ³ *Air d'origine
 inconnue* – ⁴ *Psaume 150,2* – ⁵ *Psaume 150,6.*

5

L'Esprit nous aide à surmonter notre
 faiblesse, BWV 226

L'Esprit nous aide à surmonter notre faiblesse,
 car nous ne savons pas, quel doit être l'objet de
 nos prières et comment il convient de prier;
 mais l'Esprit lui-même nous défend au mieux
 avec des soupirs indicibles.¹
 Mais celui qui sonde les cœurs, sait bien quelle
 est la pensée de l'Esprit; car il représente les
 Saints selon la volonté de Dieu.²

Au, ferveur sainte, douce consolation,
 Aide-nous pour qu'emplis de joie et de confiance

una flor y follaje caído.
 El viento pasa encima
 y ya no queda rastro.
 Por eso serás nuestra protección y luminaria,
 entonces no nos engañará nuestra esperanza,
 si Tú también en lo futuro velarás.²
 Así se desvanece el hombre
 y su fin está cerca.
 Bienaventurado aquel, que en su fe
 confía en Ti y Tu magnanimidad.³

Alabad al Señor por sus hazañas, alabadle
 por su inmensa grandeza.⁴
 Todo cuanto respira, alabe al Señor.
 ¡Aleluia!⁵

¹ *Salmo 149, 1-3* – ² *Estofa 3 de »Alabe mi alma al
 Señor« (Johann Gramann, 1530)* – ³ *Aria de origen
 desconocido* – ⁴ *Salmo 150, 2* – ⁵ *Salmo 150,6.*
 BG 39; NBA III/1

El espíritu ayuda a nuestra debilidad,
 BWV 226

El Espíritu ayuda a nuestra debilidad,
 porque nosotros no sabemos pedir lo
 que nos conviene; mas el mismo Espíritu aboga
 por nosotros con gemidos inefables.¹
 El que escudriña los corazones conoce cuál es el
 deseo
 del Espíritu, porque intercede por los santos
 según Dios.²

Tú que eres el santificado ardor, dulce consuelo,
 ayúdanos ahora a permanecer alegres y confiados

In deinem Dienst beständig bleiben,
 Die Trübsal uns nicht abtreiben.
 O Herr, durch dein Kraft uns bereit
 Und stärk des Fleisches Blödigkeit,
 Daß wir hie ritterlich ringen,
 Durch Tod und Leben zu dir dringen.
 Halleluja, halleluja.³

¹ Röm. 8,26 – ² Röm. 8,27 – ³ Strophe 3 von
 »Komm, Heiliger Geist, Herre Gott«
 (Martin Luther, 1524).

Be always constant in thy service;
 In sorrow guide and preserve us.
 O Lord, confirm us by thy power;
 Make strong and perfect our desire,
 That we by noble endeavor,
 May pass through death to life forever.
 Alleluja, Alleluja.³

¹ Romans 8, 26 – ² Romans 8, 27 – ³ Verse 3 of
 »Komm, Heiliger Geist, Herre Gott« (Martin
 Luther, 1524)

CD 2

Komm, Jesu, komm, BWV 229

Komm, Jesu, komm,
 Mein Leib ist müde,
 Die Kraft verschwindt je mehr und mehr,
 Ich sehne mich
 Nach deinem Friede;
 Der saure Weg wird mir zu schwer!
 Komm, ich will mich dir ergeben;
 Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und
 das Leben.

Drum schließ ich mich in deine Hände
 Und sage, Welt, zu guter Nacht!
 Eilt gleich mein Lebenslauf zu Ende,
 Ist doch der Geist wohl angebracht.
 Er soll bei seinem Schöpfer schweben,

Come, Jesus, come, BWV 229

Come, Jesus, Come,
 For I am weary;
 My powers grow less from day to day,
 And I desire
 Thy peace and glory.
 The bitter path grows hard for me.
 O come and make me thy possession;
 Thou only art the way, all truth and all
 salvation.

Into thy hands I yield my spirit,
 And say, O world, a last good night.
 If death comes now, I shall not fear it;
 In thee my spirit is content.
 In God's own house I would be standing,

Nous continuions à te servir,
 Et que l'adversité ne nous éloigne pas de toi.
 O Seigneur prépare-nous par ta force
 Et préserve-nous de la faiblesse de la chair,
 Afin qu'ici-bas nous puissions combattre héro-
 iquement, et nous élever jusqu'à toi, à travers la
 mort et la vie. Alleluia, alleluia.³

¹ Romains 8, 26 – ² Romains, 8, 27 – ³ Strophe 3 de
 »Komm, Heiliger Geist, Herre Gott = Viens, Saint
 Esprit, Seigneur Dieu« (Martin Luther, 1524).

y quedarnos con firmeza a tu servicio,
 para que no nos aprisione la tristeza.
 ¡Señor!, con tu potencia prepáranos,
 concede fuerza a la frágil imbecilidad de la carne,
 para que en este mundo luchemos con valentía,
 y a través de la muerte y la vida
 entremos en tu reino. ¡Aleluya!³

¹ Romanos 8,26 – ² Romanos 8,27 – ³ Estrofa 3 de
 »Ven, Espíritu Santo, Señor Dios« (Martin Luther,
 1524).

CD 2

1

Viens Jésus, Viens, BWV 229

Viens Jésus, viens,
 Mon corps est las,
 Ma force s'épuise de plus en plus,
 J'aspire
 A ta paix;
 Ce chemin pénible est trop dur pour moi!
 Viens, je veux me soumettre à toi;
 Tu es le droit chemin, la vérité et la vie.

C'est pourquoi je me blottis dans tes bras
 et prends congé du monde!
 Si le cours de ma vie touche bientôt à sa fin,
 L'Esprit est pourtant bien prêt.
 Il doit évoluer auprès de son créateur,

Ven, Jesús, ven, BWV 229

Ven, Jesús, ven,
 mi cuerpo está cansado,
 y me abandonan cada día más mis fuerzas,
 ansío obtener
 tu paz;
 ¡el amargo camino se me torna pesado!
 Ven, ven, quiero rendirme ante Tí,
 Tú eres el camino recto, la verdad y la vida.

Por ello me encierro en tus manos
 y me despido al fin de este mundo.
 Aunque se acabe la carrera de mi vida,
 está bien aplicado mi espíritu.
 Que él se eleve hacia su Creador,

Weil Jesus ist und bleibt
Der wahre Weg zum Leben.

Paul Thymich, I. und II. Strophe einer Begräbnisaria, komponiert von Thomaskantor Johann Schelle für Thomasschulrektor Jacob Thomasius (1622–1684).

Jesu, meine Freude, BWV 227

Jesu, meine Freude,
Meines Herzens Weide,
Jesu, meine Zier,
Ach wie lang, ach lange
Ist dem Herzen bange
Und verlangt nach dir!
Gottes Lamm, mein Bräutigam,
Außer dir soll mir auf Erden
Nichts sonst Liebers werden.

Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die
in Christo Jesu sind, die nicht nach dem Flei-
sche wandeln, sondern nach dem Geist.¹

Unter deinem Schirmen
Bin ich vor den Stürmen
Aller Feinde frei.
Laß den Satan wittern,
Laß den Feind erbittern,
Mir steht Jesus bei.
Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
Ob gleich Sünd und Hölle schrecken:
Jesus will mich decken.

For Jesus now and ever
Shows us life abounding.

Paul Thymich, verses 1 and 11 of a funeral aria, composed by Thomas cantor Johann Schelle for the headmaster of Thomas School Jacob Thomasius (1622 – 1684).

Jesus, My Salvation, BWV 227

Jesus, my salvation,
And my heart's possession,
Jesu, all my joy,
With what great desiring
With what deep despairing,
I have longed after thee!
Lamb of God, o wellbelov'd,
Here on earth no joy allures me;
Nothing less can please me.

There can be no ungodliness in those who truly
are in Jesus Christ, those who follow not their
passions, but the Spirit.¹

Lord, thou dost defend me
From the storms around me
And the enemy.
Let the devil taunt me;
Let the world affront me;
Jesus is with me.
Though storms crash, though lightnings flash,
And though sin and hell afflict me,
Jesus will protect me.

Car Jésus est et demeure,
Le vrai chemin menant à la vie.

Paul Thymich, première et deuxième strophe d'un air d'enterrement, composé par le cantor de Saint-Thomas, Johann Schelle pour le proviseur de l'école Saint-Thomas, Jacob Thomasius (1622-1684).

2

Jésus, ma joie, BWV 227

Jésus, ma joie,
Délice de mon cœur,
Jésus, mon agrément,
Qu'il y a longtemps, ah, bien longtemps
Que mon cœur est inquiet
Et soupire après toi!
Agneau de Dieu, mon fiancé,
Rien ne doit sur cette terre
M'être plus chère que toi.

Il n'y a donc rien de condamnable dans ceux,
qui sont en Jésus-Christ, dans ceux dont le chemin
ne passe pas par la chair mais par l'Esprit.¹

Sous ta protection
Je suis à l'abri des tempêtes
De tous mes ennemis.
Laisse Satan se déchaîner,
Laisse l'ennemi s'irriter,
Car Jésus m'assiste.
Qu'il se mette à tonner ou bien à faire des éclairs,
Que le péché et l'enfer sèment la terreur:
Jésus veut me protéger.

pues Jesús es y seguirá siendo el verdadero
camino de la vida.

Paul Thymick, 1^{30a} y 2^{31a} estrofa de un aria fúnebre, compuesta por el Thomaskantor Johann Schelle para el Rector de la Escuela de Santo Tomás Jacob Thomasius (1622-1684).

Jésus, mi alegría, BWV 227

Jésus, mi alegría,
deleite de mi corazón,
Jésus, tesoro mío.
¡Cuánto, cuánto tiempo,
mi corazón angustiado
suspira por ti!
Cordero de Dios, mi prometido,
fuera de ti en la tierra,
nada me será más querido.

Es que no hay nada condenable en aquellos
que están en Cristo Jesús, los que no andan conforme
a la carne, sino conforme al espíritu.¹

Bajo tu amparo
estoy libre del asalto
de todos los enemigos.
Deja bramar a Satán,
deja al enemigo exasperarse,
Jésus está a mi lado.
Aunque truene y relampaguee,
aunque amenacen infierno y pecado,
Jésus me protegerá.

Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig
 macht in Christo Jesu, hat mich frei gemacht
 von dem Gesetz der Sünde und des Todes.²

Trotz dem alten Drachen,
 Trotz des Todes Rachen,
 Trotz der Furcht darzu!
 Tobe, Welt, und springe,
 Ich steh hier und singe
 In gar sicherer Ruh.
 Gottes Macht hält mich in acht;
 Erd und Abgrund muß verstummen,
 Ob sie noch so brummen.

Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geist-
 lich, so anders Gottes Geist in euch wohnt.
 Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein.³

Weg mit allen Schätzen!
 Du bist mein Ergötzen,
 Jesu, meine Lust!
 Weg ihr eitlen Ehren,
 Ich mag euch nicht hören,
 Bleibt mir unbewußt!
 Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod
 Soll mich, ob ich viel muß leiden,
 Nicht von Jesu scheiden.
 So aber Christus in euch ist, so ist der Leib
 zwar tot um der Sünde willen; der Geist aber
 ist das Leben um der Gerechtigkeit willen.⁴

Gute Nacht, o Wesen,
 Das die Welt erlesen,
 Mir gefällt du nicht.
 Gute Nacht, ihr Sünden,

For the new law of Spirit, the law that wakes
 to life all that are in Jesus, has delivered me
 from all the law of sin and of destruction.²

Yes, though Satan hates me,
 Yes, though death awaits me,
 Yes, though I may fear!
 Rage then, world, with cursing!
 I stand here rejoicing,
 For my help is sure.
 For God's power holds me secure;
 Earth and hellfire must keep silence,
 Though they raged with violence.

You are not of the body, but the Spirit, if you
 possess God's Spirit within you; but he who
 does not dwell in Christ, he is not Christ's.³

Go from me, all treasure!
 Thou art all my pleasure,
 Jesu, my desire.
 Go, all vain pretenses!
 You offend my senses,
 And I will not hear.
 Sorrow, pain, cross, death, and scorn,
 Though here they may overcome me,
 Shall not take thee from me.
 Now then, if Christ abides in you, for you the
 flesh is dead to all transgression, the Spirit, however,
 is living, since there is righteousness in you.⁴

So good night, affections,
 All the world's attractions,
 For you give no joy.
 And good night, transgression,

Car la loi de l'Esprit, qui nous fait vivre en Jésus-Christ, m'a affranchi de la loi du péché et de la mort.²

En dépit du vieux dragon,
En dépit du gouffre de la mort,
En dépit, en outre, de la peur!
Déchaîne-toi, monde, et explose,
Je me tiens ici et je chante
En toute tranquillité.

La puissance de Dieu me garde;
La terre et l'abîme doivent se taire,
Pour peu qu'ils grondent encore.

Or vous ne participez pas de la chair, mais de l'Esprit, si toutefois l'Esprit de Dieu vous habite. Mais celui qui ne possède pas l'Esprit du Christ, il ne lui appartient pas.³

Loin de moi tous les trésors!
Tu es ma joie,
Jésus, mon bonheur!
Loin de moi honneurs vains
Je veux vous ignorer,
Demeurez loin de ma conscience!
Même si je dois endurer de grandes souffrances,
La misère, la détresse, la croix, la honte et la mort,
Ne peuvent me séparer de Jésus.

Mais si le Christ est en vous et si en vérité le corps est mort à cause du péché; alors l'Esprit représente la vie, parcequ'il est la justice.⁴

Je te souhaite une bonne nuit, être,
Qui as choisi le monde,
Tu ne me plais pas.
Bonne nuit à vous, péchés,

Pues la ley del Espíritu, que da vida por medio de Cristo Jesús, me ha liberado de la ley del pecado y de la muerte.²

A pesar del viejo dragón,
a pesar de la venganza de la muerte,
a pesar del miedo,
¡enfurece, mundo y estalla!
Yo estoy aquí y canto
en completa tranquilidad.
El poder de Dios me cuida;
Tierra y abismo deben enmudecer
por más que protesten.

Mas vosotros no estáis en la carne, sino en el Espíritu, ya que el Espíritu de Dios habita en vosotros. El que no tiene el Espíritu de Cristo, no le pertenece.³

¡Fuera con todos los tesoros!
Tú eres mi deleite,
Jesús, mi gozo.
¡Fuera, vanos honores
no os escucharé,
permaneced ignorados!
Miseria, necesidad, cruz, vergüenza y muerte,
no me separarán de Jesús,
aunque tenga mucho que sufrir.

Pero si Cristo está en vosotros, aunque el cuerpo esté muerto a causa del pecado, el Espíritu está vivo en razón de la justicia.⁴

¡Buenas noches, oh ser
que elegiste el mundo,
a mí me desagradas!
¡Buenas noches, pecados,

Bleibet weit dahinten,
 Kommt nicht mehr ans Licht!
 Gute Nacht, du Stolz und Pracht!
 Dir sei ganz, du Lasterleben,
 Gute Nacht gegeben.

So nun der Geist des, der Jesum von den Toten
 auferwecket hat, in euch wohnet, so wird auch
 derselbige, der Christum von den Toten aufer-
 wecket hat, eure sterbliche Leiber lebendig
 machen um des willen, daß sein Geist in euch
 wohnet.⁵

Weicht, ihr Trauergeister,
 Denn mein Freudenmeister,
 Jesus, tritt herein.
 Denen, die Gott lieben,
 Muß auch ihr Betrübten
 Lauter Zucker sein.
 Duld ich schon hier Spott und Hohn,
 Dennoch bleibst du auch im Leide,
 Jesu, meine Freude.

*Kombination der 6 Strophen von »Jesu, meine
 Freude« (Johann Franck, 1650) mit 5 Versen
 aus Römer 8: ¹ Röm. 8,1 – ² Röm. 8,2 – ³ Röm. 8,9 –
⁴ Röm. 8,10 – ⁵ Röm. 8,11.*

Sins of my commission,
 Come no more to me.
 So good night, all pride and might.
 And, o life of vain endeavor,
 Now good night forever.

Now if the will of him who raised up Lord
 Jesus Christ from the dead dwell within you,
 then the same allgracious Lord, whose mighty
 power raised up Lord Jesus from the dead,
 shall raise your mortal bodies to life eternal,
 through the working of his Christ that is in you.⁵

Leave me now, O sadness,
 For the Lord of gladness,
 Jesus, comes to me.
 Those who love the Master
 Find all their disaster
 Turned to hope and joy.
 Though I earn abuse and scorn,
 Thou must also suffer passion,
 Jesu, my salvation.

*Combination of 6 verses of »Jesu, meine Freude«
 (Johann Franck, 1650) and 5 verses from
 Romans 8: ¹ Romans 8, 1 – ² Romans 8, 2 –
³ Romans 8, 9 – ⁴ Romans 8, 10 – ⁵ Romans 8, 11*

Restez loin en arrière,
 N'approchez plus de la lumière!
 Bonne nuit à vous, orgueil et luxe!
 Qu' à toi toute entière soit accordée une bonne nuit,
 Vie de débauche.

Si l'Esprit de celui qui a ressuscité Jésus d'entre
 les morts vous habite, alors celui-là même qui
 a ressuscité Jésus d'entre les morts rendra aussi
 la vie à vos corps périssables, pour que son
 Esprit vous habite.⁵

Eloignez-vous, esprits lugubres,
 Car le maître de ma joie,
 Jésus, fait son entrée.
 A ceux qui aiment Dieu
 Leur chagrin aussi
 Doit être toute douceur.
 Si je subis ici-bas la moquerie et la dérision,
 Tu demeures néanmoins encore dans la souffrance,
 Jésus, ma joie.

*Combinaison des 6 strophes de »Jesus, meine Freude
 = Jésus, ma joie« (Johann Franck, 1650) et de 5 vers
 tirés de Romains 8 : ¹ Romains 8,1 - ² Romains 8,2
 - ³Romains 8,9 - ⁴ Romains 8,10 - ⁵ Romains 8,11.*

quedad bien lejos,
 no resurjáis más a la luz!
 ¡Buenas noches orgullo y lujo;
 y a ti, toda la vida viciosa,
 te digo: buenas noches!

Y si el Espíritu del que resucitó a Jesús de entre
 los muertos habita en vosotros, aquel que resucitó
 a Cristo de entre los muertos, dará también la vida
 a vuestros cuerpos mortales,
 por su Espíritu que habita en vosotros.⁵

Idos espíritus de tristeza,
 pues el dueño de mi alegría,
 Jesús, se acerca.
 Aquellos que aman a Dios,
 deben convertir su aflicción
 en purísimo deleite.
 Aunque yo sufra aquí burla y desprecio,
 Tú seguirás siendo aún en el sufrimiento,
 Jesús, mi alegría.

*Combinación de las seis estrofas de »Jesús, mi ale-
 gría« (Johann Franck, 1650) con cinco versículos de
 Romanos 8: ¹Rm 8, 1 - ²Rm 8, 2 - ³Rm 8, 9 - ⁴Rm
 8, 10 - ⁵Rm 8, 11. BG 39; NBA III/I*

O Jesu Christ, meins Lebens Licht,
BWV 118

O Jesu Christ, meins Lebens Licht,
Mein Hort, mein Trost, mein Zuversicht,
Auf Erden bin ich nur ein Gast
Und drückt mich sehr der Sünden Last.¹

¹ *Strophe 1 des Liedes (Martin Behm, 1610).*

Der Gerechte kömmt um, BWV deest

Der Gerechte kömmt 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.

Jesaja 57,1-2

Lobet den Herrn, alle Heiden,
BWV 230

Lobet den Herrn, alle Heiden, und preiset ihn,
alle Völker! Denn seine Gnade und Wahrheit
waltet über uns in Ewigkeit.
Alleluja.

Psalm 117,1-2.

O Jesus Christ, Light Of My Life,
BWV 118

O Jesus Christ, light of my life,
My shelter, my solace, my trust.
I am only a guest on this earth,
And the burden of sin weighs heavily upon me.¹

¹ *Verse 1 of the hymn (Martin Behm, 1610)*

See, The Righteous Must Die, BWV deest

See, the righteous must die,
and there is none whose heart is moved to feel it;
and men of great mercy have been taken hence,
and no one thinks of it.
For these same righteous have been sent away
from the evil;
they that rightly and well have walked among us,
shall then be peaceful,
reposing within their chambers.

Isaiah 57, 1-2

Praise Ye The Lord, Praise Him, All Ye
Nations, BWV 230

Praise ye the Lord; praise Him, all ye nations,
and praise Him, O all ye people. For His most
merciful kindness watches over us for ever-
more. Alleluja.

Psalm 117,1-2.

3 O Jésus-Christ, lumière de ma vie,
BWV 118

O Jésus-Christ, lumière de ma vie,
Mon asile, mon réconfort, mon espoir,
Sur la terre je ne suis que de passage,
Et je succombe sous le poids des péchés.¹

¹ *Strophe 1 du cantique (Martin Behm, 1610).*

Oh Jesucristo, luz de mi vida,
BWV 118

Oh Jesucristo, luz de mi vida,
mi refugio, mi consuelo y mi certeza,
en este mundo no soy más que un visitante
y mucho me oprime la carga del pecado.¹

¹ *Estrofa de la canción (Martin Behm, 1610)*

4 Le juste périt, BWV deest

Le juste périt,
et il ne se trouve personne prendre la chose à cœur;
et les hommes pieux sont enlevés
et personne n'y prête attention.
Car les justes sont emportés
avant le malheur:
et ceux qui ont suivi le droit chemin
accèdent à la paix
et reposent dans leur sépulcre.

Esäie 57,1-2

El justo perece, BWV deest

El justo perece
y no hay nadie que le haga caso;
las buenas personas son arrebatadas
y nadie las considera.
Porque los justos son arrebatados
ante la desgracia
y los que ante sí han actuado correctamente
se van en paz
y descansan en sus moradas.

Isaías 57, 1-2

5 Louez le Seigneur, vous toutes les
nations, BWV 230

Louez le Seigneur, vous toutes les nations,
et célébrez-le, vous tous les peuples! Car sa miséricorde
et sa vérité règnent sur nous pour l'éternité. Alleluia.

Psaume 117,1-2

Alabad al Señor, todas las naciones,
BWV 230

¡Alabad al Señor, todas las naciones,
celebradle, pueblos todos!
Porque su gracia y su verdad hacia nosotros
dura por siempre. Aleluya.

Salmo 117, 1-2

Die Motetten von Johann Sebastian Bach

Ungewöhnlich ist vieles an Bachs Motetten: die – im Vergleich zu den Kantaten – geringe Anzahl, ihre – insbesondere bei den doppelchörigen Motetten – ungebräuchliche, ja antiquierte Form. Zudem suchte sich die Überlieferung andere Wege: die Motetten waren die ersten Werke Bachs, die nach seinem Tod gedruckt wurden, die Motette »Singet dem Herrn« sogar das erste Werk Bachs, das die junge Berliner Singakademie ab 1794 in ihr Repertoire aufnahm. Noch vor den Passionen und Kantaten und über die »Gralshüter« in Leipzig hinaus konnte diese Musik also schnell ins aufblühende bürgerliche Konzertleben Einzug halten.

Zur Funktion

Die Sonderstellung der Motetten hängt zunächst mit ihrer Zweckbestimmung zusammen. Gab es für die Kantate im sonntäglichen Gottesdienst nicht nur einen prominenten Platz, sondern auch die konkrete Aufgabe, auf Lesungs- und Predigttexte aktuell zu reagieren, war der Motette lediglich die Rolle zugeordnet, die Gemeinde in Form eines »Introtitus« nach dem Orgelpräliminium einzustimmen oder »sub communione« zu unterhalten. Und hierfür konnte, allein aus arbeitsökonomischen Gründen, nichts Neues komponiert werden. Es mußte auch nicht, da in den Leipziger Kirchen die Motettensammlung »Florilegium portense« von Kantor

Eduard Bodenschatz aus Schulpforta das nötige Repertoire zur Verfügung stellte.

Motetten schrieb Bach nur für »Kasualien«, jene auch finanziell einträglichen Gelegenheiten also, die wichtige Ereignisse im Leben der Bürger begleiteten, Trauungen etwa und Trauerfeiern, Gedächtnisgottesdienste oder Beerdigungen. Während Bach zu solchen Anlässen in fürstlichen Häusern ebenfalls mit Kantaten aufwartete und hierbei oft parodierend, d. h. aktualisierend auf den »Bestand« zurückgriff, können die Motetten durchaus als Produkt einer frühen bürgerlichen Fest-Kultur verstanden werden. Damit und mit dem Umstand, daß insbesondere bei Trauerfällen die Musik in nur wenigen Tagen zur Verfügung stehen mußte, mag die relativ geringe Zahl der von Bach überlieferten Motetten zusammenhängen.

Gerieten die Kantaten – ihrer Aktualität wegen – nach Bachs Tod schnell in Vergessenheit (und muß deshalb ein Großteil heute als verschollen angesehen werden), so gehörten die Motetten schnell zum Renommier-Repertoire der Thomaner. Dem Wandel der Zeit und der Rezeptionsformen zufolge schlich sich dabei manches nicht von Bach stammende Werk in den Kanon ein, anderes wiederum wurde, weil sich das Bild des 1750 am Ende eines Zeitalters verstorbenen Thomaskantors zusehends verklärte, für nicht würdig erachtet und aus dem Bestand wieder ausgeschieden. Unsicherheit über den tatsächlichen Bestand »echter« Bach-Motetten herrscht im Grunde bis in unsere Zeit.

Zur Besetzung

Dies wiederum färbte von Beginn an ab auf Fragen nach der Ausführung. Selbstverständlich bezog das 19. Jahrhundert diese außerordentlichen Werke in sein a-cappella-Ideal ein; noch heute ist es für einen Chor – von intonatorischen Problemen einmal abgesehen – einfacher (und billiger), eine Bach-Motette ohne Instrumentalbegleitung zu singen. Auch Mozart hörte 1789 in Leipzig die Motette »Singet dem Herrn« ohne Instrumentalbegleitung, da er nicht etwa einem Gottesdienst in der Thomaskirche beiwohnte, sondern einer Übungsstunde des Chores. Schon zu Bachs Lebzeiten, so wird vermutet, besonders aber nach seinem Tod, wurden die Motetten auch als »Trainingseinheit« zum Repetieren, Behalten und Verstehen des längst aus der Mode gekommenen polyphonen, gar doppelchörigen Stils herangezogen – was wiederum ihre Überlieferung sicherte. Die Bemerkung, die Mozart den von ihm abgeschrieben Stimmen beifügte, es mußte »ein ganzes Orchester« hinzukomponiert werden, muß also gar nicht von ihm selbst stammen, sondern kann durchaus eine – die in einer Übungsstunde gewiß nicht überragende Wiedergabequalität der Thomaner entschuldigende – Bemerkung des damaligen Thomaskantors Johann Friedrich Doles festhalten.

Für eine Aufführungspraxis mit Stimmverdopplung durch Instrumente spricht zunächst der Quellenbefund. Zu den autographen Stimmen der Motette BWV 226 gehört ein Satz für Streicher bzw. Bläser und Continuo; ein neu aufgefundener Druck

der Motette BWV 230 fordert ausdrücklich »construmenti«; zudem ist die instrumentale Einrichtung einer Motette »Erforsche mich, Gott« von Sebastian Knüpfer durch Johann Sebastian Bach bekannt. Eine Praxis also, die sich auf die übrigen Werke übertragen läßt, auch wenn die Nicht-Existenz von autographen Beweisen letztlich wieder für die eine noch die andere These spricht. Wichtiges Indiz für die Instrumentalbegleitung dürfte ferner die aus der Vorzeit Bachs, besonders aus der Aufforderung im Vorwort der »Geistlichen Chormusik« von Heinrich Schütz bekannte motettische Praxis sein, nicht nur vokal zu musizieren. Und wäre Bach gegen die Instrumente eingetreten, hätte er dann die Motette »Tristis est anima mea« durch einen eigens geschriebenen, sogar obligaten Instrumentalpart zur eigenen (hier ebenfalls eingespielten) Motette »Der Gerechte kommt um« bearbeitet? Im übrigen gibt es auch in seinem Kantatenwerk, das zahlreiche »motettische« Chöre aufweist, mit Ausnahme der solistisch auszuführenden Abschnitte, keinen Chorsatz ohne zumindest colla parte spielende Instrumente.

Das in Streichern für den ersten, Bläsern der Oboenfamilie für den zweiten Chor sowie cembalogestütztem Continuo bestehende Instrumentarium der Bach-Motetten hat freilich keine ästhetische, sondern eine aufführungspraktische Funktion. Bachs Klagen über den ungenügenden Bestand an guten Chorsängern sind bekannt, und so wird gerade bei diesen zumeist doppelchörigen und technisch schwierigen Werken das Instrumentalspiel mehr als Stütze, als Ersatz denn als Aus-

druckswert gehört worden sein. Auch darauf scheint der erwähnte Stimmensatz für BWV 226 hinzuweisen: die Instrumentalstimmen hören nämlich mit der Fuge auf, so daß der abschließende Choral, abgetrennt von der bei einer Trauerfeier vorgetragenen übrigen Motette, wohl am offenen Grab a-cappella gesungen wurde, ohne daß damit ein ästhetischer Verlust empfunden worden wäre. Eine mit Kriterien der historischen Aufführungspraxis sich auseinandersetzende Interpretation könnte deshalb, sofern ein versierter, technisch beschlagener und ausreichend besetzter Chor zur Verfügung steht, durchaus auch auf Instrumente verzichten. Es muß ja nicht der Mangel rekonstruiert werden ...

Die vorliegende Aufnahme verwendet die im vorhandenen Stimmensatz vorgegebene Instrumentalbesetzung, sofern es sich um doppelchörige Motetten handelt. Gerade diese Werke leben von ihrem architektonischen Aufbau, in dem das antiphonale, dialogische Prinzip zweier miteinander konzertierender Ensembles eine entscheidende Rolle spielt. Was nun Chor I und Chor II im einzelnen singen, kann hier, mangels optischem Nachvollzug, durch die Klangfarbe der Instrumente verdeutlicht werden. In den geringerstimmigen Werken – namentlich der Motette BWV 227 – unterstützt dagegen das »Registrieren« mit der Verschiedenheit der Instrumentalfarben die Transparenz werkspezifischer Strukturen – ein rein pragmatischer Aspekt also, der mittels Durchhörbarkeit auf die Offenlegung der kompositorischen Substanz und damit den künstlerischen Willen

Bachs zielt. Denn daß gerade seine Motetten weit über das zu seiner Zeit vorhandene Vokabular, mit dem Texte üblicherweise in musikalische Affekte umgewandelt werden, hinausgreifen – darüber sind sich Forschung, Interpreten und Zuhörer einmütig einig.

Welchen Gang die Diskussion um Bachs »echte« und »unechte« Motetten in den vergangenen nun bald 250 Jahren genommen hat, hat Konrad Ameln im Kritischen Bericht der NBA III/1 dargestellt. Während diese Edition sich selbst jedoch nur für die Aufnahme der Motetten BWV 225 bis 230 sowie beider Fassungen von BWV 118 entscheiden konnte, zählt der 1988 erschienene Band III von Wolff/Schulzes »Bach-Compendium«, bei z. T. neuen Datierungsvorschlägen, insgesamt acht Motetten, dazu zwei Bearbeitungen fremder Werke zu dieser Gattung im Bachschen Œuvre. Diesem neuesten, im einzelnen nun zu erläuternden Forschungsstand folgt die vorliegende Einspielung.

»Ich lasse dich nicht« BWV Anhang 159

Entgegen der vorherrschenden Meinung, Bach habe Motetten nur in seiner Leipziger Zeit, ab 1723 also komponiert, ist dies bislang seinem Eisenacher Onkel Johann Christoph zugeschriebene Werk ein Produkt der Weimarer Jahre. Die ersten 14 und letzten 8 Takte der im Nachlaß Carl Philipp Emanuels befindlichen Reinschrift zeigen Bach selbst als Schreiber, während für den Rest der zwischen April 1712 und Oktober 1713 in Weimar sich aufhaltende Augsburger David Kräuter identifiziert werden konnte. Daneben gibt es auch stilistische Gründe für diese Datierung: schlichte Textbehandlung, traditionelle, sich auf Wiederholungen beschränkende Doppelchörigkeit, sowie das auffällige Insistieren auf dem Wort »Ich« (»Ich lasse dich nicht – ich«), das ähnlich zu Beginn der Weimarer Kantate 21 »Ich hatte viel Bekümmernis« wiederkehrt.

Ferner führt die Erfindung verschiedener Themen für die Texte »Ich lasse dich nicht« – »Du segnest mich denn« in den Unterstimmen der Choralbearbeitung noch nicht zu dem für Bachs spätere Werke so typischen Raffinement kontrapunktischer Kombination. Auffällig dagegen ist die Verbindung eines alttestamentarischen Textes mit der Zentralfigur des Neuen Testaments (»mein Jesu«) sowie die ungewöhnliche Harmonik im Schlußchoral.

»Fürchte dich nicht« BWV 228

Da als älteste Quelle nur eine Abschrift aus den Jahren nach Bachs Tod vorliegt, bleibt die bislang übliche Zuweisung in die Leipziger Zeit (zum Gedächtnisgottesdienst für die verstorbene Frau Stadthauptmann Packbusch am 4. 2. 1726) hypothetisch. Dagegen fällt die Übereinstimmung mit der formalen Anlage des vorangegangenen Stücks (achtstimmiger Eingangschor – Choralbearbeitung) auf, könnte also ebenfalls in die Weimarer Zeit weisen. Nichtsdestoweniger belegen die Behandlung des Textes, das Vokabular seines Ausdrucks sowie die Kombination dieser Elemente eine Fortentwicklung. Bach bleibt zwar beim Prinzip, die Textzeilen nacheinander zu vertonen, verwendet die Doppelchörigkeit jedoch schon zur Darstellung eines Dialogs (»Fürchte dich nicht« Chor I Takt 3, »Ich bin bei dir« Chor II Takt 4 usw.). Echopassagen variieren diese Technik, wie anschließend durch die Intensivierung durch kürzere Wechsel (I. 23 ff.). Die zentrale Aussage »Ich bin dein Gott« führt beide Chöre erstmals zusammen; Worte wie »stärken« und »erhalten« werden anschließend durch auffällige, sofort verständliche Figuren abgebildet.

Interessant ist, daß Bach am Ende des ersten Abschnitts ebenso wie zum Abschluß der ganzen Motette noch einmal auf den einleitenden Text zurückkommt, und so mit der verheißungsvollen Aufforderung Zäsur und Rahmen schafft. Meisterhaft die Kombination der drei Motive in den Choral-Unterstimmen (»denn ich habe dich erlöst«, »Ich

habe dich bei deinem Namen gerufen« und »Du bist mein«) sowie die gesamte architektonische Proportion, die diesem Abschnitt die gleiche Anzahl von Takten einräumt wie dem ersten. Die Baßgruppe, die zu Beginn – losgelöst vom dialogischen Chorsatz – den Textanfang unisolo und linear deklamiert hatte, singt denselben Text am Ende in der B-A-C-H-Figur, bevor der wieder achttimmig aufgefächerte Chor mit der Gewißheit »Du bist mein« schließt – spricht hier der subjektive »Theologe« Bach?

»Jauchzet dem Herrn« BWV Anhang 160

Ob dieses Werk tatsächlich zum Geburtstag Augusts des Starken am 12. 5. 1727 frühmorgens in der Thomaskirche erklang, ist nicht sicher. Eine so prachtvolle, lichte, konzertante Musik hätte sich jedenfalls für einen solchen Anlaß ideal geeignet; das Bach-Compendium nennt einen Entstehungstermin nach dem 1. 1. 1725. Geklärt ist hingegen die Autorschaft Bachs, die schon Carl Philipp Emanuel im Nachlaß sowie Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol in einer Abschrift angeben. Im ersten Abschnitt bearbeitet Bach einen Satz Georg Philipp Telemanns und entwickelt ihn zur Form Präludium und – wenn auch kurzen, spielerischen, nicht sonderlich kunstvollen – Fuge. Daran fügt Bach einen eigenen Kantatensatz (aus BWV 28) an; als neuen Text verwendet er die Schlußstrophe des ursprünglichen Chorals »Nun lob' mein Seel' den Herren« (dieser Satz allein trägt in Schmieders BWV die Nr. 231). Den Schlußchor (wieder von

Telemann) hingegen hat Bachs Nachfolger, Thomaskantor Johann Gottlob Harrer angefügt, in Unkenntnis der Tatsache, daß Bach in den Sätzen 1 und 2 einen Typus Motette vorlegt, der eine formale Vorstufe zu den beiden nächsten Werken darstellt.

»Singet dem Herrn« BWV 275

Die von Anfang an berühmteste Motette Johann Sebastian Bachs entstand, dem Befund der autographen Partitur nach zu schließen, zwischen Juni 1726 und April 1727. Ob das Neujahrsfest, ein Geburtstag oder das Reformationsfest ihre Komposition veranlaßte, läßt sich nicht belegen. Bachs Biograph Forkel berichtet dagegen von einem Übungsstück »für die Thomasschule«, was freilich – denkt man an die Qualität von Flöten-, Geigen- und Klavieretüden dieser und der nachfolgenden Zeit – ein aufwendiges Wuchern mit musikalischen Pfunden zu einem ziemlich profanen Zweck bedeutete. Immerhin verwendet Bach hier auf konzentriertem Raum die gebräuchlichsten Satzarten und gestattet tiefen Einblick in seine Schatzkiste wortabbildender Ausdrucksformen. Die in der Partitur vorgesehene Choral-Wiederholung mit vertauschten Chören scheint ebenso für die Singstunden-Praxis gedacht, fehlt aber im Stimmenmaterial und bleibt deshalb in dieser Aufnahme unberücksichtigt.

Auf einen Höhepunkt treibt Bach hier auch die Rolle der Doppelchörigkeit. Die drei Oberstimmen des I. Chores setzen mit ihren »singenden« Melismen ein, nachdem Chor II sie dazu akkordisch auf-

gefordert hat – ein Verfahren, das bei der Aufforderung »Israel freue sich« wiederholt wird (T. 68. ff.) Polyphon, leicht und großflächig lobt »die Gemein(d)e der Heiligen« den Herrn; akkordisch finden beide Chöre (T. 75) gemeinsam den Abschluß des Präludiums. Die anschließende Fuge assoziiert Bilder für Tanz und Musik, für Reigen und Pauken (und Harfen). Wieder setzen die Stimmen des Chores I erst nach der Aufforderung »Singet« durch den Chor II ein, der Tenor (T. 89) im Übermut sogar zu früh.

Den folgenden Choral unterbricht Bach zeilenweise durch eine Chor-Arie. In der Führung der einzelnen Stimmen läßt er subjektive Textdeutungen erkennen; zahllose Seufzermotive und Haltetöne, die gegen Ende zunehmende Länge der Arien-Einwürfe stehen für Nachdenklichkeit: »Also der Mensch vergehet – sein End, das ist ihm nah« – Anhaltspunkt doch für eine Trauerfeier als Entstehungsanlaß?

Im abschließenden Abschnitt greift Bach symmetrisch noch einmal die Form Präludium und Fuge auf. Immer kürzer aufeinanderfolgende Einsätze und Wechsel der Chöre im konzertant jublierenden Satz führen zum Höhepunkt: »alles« (zusammen: deshalb nur noch vier Stimmen), »was Odem hat« (abgebildet in einen ganzen Atem benötigten Koloraturen), »lobe den Herrn«. Absoluter Endpunkt ist das »Halleluja«: ein einziges Mal singt der Sopran seinen Spitzenton der Tonart B-Dur.

»Der Geist hilft« BWV 226

Für die Entstehung dieser Motette kennt man den Anlaß: Johann Heinrich Ernesti, langjähriger Rektor der Thomasschule und Professor für Poetik an der Leipziger Universität, war am 16. Oktober 1729 gestorben; aufgrund seines hohen Alters hatte er wohl damit gerechnet und Bach den Text, über den musiziert werden sollte, bereits einige Zeit zuvor angegeben. Warum es mit der Komposition dennoch zu Verzögerungen kam – Bach selbst beteiligte sich am Ausschreiben der Stimmen –, ist nicht bekannt; die Vermutung, eine kurzfristige Verlegung der Trauerfeier in die Universitätskirche, in der – im Gegensatz zu den städtischen Kirchen – bei solchen Gelegenheiten auch mit Instrumenten musiziert werden durfte, habe eine Umdisposition veranlaßt, wird von der Forschung nicht mehr verfochten.

Durch das Stimmenmaterial belegt ist die getrennte Aufführung der Teile Präludium/Fuge und Choral; nochmalige Manuskriptstudien haben Christoph Wolff unlängst veranlaßt, auch an eine zunächst fünfstimmige Konzeption zu denken sowie an eine bereits existierende Vorlage für die Fuge. In jedem Fall schöpfte Bach wieder aus seinem Vokabular. Wendige, nach oben weisende Koloraturen bilden den Geist ab, »wir wissen nicht« stockt in beiden Chören, »unaussprechliches Seufzen« wird nicht nur durch die üblichen Sekundschritte, sondern auch durch textlose Singtöne (Chor I T. 130 ff.) verdeutlicht. In diesem Abschnitt markiert Bach – für ihn höchst selten – Ar-

tikulationszeichen, die die Aussage, daß »der Geist hilft«, rhythmisch verschärfen, Selbstbewußtsein artikulieren lassen.

Die vierstimmige, altertümliche Fuge beginnt intensiv, sofort mit einer Engführung; sie ist nicht Steigerung, sondern selbst Zentrum der Aussage, sagt mit ihrer doppelten Thematik zwei Dinge gleichzeitig über den Geist aus, dessen Kommen im abschließenden Choral erfleht wird.

»Komm, Jesu, komm« BWV 229

Die erste Abschrift dieser Motette stammt aus dem Jahre 1732. Entstehungszeit und Anlaß liegen jedoch im Dunkeln. Daß Thomaskantor Johann Schelle für die Beerdigung seines Vorgängers Thomasius im Jahre 1684 denselben Liedtext (allerdings alle elf Strophen) komponierte, erlaubt die Zuordnung zu einer ähnlichen Gelegenheit bei Bach; und stilistische Übereinstimmungen des letzten Satzes mit der strophischen Aria »Dir, dir, Jehova will ich singen« sowie dem Schlußchoral des Weihnachtsoratoriums / IV. Teil lassen eine Entstehung um 1730 vermuten.

Bach verwendet in diesem Stück konsequent die Technik, jede einzelne Textzeile nacheinander und in deutlichen Bildern zu vertonen. Dem müden Leib entsprechen Seufzer-Motive, »die Kraft verschwindt« in absteigenden, gebrochenen Akkorden, komplizierte bzw. düstere Harmonik drückt Sehnen und lastende Schwere aus. Mit Beginn der

Zeile »Du bist der rechte Weg« entspannt sich die Kurzgliedrigkeit, das abrupte Abbrechen der vorangegangenen Zeilen: stand dieser Teil im Zeichen der fragmentarischen menschlichen Existenz, so könnte der gleichviele Takte zählende, vom Dialog nun zu ausgiebigem, gegenseitig sich bekräftigendem Zusingen findende Doppelchor die Beständigkeit von »Wahrheit und Leben« ausdrücken wollen. Lange Melismen, stetes Voranschreiten der Baßlinie sowie die kontinuierliche Höherführung der Stimmen sprechen dieselbe Sprache: die mit dem Wort »Darum« beginnende Aria zieht vierstimmig in allgemeiner Gültigkeit die richtige Konsequenz.

»Jesu, meine Freude« BWV 227

Vertonte die vorangehende Motette ausnahmsweise keinen Bibeltext, so lehnt sich auch »Jesu meine Freude« an einen Choral an. Alle sechs Strophen zieht Bach heran und verschränkt sie – wahrscheinlich geht diese Zusammenstellung auf ihn zurück – mit Worten aus dem Römerbrief derart kunstvoll, daß man meinen könnte, Johann Franck habe seine Verse gleichsam als Antithese zu Paulus geschrieben. Die symmetrische Form, die Bach dafür findet, steht dieser Kunstfertigkeit nicht nach; mit kühnsten Bearbeitungsformen kehrt er sich jedoch ab von statischer Abwechslung zwischen cantus firmus und motettischer Führung. Beides durchdringt sich und fordert sich gegenseitig auf zu Bekenntnis, Reflexion und Kommentar.

Der Eingangschoral erscheint als programmatische Überschrift. Danach insistiert Bach durch stockende, dynamisch zurückgenommene Wiederholungen auf dem Begriff »nichts«, durch Tonrepetitionen der Tenorstimme im fünfstimmigen Satz auf die Aussage der Nicht-Verdammlichkeit derer, die »nicht nach dem Fleische wandeln« (lange Tonreihen durch alle Stimmen und Lagen), »sondern« einmütig, akkordisch »nach dem Geist«. Die Worte des folgenden Chorals fordern mit »Stürmen«, »Satan«, »kracht und blitzt« den Lautmalers Bach heraus; nur Jesus – in der letzten Zeile – ist einfach, ist gewöhnlich.

Das »Gesetz des Geistes« manifestiert sich anschließend in den drei Oberstimmen: abgehoben vom irdischen »Gesetz der Sünde und des Todes«, das die Stimmen auf einem Ton vereint, so unterschiedlich sie der Kontrapunkt auch herauführt. Dagegen, gegen das Gesetz des Dreivierteltaktes zu trotzen fordert an diesem Punkt der Choral auf, intensiv bis zur Einstimmigkeit, in vorgeschriebenen dynamischen Akzenten. Die tobende Welt wird abgebildet gegen den »in gar sicherer Ruh« unerschütterlich dastehenden Sänger. Pausen lassen »Erd und Abgrund« verstummen – das Reihenprinzip, diesen Choral zeilenweise abzubilden, läßt allein eine ganze Motette en miniature entstehen.

Die aus dem Text gewonnene Antithese fleischlich – geistlich gießt Bach anschließend in eine leichte, spielerische Doppelfuge, durchwoben vom melismatischen Wirken des Geistes. Das Ende dieser

Fuge ist zugleich das Zentrum der ganzen Motette. Für die folgenden Worte »Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein« schreibt Bach ausdrücklich die Bezeichnung »Adagio« vor – Indiz für die Gewichtigkeit einer weitgehend akkordisch gesetzten, dreimal und abschließend wiederholt vorgetragenen Aussage.

Mit dem in den üblichen Affekten für Elend, Not und Leiden (in unwirscher Ablehnung »eitler Ehren« und »aller Schätze«) ausgemalten Choralvers beginnt die symmetrische Anlage sich vom Zentrum wieder fortzubewegen. So folgt nun ein dreistimmiger Satz, der diesmal die drei tiefen Stimmen zunächst vom toten Leib berichten läßt, um sie durch den Geist in leichte, luftige Höhen führen zu lassen. Darauf folgt eine große, in Verwendung der hohen Stimmen ohne Continuo den Übergang von der Welt in verklärtes Licht ausdrückende Choralbearbeitung. Bach verzichtet jedoch nicht, mit Hilfe eines Fugato und rhythmischer Zuspitzung das Wort »Lasterleben« herauszuarbeiten.

Der vorletzte Satz greift auch musikalisch den zweiten wieder auf. Das zögernde, nachdenkliche der dort repetierten Aussage weicht hier aber der Sicherheit und Stetigkeit des Glaubens an den Geist, der »Jesus von den Toten auferweckt« hat. So ist der mit dem Eingangschoral musikalisch ebenfalls identische Schlußvers eine logische Konsequenz: die Trauergeister haben verloren und müssen weichen. Wenn Bach die Stimmen Tenor und Sopran zu Beginn des vorletzten Taktes auf »Jesu meine Freude« zusammenkommen läßt, mag dies

wieder eine seiner subjektiven Stellungnahmen zum erschöpfend auskomponierten Sujet darstellen.

Sollte Bach, wie gelegentlich vermutet, diese umfangreichste seiner Motetten kurz nach seinem Leipziger Amtsantritt zum Begräbnis der Frau Oberpostmeisterin Kees (18. 7. 1723) komponiert haben, hätte er mit ihr eine erstaunliche Visitenkarte abgegeben. Nimmt man hingegen an, daß Bach in die dort üblichen kirchenmusikalischen Bräuche und Muster sich erst hat hineinentwickeln müssen, wäre an eine spätere Komposition zu denken: jedenfalls vor 1735, u. U. unter Verwendung von Teilen aus früheren Kompositionen (Trio G-Dur BWV 1038) und ganz sicher im Rückgriff auf vorhandene Vorbilder (z. B. Buxtehude).

»O Jesu Christ« BWV 118

»Motetto« bezeichnet Bach dieses von den Herausgebern späterer Jahre unter die Kantaten eingereihte Werk. Stilistisch liegt hier eher ein Typ »erweiterter Kantaten-Choralsatz« vor; der Anlaß für die Komposition ist ohne Zweifel aber eine Beerdigung, eine bürgerliche Kasualie also, zu der gewöhnlich keine Kantaten komponiert wurden. Die Überlieferung dieses Stücks kennt zwei Instrumentalfassungen. Die erste verwendet ausschließlich Bläser, darunter mit den beiden »Litui« (Hörner in hoch B) ungewöhnliche obligate Instrumente, ein Befund, der den funeralen Anlaß umso näher legt, als die nicht stationären Bläser und Sänger dieses

Stück womöglich auf dem Weg zum Grab oder einer Prozession musiziert haben könnten; ein »Dal Segno«-Zeichen am Ende des Chorals läßt sogar den Vortrag verschiedener, womöglich aller 15 Strophen je nach Bedarf zu. Als Entstehungszeit wird Ende 1736 (Beerdigung des Pastors der Thomaskirche Christian Weiß) dem früher vermuteten Datum Oktober 1740 vorgezogen. Die zweite Fassung für den Gottesdienstgebrauch (Litui und Streicher/Bläser/Continuo) entstand ab etwa 1746.

»Der Gerechte kömmt um« BWV deest

Die ortsfremd verwendete Bearbeitung einer Bearbeitung; auf welch verschlungenen Pfaden die Musik der Bachzeit ihr Material beziehen konnte, wird an diesem Stück besonders deutlich. Es ist überliefert im sogenannten »Passions-Pasticcio« von Carl Heinrich Graun, der seit 1735 am preußischen Hof in Berlin, ab 1740 als dortiger Operndirektor wirkte. Das erhaltene Manuskript geht auf eine Auf-führung im thüringischen Bad Frankenhausen von 1757 zurück. Kantor Johann Wilhelm Cunis war ein früherer Zögling der Leipziger Thomasschule, ein Bach-Schüler also.

Im Pasticcio vermischen sich, wie der Name schon sagt, ganz heterogene Stücke verschiedener Komponisten zu einem dem Anlaß möglichst angemessenen Stück. Ob Graun selbst oder erst spätere Aufführungen dieses Stücks in Leipzig die Aufnahme von insgesamt drei aus der Feder Bachs stammenden Sätzen veranlaßte, ist nicht bekannt. Jeden-

falls gehörte die fragliche Motette dazu. In dieser wiederum hatte Bach etwa um 1735 den deutschen Text einer im »Florilegium portense« von Jacobus Gallus (»Ecce quomondo moritur«) vertonten Motette einem Stück unterlegt, das nach allgemeiner Meinung von seinem Vorgänger Johann Kuhnau stammte, nämlich der Motette »Iristis est anima mea« (auf diese Tatsache hat erst Diethard Hellmann 1972, anlässlich der Neuausgabe dieses Werkes hingewiesen). Kuhnau ist jedoch nicht der Komponist dieses noch heute viel gesungenen Stücks, sondern hat es in Leipzig nur aufgeführt; es klingt – wie Christoph Wolff bei der »Sommerakademie Johann Sebastian Bach« 1990 in Stuttgart erstmals belegte – eher nach italienischen Mustern, etwa von Durante oder Lotti. Und Antonio Lotti wirkte tatsächlich zwischen 1717 und 1720 in Dresden ...

Um den neuen Text affektgerecht und in natürlichem, ergreifendem Duktus zu Gehör zu bringen, modifizierte Bach einige Passagen der Musik. Vor allem aber schrieb er zur Verstärkung des Wortes einen obligaten Instrumentalsatz: einen rhythmisch insistierenden Generalbaß, darüber Streicher und einen sonderbar stockenden, stets auf dem ersten Taktviertel innehaltenden, das ganze Stück überdauernden Part für zwei Oboen. Nur in der letzten Zeile, wo alles zur ewigen Ruhe findet, ermatten auch die Bläser in langen Liegetönen.

»Lobet den Herrn« BWV 230

Wie bei »Singet dem Herrn« handelt es sich hier nicht um eine Funeralmusik. Die relativ schlichte, dreiteilige Motette hat wegen der Verwendung von nur vier Stimmen, dem Fehlen eines Chorals sowie der sehr späten und in nur gesonderter Form vorhandenen Überlieferung lange Zeit Zweifel an der Autorschaft hegen lassen. Vielleicht handelt es sich auch um einen Satz aus einer verschollenen Kantate Bachs; das Entstehungsdatum ist unbekannt. Die Frage nach der Echtheit läßt sich aber auch umgekehrt stellen: wer außer Bach hätte ein im Aufbau so klares, im musikalischen Verlauf so musikanantisches, im Vokabular so typisches, in der kontrapunktischen Verarbeitung der Motive so gekonntes Stück schreiben sollen?

Die Gächinger Kantorei Stuttgart

wurde 1953 von Helmuth Rilling gegründet. Sie erarbeitete sich zunächst die gesamte damals verfügbare a-cappella-Literatur, dann zunehmend auch oratorische Werke aller Epochen. Sie hatte maßgeblichen Anteil an der Wiederentdeckung und Durchsetzung des Chorrepertoires der Romantik, namentlich von Brahms und Mendelssohn. Herausragend war ihre Rolle bei der ersten und bis heute einzigen Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs sowie bei der Uraufführung des »Requiem der Versöhnung« 1995 in Stuttgart. Zahlreiche Schallplattenpreise und begeisterte Kritiken begleiten die Produktionen dieses Chores für CD, Rundfunk und Fernsehen sowie seine Konzerttätigkeit in vielen Ländern Europas, Asiens, Nord- und Südamerikas. Der Name des Chores – er nennt den Gründungsort, ein Dorf auf der Schwäbischen Alb – ist weltweit ein Begriff für erstklassige Chorkunst. Heute betätigt sich die Gächinger Kantorei als Auswahlchor stimmlich ausgebildeter Sängerinnen und Sänger, der nach den Anforderungen der jeweils auf dem Programm stehenden Werke zusammengestellt und besetzt wird.

Das Bach-Collegium Stuttgart

setzt sich zusammen aus freien Musikern, Instrumentalisten führender in- und ausländischer Orchester sowie namhaften Hochschullehrern. Die Besetzungsstärke wird nach den

Anforderungen des jeweiligen Projekts festgelegt. Um sich stilistisch nicht einzuengen, spielen die Musiker auf herkömmlichen Instrumenten, ohne sich den Erkenntnissen der historisierenden Aufführungspraxis zu verschließen. Barocke »Klangrede« ist ihnen also ebenso geläufig wie der philharmonische Klang des 19. Jahrhunderts oder solistische Qualitäten, wie sie von Kompositionen unserer Zeit verlangt werden.

Helmuth Rilling

Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner »Gächinger Kantorei«; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdis »Marienvesper« bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: »Litany« von Arvo Pärt, die Vollendung des

»Lazarus«-Fragments von Franz Schubert durch Edison Denisow, 1995, das »Requiem der Ver-söhnung«, ein internationales Gemeinschafts-werk von 14 Komponisten, sowie 1998 das »Credo« des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Diri-gent. Niemals hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemals aber macht er auch ein Hehl daraus, daß Musik um der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Konzerte und Produktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmos-phäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst und für das Publikum entdecken können. »Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und friedlich miteinander umgehen zu lernen« lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete »Internationale Bachakade-mie Stuttgart« wird deshalb gerne ein »Goethe-Institut der Musik« genannt. Nicht kulturelle Belehrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Ein-ladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deut-schen Einheit 1990 in Berlin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Phil-harmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktor-

würde der theologischen Fakultät der Univer-sität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesver-dienstkreuz am Bande, sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerks, 1995 der Theo-dor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musik-preis.

Helmuth Rilling wird regelmäßig auch ans Pult renommierter Sinfonieorchester eingeladen. So dirigierte er als Gast Orchester wie das Israel Philharmonic Orchestra, die Sinfonieorchester des Bayerischen, des Mitteldeutschen und des Südwest-Rundfunks Stuttgart, die New Yorker Philharmoniker, die Rundfunkorchester in Madrid und Warschau, sowie die Wiener Phil-harmoniker in begeistert aufgenommenen Auf-führungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998.

Johann Sebastian Bach's Motets

Within Bach's œuvre, the motets form a group that stands out for a number of reasons. When compared with the cantatas, they are few in number and cast in a singularly old-fashioned form, especially the motets for double chorus. The motets, however, made their breakthrough into the concert repertoire at an early date: they were Bach's first works to be printed after his death, and, as early as 1794, the motet 'Singet dem Herrn' was introduced into the repertoire of the newly founded Berlin 'Singakademie' as its first Bach work. The motets thus founded access to the burgeoning middle-class concert life before the Passions and cantatas, 'behind the backs' of the Bach cult's high priests in Leipzig.

The Function of the Motets

The unique position the motets occupy in Bach's œuvre stems from their function. While the cantata had a prominent place in the Sunday service and was intended to supply a reflective comment on the Gospel and the sermon, the motet's only purpose was to put the congregation in the appropriate mood of the service in the form of an 'Introitus' following the organ prelude, or to entertain it 'sub communione'. Thus, due to the slight importance of these works, it was deemed unnecessary to create new compositions. Furthermore, the Leipzig liturgy had at its disposal all the motets it needed in the Schulpforta cantor Eduard Bodenschatz's collection 'Florilegium portense'. Bach only wrote

motets for special occasions, high points in the lives of well-born – and well-paying – citizens: weddings, funerals, memorial services or burials. In princely houses, such events called for cantatas, which Bach frequently put together with the parody technique, i.e. the adaption of a previously composed work to its new context. The motets can be understood as an early product of middle-class ceremonial. This possibly helps explain the relatively small number of Bach's extant motets; a more important reason, though, is undoubtedly the fact that funeral motets had to be written on a few days' notice, which also limited the number of new works that could be composed.

Since the cantatas were generally written for a specific – and hence ephemeral – event, they were quick to fall into neglect after Bach's death (a significant number of them are considered lost today). The motets, however, soon became prestigious showpieces of the St. Thomas choir. But as time passed, and the forms of musical reception evolved, several spurious works also came to be attributed to Bach. And as the idealization of Bach began to run its course, some of Bach's authentic works were judged unworthy and eliminated from the repertoire. Basically, there is still no universal consensus as to the actual number of 'genuine' Bach motets today.

The Medium

The Bach reception mentioned above also directly affected questions of performance practice. In the

19th century, advocates of the pure a cappella style effortlessly integrated these extraordinary works into their repertoires; and even today, it is simpler (and less expensive) for a proficient chorus to sing a Bach motet without an instrumental accompaniment. In 1789, Mozart heard the motet 'Singet dem Herrn' sung in Leipzig without instruments; but he was attending a choral rehearsal at St. Thomas', not a religious service. It is believed that even in Bach's day – but especially after his death – the motets were also used as 'trainings pieces' for the practice, mastery and comprehension of the long outdate polyphonic and double-chorus style. This, on the other hand, also ensured their survival. It is possible that the remark Mozart appended to the parts he copied out – namely, that this work would require an 'entire orchestra' – did not reflect his own conviction; it may have stemmed from the Thomaskantor Johann Friedrich Doles. Doles, for example, might have said this to Mozart to excuse the doubtlessly less than superior quality of the St. Thomas choir, 'caught' by Mozart during a rehearsal! An examination of the sources suggests that instruments were used to double the voices. The autographic material for the Motet BWV 226 includes a set of parts for strings, wind, and continuo. A recently discovered print of the Motet BWV 230 bears the prescription 'con strumenti'. And we know of Johann Sebastian Bach's instrumental arrangement of Sebastian Knüpfer's motet 'Erforsche mich Gott'. Hence, the existence of this motet practice justifies its application to Bach's other motets, even though the lack of autographic evidence prevents either hypothesis from prevailing

over the other. Important arguments favoring an instrumental accompaniment might be sought in the motet practice which preceded Bach's time, for example, in the preface to Heinrich Schütz's 'Geistliche Chormusik', where the composer expressly mentions the use of instruments. And if Bach had objected to the participation of instruments, would he have added a new, obbligato instrumental part to his arrangement of the motet 'Tristis est anima mea', which became the new motet 'Der Gerechte kommt um' (also present on this recording)? It should not be forgotten that in his cantatas which contain many 'motet-like' choruses, there is no choral movement which does not include instruments playing at least *colla parte*, except at the sections which specify a solo rendition.

The instrumental resources of the Bach motets consist of strings for the first chorus, reed instruments for the second chorus, and a continuo group centered around a harpsichord. This formation was not selected for aesthetic reasons, but purely for practical considerations. Since we know all too well how Bach complained about the lack of competent choral singers, the instruments must have been used more as a reinforcement than as a supplementary expressive component. After all, these works were generally written for double chorus and were technically demanding. This also seems to be intimated by the aforementioned set of parts for BWV 226: the instrumental parts stop after the fugue, separating the closing chorale from the rest of the motet. If the motet was to be performed at a funeral, the chorale was presumably sung a cappella at the open

grave, a practice which diminished the musical quality of the piece in no way. An interpretation based on criteria derived from historical performance practice can thus do perfectly well without instruments, inasmuch as a proficient, technically competent, and sufficiently large choir is on hand. After all, there is no need to reconstruct a deficiency ...

On our recording, the motets for double chorus were rendered with the instruments listed in the extant performing material. The architectonic structure is particularly vital in these double-chorus works, where the antiphonal, dialoguing principle of two ensembles concertizing with each other plays a decisive role. Since it is impossible to visualize the respective material of choruses I and II, their parts can be aurally distinguished by the difference in timbre of the instrumental groups. A 'registration' playing on the variety of instrumental colors heightens the transparency of the structure in the works with fewer parts, particularly the motet BWV 227. Although this is a purely pragmatic aspect, the increased transparency makes the compositional framework more explicit, which, in its turn, also sheds light on Bach's artistic purpose.

The motets truly represent an exception in Bach's oeuvre: for once, scholars, performers, and listeners are unanimous in agreeing that the vocabulary of Bach's motets is richer by far than that generally found in his day, when composers were content to merely clothe their texts in the appropriate musical 'affects'.

In the 'Kritischer Bericht' of NBA III/I, Konrad Ameln outlined the progress of the discussion concerning Bach's 'authentic' and 'spurious' motets over the past 250 years. While the NBA decided to include only the motets BWV 225 to 230, as well as the two versions of BWV 118, Volume III of Wolff/Schulze's 'Bach-Compendium', published in 1988, contains altogether eight motets, including two arrangements of works by other composers. In addition, the Compendium also occasionally proposes new datings. Our recording follows these latest findings, which will be detailed below.

This work, which Bach composed in Weimar and which was previously ascribed to his uncle Johann Christoph von Eisenach, clearly refutes the prevailing belief that Bach wrote his motets only during his Leipzig years, that is to say, starting in 1723. The first 14 and the last eight bars of the fair copy preserved in the estate of Carl Philipp Emanuel Bach are in Bach's hand; the rest was written by the copyist David Kräuter from Augsburg, who ascertainably sojourned in Weimar between April 1712 and October 1713. Moreover, a number of stylistic features lend weight to this dating: the simple handling of the text, the traditional treatment of the double chorus, which is limited to repetitions, and the noticeable insistence on the word 'Ich' ('Ich lasse dich nicht – ich', bar ...), which recurs in a similar manner at the beginning of the Weimar cantata No. 21 'Ich hatte viel Bekümmernis'.

The invention of different themes for the textual sections 'Ich lasse dich nicht' – 'Du segnest mich denn' in the lower parts of the chorale setting does not yet foreshadow the refined contrapuntal artistry so typical of Bach's later works. This motet is not devoid of striking features, however; the combination of an Old Testament text and the central figure of the New Testament ('mein Jesu'), and the unusual harmony in the final chorale are just two examples.

Since the earliest source of this work is a copy dating from the years following Bach's death, its prevailing ascription to the Leipzig period (for the memorial service held for the soul of the 'Stadthauptmann' Parkbusch's wife on 4 February 1726) remains hypothetical. But its correspondance with the formal disposition of the preceding piece (eight-part opening chorus – chorale setting) is unmistakable, and suggests a possible dating in the Weimar period. Nevertheless, the treatment of the text, its expressive idiom, and the interplay of these elements underline a progress. Bach may have retained the principle of setting each line of text one after the other, but he had already begun to use the double chorus to create a dialogue ('Fürchte dich nicht', chorus I, bar 3, 'Ich bin bei dir', chorus II, bar 4, etc.). The technique is varied by echo passages and the subsequent 'buildup' achieved by more rapid alternations (bar 23 ff.). The central message 'Ich bin dein Gott' brings both choruses together for the first time; words such as 'stärken' (strengthen) and 'erhalten' (maintain) are illustrated by forceful, immediately understandable figures.

It is interesting to note that Bach takes up the introductory text at the end of the first section, and again at the close of the entire motet. He thus creates a caesura and a bracket, highlighting the comforting exhortation. Masterful is the interweaving of the three motives in the lower parts of the chorale ('denn ich habe dich erlöst', 'Ich habe dich bei deinem Namen gerufen' and 'Du bist mein'), as

well as the overall architectonic proportions: this section has the very same number of bars as the first. The bass group, which had declaimed the opening of the text in unison and in a linear fashion at the beginning, is excluded from the dialoguing choral section. Instead, it renders the same text once again at the end in the B-A-C-H figure before the entrance of the chorus, which is now augmented to its full force of eight voices and closes with the assertion 'Du bist mein'. Could this be a subjective expression of Bach the 'theologian'?

»Jauchzet dem Herren« BWV Anhang 160

It is not certain whether this work was actually performed at St. Thomas's church at an early-morning birthday service for August the Strong on 12 May 1727. Such a bright, splendid, concert-like piece would have been ideal for such an occasion, and the Bach Compendium suggests that the work originated after 1 January 1725. At all events, Bach's authorship is ascertained. A claim to this effect is found in Carl Philipp Emanuel Bach's estate, and Bach's son-in-law Johann Christoph Altnickol confirmed the attribution in a copy. In the first section, Bach arranged a piece by Georg Philipp Telemann, working it out in the form of a prelude and fugue. The fugue may be short and marked by idiomatic figures, but it lacks any notable refinement. This is followed by a cantata movement (from BWV 28) of Bach's own hand. For his next text, he turned to the closing stanza of the original chorale 'Nun lob mein Seel den Herren' (this piece is listed

individually as No. 231 in Schmieder's BWV). The final chorale (again from Telemann) was added by Bach's successor, the St. Thomas cantor Johann Gottlob Harrer. Harrer was undoubtedly ignorant of the fact that Bach, in the first and second movements, had written a type of motet whose form represented a stage of development anticipating that of the next two works.

»Singet dem Herrn« BWV 225

This motet has always been the most famous of Bach's works in this genre. From the autographic score, we can infer that the work was written between June 1726 and April 1727. It is not known whether it was intended for New Year's day, a birthday celebration, or for Reformation Day. Bach's biographer Forkel reports about a training piece 'for the St. Thomas School', but when considering the standard quality of the flute, violin and keyboard etudes of this period and of the following ones, this would mean a rather extravagant display of musical excellence for such a profane purpose. At all events, this work unites the most frequently used types of motet writing within a very limited framework, granting us a highly revealing glimpse into the impressive repository of Bach's illustrative techniques and devices. While the score calls for the repetition of the chorale with exchanged choruses – this seems to have been intended for the chorus rehearsals – this prescription is missing in the performing parts and was thus disregarded in our recording. Bach also reaches new heights in his

treatment of the role of the double chorus here. The three upper parts of chorus I enter with their sinuous melismas only after chorus II has invited them to do so homophonically – a procedure which is repeated at the exhortation ‘Israel freue sich’ (bar 68 ff.). ‘Die Gemein(d)e der Heiligen’ (the congregation of the saints) praises the Lord polyphonically, in a light, but broad and expansive manner. The two choruses come together homophonically (at bar 75) for the close of the prelude. The following fugue links together images of dance and music, of rounds and timpani (and harps!). Again, chorus I enters only after it has been enjoined by chorus II to sing (‘Singet’), whereby the overzealous tenor begins too soon (bar 89)!

Bach interrupts the lines of the following chorale by a choral aria. The voice-leading of the individual parts betrays a subjective textual interpretation: countless sighing motifs and sustained notes, as well as the progressive extension of the aria fragments towards the end stand for pensiveness: ‘Also der Mensch vergehet – sein End, das ist ihm nah’. Is this perhaps an indication that the work was written for a funeral?

In the closing section, Bach takes up the form of the prelude and fugue again in a symmetrical fashion. The climax is introduced by a jubilant, concerto-like and increasingly rapid choral interchange: ‘Alles was Odem hat’ (Everything that breathes – whereby ‘everything’ is illustrated by the four parts singing alone and ‘breathes’ by coloraturas necessitating an entire breath) ‘lobe den Herrn’ (praise the

Lord). The absolute culmination is the ‘Halleluja’: the only time that the soprano sings its highest note in the key of B flat major.

»Der Geist hilft« BWV 226

We know the occasion for which this motet was composed: the funeral of Johann Heinrich Ernesti, the long-time rector of the St. Thomas School and professor of poetics at the University of Leipzig, who had died on 16 October 1729; in view of his old age, he had apparently been awaiting his demise and had given Bach the text to be set to music some time earlier. We are, however, at a loss to explain the delay in delivering the work; Bach himself even had to help write out the parts. Scholars no longer contest the assumption that the funeral service might have been rescheduled at the last minute, and held at the University church, where, contrary to the city churches, instruments were allowed on such occasions.

The performing parts show that the two blocks Prelude/Fugue and Chorale were performed separately: further manuscript studies have recently given Christoph Wolff reason to believe that the work was originally conceived in five parts, and that the fugue was based on a previously existing piece. At all events, Bach drew upon his plentiful stock of expressive and illustrative means; lissom coloraturas that dart upwards evoke the spirit; ‘wir wissen nicht’ (we do not know) falters in both choruses; ‘unaussprechliches Seufzen’ (unspeakable sighing) is emphasized not only by the usual inter-

vallic steps of a second, but also by the notes sung without text (chorus I bar 130 ff.). In this section, Bach prescribes a phrasing (this is very rare for him) which rhythmically heightens the assertion that 'the spirit helps' ('der Geist hilft'), giving voice to self-confidence. The rather archaic four-part fugue begins with an intensity that is underscored by the *stretto* at the very opening. With its double subject, it is itself the center of the message, and conveys two distinct ideas about the spirit at the same time. The closing chorale then openly exhorts the spirit to descend among men.

»Komm, Jesu, komm« BWV 229

The first copy of this motet dates from 1732. It is not known when, nor for what occasion the work was written. Since the St. Thomas cantor Johann Schelle had set to music the same hymn text (but with all eleven strophes) for the funeral of his predecessor Thomasius in 1684, it is possible that Bach also used it in a similar manner. Stylistic correspondences of the last movement with the strophic aria 'Dir, dir Jehova will ich singen', as well as with the closing chorale of the Christmas Oratorio, Part IV, suggest that it was written c. 1730. In this piece, Bach makes a consistent use of the technique of setting each line of text one after the other, reinforcing them with vivid descriptive devices. The sighing motifs allude to the tired body, 'die Kraft verschwindt' (strength dwindles) in descending, broken chords, and complex, sombre harmonies express longing and oppressive weight. At the begin-

ning of the line 'Du bist der rechte Weg' (You are the right path), the structure built of short motives begins to flow more expansively, the abrupt interruption of the preceding lines ends: while this section was placed under the sign of the 'fragmentary' human existence, the double chorus, which has the same amount of bars and proceeds from dialogue to fullvoiced singing, perhaps expresses the constancy of 'Wahrheit und Leben' (truth and life). Long melismas, the persistent progression of the bass line, and the steady upward motion of the parts speak the same language: the aria beginning with the word 'Darum' derives a universally valid consequence from these four parts.

»Jesu, meine Freude« BWV 227

While the preceding motet was exceptionally not based on a biblical text, 'Jesu, meine Freude' is also derived from a chorale. Bach set all six strophes and interspersed them so masterfully with verses from Romans 8 – he himself most likely devised this system of organization – that it practically feels as if Johann Franck might have written his verses as a kind of antithesis to the Apostle Paul. The symmetrical form which Bach invented here is no less brilliant: rejecting the tenor part of the five-part piece, he also insists on the idea of salvation: those 'who do not follow the way of the flesh' ('nicht nach dem Fleische wandeln') – depicted with long series of notes running through all parts and registers – 'but that of the spirit' ('sondern nach dem Geist') – they, as the chorus unanimously and homophonically

proclaims, will be saved. The words of the following chorale challenge the word painter Bach with concepts like ‘Stürmen’ (storm), ‘Satan’, ‘Kracht und blitzt’ (thunder and lightning); only Jesus – in the last line – is simple, artless. The ‘Gesetz des Geistes’ (the law of the spirit) then asserts its prerogative in the three upper parts: it is detached from the earthly ‘law of sin and death’ (‘Gesetz der Sünde und des Todes’), which unites all the parts on one note, despite the contrapuntal profusion that has brought them there. At this point, the chorale urges defiance; with the help of dynamic accents prescribed by Bach, the chorus builds itself up to monophonic intensity of defy the laws of 3/4 time. The turbulence of the world is depicted against the background of the steadfast singer, ‘secure in peace’ (‘in gar sichrer Ruh’). Rests silence the ‘earth and abyss’ (‘Erd und Abgrund’). The linear principle used to illustrate this chorale line by line conjures up its own motet ‘en miniature’.

After having derived the antithesis ‘worldly-spiritual’ from the text, Bach casts it in a light, playful double fugue, which is interwoven with the sinuous melismas of the spirit. The end of this fugue is simultaneously the center of the entire motet. At the following words ‘Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein’, Bach expressly calls for an ‘Adagio’ pace – a sign of the momentousness of a message that is chiefly homophonic, performed three times, and repeated at the close.

After reaching its pivotal point, the structure begins to shift away from the center. The chorale verse is

illustrated with the usual ‘affects’ symbolizing misery, need and suffering (a surly rejection of ‘eitel Ehren’ – shallow honors – and ‘aller Schätze’ – all treasures). This is followed by a three-part piece which allows the three lower voices to report about the dead before they ascend to dizzy heights, toward the light, with the help of the spirit. Then comes a large choral setting which expresses the transition from the dusk of the world to the transcendence of light by having the highest parts sing without continuo. Bach, however, did not pass up the chance to carve out the word ‘Lasterleben’ (life of vice) with a fugato and rhythmic tightening.

The penultimate movement appositely echoes the music of the second movement. The hesitancy and contemplativeness of the message in the second movement gives way here to the security and steadfastness of faith in the spirit, which has awakened Jesus from the dead (‘Jesus von den Toten auferweckt’). The closing verse, the music of which is identical with that of the opening chorale, thus represents a logical consequence: the spirit of sorrow has lost and must yield. The unification of the tenor and soprano at the beginning of the penultimate bar, on ‘Jesu, meine Freude’, might symbolize Bach’s personal view on this subject, which he has otherwise exhaustively worked out in the music.

If Bach – as is occasionally assumed – composed this motet, his lengthiest, for the funeral of Frau Kees, the wife of the postmaster, on 18 July 1723, thus shortly after he took office in Leipzig, then this would indeed have been an amazing preamble

to his tenure. But if we consider that Bach had to become acquainted with the liturgical customs and practices of Leipzig at first, a later date of composition might appear more plausible: prior to 1735, at all events, whereby Bach might have drawn upon earlier compositions (Trio in G major BWV 1038) and certainly based himself on pre-existing models (e.g. Buxtehude).

»O Jesu Christ« BWV 118

Although Bach himself called this work a 'Motetto', the editors of later time placed it among the cantatas. Stylistically, it illustrates the genre of the 'extended cantata chorale piece' to a certain extent. The work was undoubtedly written for a funeral, hence for a middle-class ceremonial for which cantatas were not usually composed. Two instrumental versions of this piece have survived; the first calls exclusively for winds, including some unusual obbligato instruments, the 'litui' (horns in a high B flat). This, of course, lends greater weight to the assumption that the work was performed at a funeral, with the winds and vocalists performing in a procession, on their way to the graveyard. A 'dal segno' sign at the end of the chorale even allows the performance of up to all 15 strophes, if need be. It seems likelier that the work was composed in 1736 (for the funeral of the pastor of St. Thomas, Christian Weiss) rather than in October 1740, the previously assumed origin. The second instrumental version, for use at a church service (litui and strings, winds and continuo) was written not before 1746.

»Der Gerechte kömmt um« BWV deest

An arrangement of an arrangement by a myriad of authors – this piece strikingly reveals the complex paths taken by the composers of the Bach era to find their material! This piece has been transmitted in the so-called 'Passion Pasticcio' of Carl Heinrich Graun, who had been working at the Prussian court in Berlin since 1735 and became the opera director there in 1740. The manuscripts, which is extant, goes back to a performance in the Thuringian town of Bad Frankenhausen in 1757. Cantor Johann Wilhelm Cunis had studied at the St. Thomas School in Leipzig, hence had been a Bach pupil.

As the name suggests, the pasticcio blends heterogeneous pieces by various composers into a new piece which seeks to fit into its context as much as possible. It is not known whether Graun himself or later performers in Leipzig integrated altogether three pieces from Bach's hand into this work. In any case, the motet in question was among them. In this motet, however, Bach, towards 1735, had underlaid the German text of a motet by Jacobus Gallus ('Ecce quomodo moritur') found in the 'Florilegium portense' to a piece which is generally believed to stem from his predecessor Johann Kuhnau, namely the motet 'Tristis est anima mea' (this was first pointed out in 1972 by Diethard Hellmann in his new edition of this work). Kuhnau, however, did not compose this piece, which is still frequently sung today, but only performed it in Leipzig. It brings to mind Italian models, Durante or Lotti, for example. This was convincingly re-

vealed by Christoph Wolff at the ‘Sommerakademie Johann Sebastian Bach’, held in Stuttgart 1990. And, indeed, Antonio Lotti actually did work in Dresden between 1717 and 1720.

In order to render the new text in a way that is suited to the ‘affects’ while still being natural and moving in spirit, Bach modified some of the passages in the music. But, above all, he wrote an obbligato instrumental accompaniment to reinforce the text: a rhythmically insistent thorough-bass supporting the strings and a curiously faltering part for two oboes, which persistently pauses on the first quarter of each bar, and is heard from the beginning to the end. Only in the last line, where everything comes to eternal rest, do the winds fade away in sustained tones.

»Lobe den Herrn« BWV 230

This work, like ‘Singet dem Herrn’, was also not conceived as a funeral motet. Bach’s authorship of this relatively simple, three-part piece was long seriously questioned, because it uses only four parts, lacks a chorale, and has survived in a very late copy that has come down to us individually. Is this perhaps a movement from a lost Bach cantata? We do not know when it was written. The question of the authenticity can, however, also be posed the other way around: who besides Bach could have written a piece with such a crystalline structure, such a purely musical development, such idiomatic expressiveness, and such masterful contrapuntal motivic work?

The Gächinger Kantorei Stuttgart

The Gächinger Kantorei was founded by Helmuth Rilling in 1953. After mastering the entire a cappella repertoire available at the time, the choir turned towards oratorios of every period. It has played a considerable part in the rediscovery and representation of the Romantic choral repertoire, especially works by Brahms and Mendelssohn. It is notable for its role in performing the first and hitherto only complete cycle of all J. S. Bach's church cantatas and in giving the first performance of the Requiem of Reconciliation in 1995 in Stuttgart. The choir has won many recording prizes and has received critical acclaim for its CD, radio and television recordings as well as for its concerts throughout Europe, Asia and the Americas. Named after the village in the Swabian mountains where it was founded, the Gächinger Kantorei is a synonym for excellence in choral singing throughout the world. Today the choir is a flexible body of trained singers, who are brought together as required to suit the demands and scoring of the season's programme.

The Bach-Collegium Stuttgart

The Bach-Collegium Stuttgart is a group of freelance musicians, including players from leading German and foreign orchestras and respected teachers, whose composition varies according to the requirements of the programme. To avoid

being restricted to a particular style, the players use modern instruments, while taking account of what is known about period performance practice. They are thus equally at home in the Baroque „sound world“ as in the orchestral sonorities of the nineteenth century or in the soloistic scoring of composers of our own time.

Helmuth Rilling

As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the then normal performance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together from 1954 on. He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos which applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his »Gächinger Kantorei«; they soon developed a wide repertoire which they subsequently performed in public. An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's »Vespers« to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's »Litany«, Edison Denisov's completion of Schubert's »Lazarus« fragments and, in 1995,

the »Requiem of Reconciliation«, an international collaboration between 14 composers and 1998 the »Credo« of the Polish composer Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not interested in making music for the sake of making music or in working for work's sake. The meticulousness and philological accuracy with which he prepares his concerts is matched by the importance he attaches to creating a positive atmosphere, one in which the musicians under his direction can discover the music and its meaning, both for themselves and for the audience. »Making music means learning how to know and understand other people and how to get on peacefully with them«: this is his creed. That is why the International Bach Academy Stuttgart founded by Helmuth Rilling in 1981 is often called a »Goethe Institute of music«. Its aim is not to teach culture, but to inspire and to encourage reflection and understanding between people of different nationalities and backgrounds.

Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the ceremony in Berlin marking the Day of German Unity in 1990 he conducted the Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his

life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

Helmuth Rilling is regularly invited to lead renowned symphony orchestras. As a guest conductor he has thus led orchestras such as the Israel Philharmonic Orchestra, Bavaria Radio Symphony Orchestra, the Mid-German Radio Orchestra and the Southwest Radio Orchestra, Stuttgart, the New York Philharmonic, the Radio orchestras in Madrid and Warsaw as well as the Vienna Philharmonic in well-received performances of Bach's St. Matthew Passion in 1998.

Les Motets de Jean-Sébastien Bach

Il y a beaucoup d'insolite au sujet des motets de Bach: d'abord le petit nombre comparé à celui des cantates; puis la forme désuète voire ancienne. En outre la tradition se développait différemment: les motets étaient les premiers à être imprimés, et le motet «Singet dem Herrn» même le premier ouvrage qui, en 1794, entra dans le répertoire de la Berliner Singakademie qui venait d'être fondée. C'est ainsi que cette musique, même avant les passions et les cantates et au-delà des «Gardiens du Saint-Graal», pouvait faire son entrée dans la vie de concert bourgeoise en plein épanouissement alors.

Sur l'usage

La position exceptionnelle des motets résulte de leur destination. Si la cantate avait sa place importante dans le culte du dimanche et, au-delà, la tâche de répondre aux textes de lecture et de prêche c'est que le motet n'avait que le rôle de faire chorus aux fidèles (en forme d'un «introtus» après le prélude d'orgue) ou de les distraire «sub communionne». Et pour cette tâche on ne composait pas toujours de nouveau, tout d'abord parce que c'était beaucoup de travail; du reste, parce que ce n'était pas nécessaire, le recueil de motets «Florilegium portense» du cantor Eduard Bodenschatz de Schulpforta fournissant déjà le répertoire aux églises de Leipzig.

Bach n'écrivait des motets que pour des «Kasualien», ces occasions lucratives pour le compositeur qui accompagnaient les événements importants dans la vie des bourgeois, par exemple les bénédictions nuptiales et les funérailles ou les cérémonies commémoratives ainsi que les enterrements. Tandis que Bach présentait ses cantates également à ces occasions-là aux maisons princières et en parodisant, c'est-à-dire en actualisant sa «reserve», on peut parfaitement comprendre les motets comme l'élément d'une culture de fête bourgeoise d'antan. Le nombre relativement faible des motets de Bach, au moins de ceux qui nous sont transmis, résulte de cette circonstance-là et du fait qu'il fallait composer la musique en très peu de jours, notamment pour les funérailles.

Étant actuelles, les cantates étaient très vite oubliées après la mort de Bach (et c'est pour cette raison qu'il faut craindre aujourd'hui que la plupart d'elles ne soit perdues pour toujours), les motets, au contraire, faisaient vite partie du répertoire de renom de la chorale de Saint-Thomas. Avec le temps et à cause des voies obscures de réception, des ouvrages dont Bach n'est pas l'auteur se glissaient dans le canon de son œuvre; d'autre part, lorsqu'après la mort du cantor de Saint-Thomas en 1750, c'est-à-dire à la fin d'une ère, l'image de celui-ci se transfigurait en vue d'œil, il y avait des pièces qu'on ne considérerait pas d'être dignes de lui et elles étaient alors éloignées de son œuvre. Jusqu'à présent, il n'y a pas de certitude de ce qui est un motet vrai ou faux de la plume de Bach.

La distribution

Dès le début, ce problème-là soulevait des questions concernant l'exécution des motets. Il va de soi que le 19^{ième} siècle intégrait ces ouvrages dans son propre idéal de chant a cappella; même aujourd'hui il est beaucoup plus simple (et moins coûteux) pour les chorales (les problèmes d'intonation mis à part) de chanter un motet de Bach sans accompagnement instrumental. Lorsqu'en 1789 Mozart entendit le motet «Singet dem Herrn» sans accompagnement instrumental, ce n'était pas lors d'un culte dans l'église Saint-Thomas, mais à l'occasion d'une leçon d'exercice. Il est à présumer que, déjà du vivant de Bach, mais de toute façon après sa mort, les motets étaient employés en tant qu'«unité d'exercice» aux cours de répétition, l'apprentissage par cœur et l'intelligence du style polyphone dépassé ou même à double-chœur; ce qui assurait aussi la tradition des motets. Lorsque Mozart copia les voix et ajouta la remarque qu'il fallait composer «tout un orchestre» en tant qu'accompagnement, cette idée n'était pas forcément la sienne, mais elle résume peut-être un mot de Johann Friedrich Doles, alors cantor de Saint-Thomas, qui expliqua la qualité de la chorale de Saint-Thomas à l'occasion d'une leçon d'exercice, une qualité qui n'était certes pas extraordinaire.

La source porte à croire que les motets étaient exécutés en doublant les voix par des instruments. L'autographe des voix du motet BWV 26 contient une partition pour cordes respectivement pour instruments à vent et basse continue. Récemment un exemplaire imprimé du motet BWV 230 s'est trou-

vé, et là il est dit expressément «con strumenti». En outre, il est connu que Jean-Sébastien Bach arrange le motet «Erforsche mich Gott» de Sebastian Knüpfer avec un accompagnement instrumental. On peut en déduire que ses propres ouvrages étaient faites de la même façon, même si des preuves autographes n'existent pas. Mais il y en a une autre indication importante qui date bien longtemps avant l'époque de Bach. C'est surtout l'invitation de Heinrich Schütz dans sa préface à «La musique de chorale» regardant l'exécution des motets où il dit qu'il faut chanter avec l'accompagnement instrumental. Et si Bach était vraiment contre l'accompagnement instrumental, aurait-il arrangé le motet «Iristis es anima mea» avec une partition instrumentale obligée, composée spécialement à cet effet, en faisant ainsi son propre motet «Der Gerechte kommt um» (qui se trouve parmi nos enregistrements)? Du reste, il ne se trouve aucune partition chorale parmi ses cantates qui présentent beaucoup de chœurs «a motet» sans des instruments jouant au moins colla parte, les parties de solistes mises à part.

Le fait que dans les motets de Bach le premier chœur est accompagné par des cordes et le second par des instruments à vent de la famille des hautbois, ne résulte pas de réflexions esthétiques, mais pratiques. Bach se plaignait souvent qu'il n'avait pas assez de bons choristes; et c'est ainsi que dans les ouvrages à double-chœur et techniquement difficiles les instruments servent plutôt de soutien que de moyen d'expression. Il paraît que c'est à cela qu'indique la partition des voix de BWV 226, motet déjà mentionné plus haut: les voix instrumentales

cessent avec la fugue, et le choral final, séparé du motet de funérailles, était chanté a cappella auprès de la fosse sans qu'une perte esthétique se fit ressentir. Une interprétation qui se veut historisant en matière d'exécution, peut absolument renoncer à des instruments, si la chorale est versée, techniquement forte et assez nombreuse. Il n'y a pas d'intérêt de reconstruire un manque. Notre enregistrement utilise la distribution d'instruments comme elle se présente dans la partition existante. Ces ouvrages-ci vivent de leur structure dont le principe antiphone et dialoguisant de deux ensembles, concertant en commun, joue un rôle prépondérant. Ce que le chœur I et le chœur II chantent en détail peut être rendu clair par le timbre des instruments dû au fait que visiblement cela ne serait pas possible.

Dans les ouvrages à moins de voix, notamment dans le motet BWV 227, la «registration» avec la diversité des timbres instrumentaux soutient la transparence des structures spécifiques de l'œuvre; ce qui est un aspect pragmatique qui vise à l'élucidation de la substance de la composition et avec cela l'intention artistique de Bach en les faisant transparentes. Pour une fois, musicologues, interprètes et auditeurs sont d'accord que les motets anticipent de loin le vocabulaire avec lequel, en général, on transformait les affets musicaux.

Dans le Rapport critique de la NBA III/I, Konrad Ameln a montré le va-et-vient de la discussion au sujet des motets «authentiques ou faux» de Bach depuis presque 250 ans. Tandis que cette édition ne se décidait que pour les motets BWV 225 à 230 ainsi que les deux de BWV 118, le volume III du «Bach-Compendium» de 1988 contient (en partie

en suggérant des datations nouvelles) huit motets ainsi que deux versions d'ouvrages d'autrui de ce genre dans l'œuvre de Bach. L'enregistrement présent suit ce nouvel état de recherches qui sera commenté en détail ci-après.

Contrairement à l'opinion répandue disant que Bach ne composait des motets qu'à partir de 1723, c'est-à-dire dès son arrivée à Leipzig, cet ouvrage-ci dont on croyait Jean-Christophe, son oncle d'Eisenach d'être l'auteur, c'est une production des années de Weimar. Les premières 14 mesures ainsi que les dernières huit de la copie au net qui se trouvait dans la succession de Carl Philipp Emanuel, montrent Bach lui-même comme copieur tandis que le reste est de la main de David Kräuter, un Augsbourgeois qui séjournait à Weimar entre avril 1712 et octobre 1713. Outre cela, il y a aussi des raisons stylistiques pour cette datation: traitement de texte simple, double-chœur traditionnel s'en tenant à des reprises ainsi qu'à l'insistance remarquable sur le mot «Ich» – «Moi» («Ich lasse dich nicht – ich»), ce qui revient dans une manière semblable au début de la cantate de Weimar No. 21 «Ich hatte viel Bekümmernis».

De plus, l'invention de thèmes divers dans les dessous de la version chorale pour les textes «Ich lasse dich nicht» – «Du segnest mich denn» ne conduit pas encore à ce raffinement caractéristique de combinaison contrapunctique de l'œuvre tardive de Bach. En revanche il est assez remarquable que Bach y combine un texte de l'Ancien Testament avec le personnage central du Nouveau Testament («mein Jesu») ainsi qu'il harmonise le choral final d'une manière insolite.

La source la plus ancienne de ce motet ne date que des années après la mort de Bach, par conséquent la datation dans les années de Leipzig, habituelle jusqu'à présent, (la cérémonie commémorative pour l'épouse défunte du Stadthauptmann Packbusch le 4 février 1726) reste hypothétique. En revanche, la concordance avec la structure formale de la pièce précédante (chœur d'ouverture à huit voix – version chorale) se fait remarquer, ce qui pouvait renvoyer aux années de Weimar. Néanmoins le traitement des paroles, le vocabulaire de l'expression ainsi que la combinaison de ces éléments prouvent un progrès. Il est vrai que Bach continue à mettre en musique les vers l'un après l'autre, mais il utilise déjà le double-chœur pour un dialogue. («Fürchte dich nicht» chœur I mesure 3, «Ich bin bei dir» chœur II mesure 4 etc.). Des passages à écho varient cette technique comme ensuite également l'intensification par des variations plus courtes (m. 23-). Le message central «Ich bin dein Gott» réunit les deux chœurs pour la première fois; des mots comme «stärken» – «enforcer» et «erhalten» – «soutenir» sont ensuite rendus par des figures remarquables et subitement compréhensibles.

Il n'est pas sans intérêt que Bach revient encore une fois à la fin de la première partie ainsi qu'à la conclusion du motet complet au texte d'ouverture créant ainsi avec l'invitation prometteuse la césure et la cadre. La combinaison des trois motifs dans les dessous de choral («Denn ich habe dich erlöset», «Ich habe dich bei deinem Namen gerufen» et «Du bist mein») ainsi que toute la proportion architecte-

turale qui donne à cette partie le même nombre de mesures qu'à la première, sont vraiment magistraux. Les basses qui au début séparées de la partition dialoguante des chœur, ont déclamé le texte d'ouverture à l'unisson et linéairement, chantant à la fin les mêmes paroles en B-A-C-H (si bémol – la – ut – si) avant que les chœurs, de nouveau à huit voix, terminent avec la certitude «Du bist mein». Est-ce Bach, le «théologue» subjectif, parle ici?

«Jauchzet dem Herrn» BWV app. 160

Il n'est pas certain que cet ouvrage effectivement se fit entendre dans l'église Saint-Thomas au petit matin du 12 mai 1727 célébrant l'anniversaire du roi Auguste de Saxe, dit le Fort. Une musique de concert tellement fastueuse et lumineuse aurait été appropriée à l'occasion; le compendium de Bach la date après le 1 janvier 1725. L'authenticité comme œuvre de Bach est assurée, Carl Philipp Emanuel dans sa succession et Johann Christoph Altnickol la confirment. La première partie est la version d'un mouvement de Georg Philipp Telemann, Bach le transforma en prélude et fugue, la dernière étant courte, divertissante, mais nullement faite de beaucoup de raffinement Bach y ajouta son propre mouvement de cantate (extrait de BWV 28); et il utilisa la strophe finale du choral «Nun lob' mein Seel' den Herren» (ce mouvement est le numéro 231 dans le BWV de Schmieders) comme nouveau texte. Le choral final (également de Telemann) fut ajouté par Johann Gottlieb Harrer, le successeur de Bach à Saint-Thomas, ignorant que Bach, avec les

mouvements 1 et 2, avait présenté un type de motet qui, en termes de forme, anticipe les deux motets suivants.

«Singet dem Herrn» BWV 225

Dès le début de son existence, «Singet dem Herrn» était le plus célèbre de tous les motets de Jean-Sebastien Bach. Il prit naissance entre juin 1726 et avril 1727, la partition autographe permet cette conclusion. Ce qui n'en est pas à conclure c'est que le motet était destiné à la fête du Nouvel An, la célébration d'un anniversaire ou la fête de la Réformation. Contrairement à cela, Forkel, le biographe Bach, parle d'une étude «pour l'école de Saint-Thomas», ce qui signifierait un grand luxe pour un usage assez banal si l'on pense à la qualité des études pour violon ou clavier de l'époque ou après. Bach néanmoins y utilise les formes de composition les plus courantes dans un espace concentré et autorise une connaissance profonde de son trésor de formes d'expression pour reproduire les mots en images musicales. Il paraît que la reprise du choral avec chœurs perméutés qui se trouve dans la partition, mais qui manque dans les voix, était également destinée à l'usage d'étude; voilà pourquoi elle n'a pas été prise en considération pour cet enregistrement.

L'art du double-chœur touche ici à son apogée. Les trois voix de dessus du premier chœur attaquent par des mélismes «chantants», après que le chœur II l'a invité par des accords, une méthode qui sera reprise avec l'invitation «Israel freue dich»

(m. 68-). «Die Gemein(d)e der Heiligen» – «La commun(auté)e des saints» fait l'éloge du Seigneur de manière polyphone, légère et puissante; les deux chœurs (m. 75) attaquent en accord la conclusion du prélude. Ensuite la fugue associe des images de la danse et de la musique, des rondes et des timbales (et des harpes). Ici également les voix du premier chœur n'attaquent qu'après l'invitation «Singet» – «Chantez» du chœur II, le ténor (m. 89), exubérant de joie, même trop tôt.

Bach interrompt le choral suivant, verset par verset, par un air choral. Dans la conduite des voix il révèle des explications subjectives du texte; des motifs de soupir et des tons persistants ainsi que des interpellations d'airs, vers la fin toujours plus longues, signifient réflexion: «Also der Mensch vergehet – sein End, das ist ihm nah» – «C'est ainsi que l'homme disparaît – sa fin, elle est proche». Est-ce qu'on peut en conclure que ce motet était destiné à des funérailles?

Dans la partie finale Bach reprend la forme de prélude et fugue en établissement ainsi la symétrie. Des attaques et la permutation des chœurs à des intervalles toujours plus abrégés conduisent à l'apogée: «alles» (ensemble: pour cela seulement quatre voix) «was Odem hat» (le souffle reproduit par des vocales qui exigent toute la haleine), «lobe den Herrn». Le point final est l'«alléluia»: une seule fois le soprano chante son ton le plus aigu en si bémol majeure.

«Der Geist hilft» BWV 226

Cette fois-ci, on connaît l'occasion pour la composition de ce motet: Johann Heinrich Ernesti, le recteur de l'école de Saint-Thomas et professeur de poésie à l'Université de Leipzig depuis des années, mourut le 16 octobre 1729. Il était très âgé et pressentait sa mort. Quelque temps avant, il avait donné à Bach les paroles qu'il désirait d'être mises en musique pour être chantées à ses propres funérailles. On ne sait pas pourquoi il y avait néanmoins quelque retard; Bach lui-même participa à la notation des voix. Les musicologues abandonnent l'hypothèse selon laquelle le déplacement des funérailles à l'église de l'Université avait causé un ajournement. Contrairement aux églises municipales, dans l'église de l'Université il était permis de jouer de la musique instrumentale à des occasions particulières.

La notation des voix indique que les deux parties, «Prélude et fugue» et le choral, furent exécutées séparément. Récemment, Christoph Wolff a étudié les manuscrits de nouveau, ce qui l'a conduit à considérer une conception de cinq voix ainsi qu'un modèle déjà existant pour cette fugue. En tout cas, Bach puise là aussi de son vocabulaire. Des vocalises souples et en direction montante reproduisent l'esprit, «wir wissen nicht» – «nous ne savons pas» s'arrête dans les deux chœurs, «unaussprechliches Seufzen» – «soupir ineffable» n'est pas seulement élucidé par des secondes habituelles, mais aussi par des chants de chœur sans paroles (chœur I m. 130-). Dans cette partie, Bach note des articulations (ce

qui est rare chez lui) qui renforcent le message que «der Geist hilft» «l'Esprit vient en aide», l'accentuent rythmiquement et expriment conscience de soi.

La fugue à quatre voix et à l'ancienne commence immédiatement et intensément par une strette: elle n'est pas l'intensification du message, mais son centre même. Avec ses deux thèmes elle expriment en même temps deux caractéristiques de l'Esprit, dont la venue est invoqué dans le choral final.

«Komm, Jesu, komm» BWV 229

La copie la plus ancienne de ce motet date de 1732. L'origine et l'occasion sont inconnues. Johann Schelle, un des cantors de Saint-Thomas avant Bach, mit les mêmes paroles en musiques (mais toutes les onze strophes), et cela à l'occasion des funérailles de son devancier Thomasius en 1684. Cela permet le classement du motet à une occasion pareille chez Bach. Puis il y a des concordances du dernier mouvement avec l'air en strophes «Dir, dir, Jehova, will ich singen» ainsi qu'avec le choral final de la quatrième partie de «Oratorio de Noël» qui nous permettent à considérer une datation autour de 1730.

Bach y emploie d'une manière conséquente la méthode selon laquelle il met en musique chaque verset l'un après l'autre et cela en images claires. Des motifs de soupir correspondent au corps fatigué, «die Kraft verschwindet» – «la force disparaît» en

accords descendants et brisés, une harmonie complexe ou sombre exprime une aspiration fervent et une lourdeur pesante. Avec le début du vers «Du bist der rechte Weg» – «Tu es le bon chemin», la structure, en partie abrégée, se détend. Si cette partie avait pour sujet l'existence humaine fragmentaire, on pourrait dire que le double-chœur qui contient le même nombre de mesure et qui, partant du dialogue, débouche maintenant dans un répons d'encouragement mutuel, exprime la constance de «la vérité et de la vie». Des mélismes longs, un progrès continu de la ligne de basse ainsi qu'une élévation permanente des voix disent tous la même chose: l'air qui commence par le mot «Darum» – «pour cela» agit de manière conséquente en quatre voix universellement valables.

«Jesu, meine Freude» BWV 227

Comme au motet précédent, ce n'est pas un passage de la Bible que Bach mit en musique; ce qui est une exception chez lui. De même, «Jesu, meine Freude» est basé sur un choral. Bach emploie toutes les six strophes et il les joint aux paroles de l'Épître aux Romains de sorte qu'on pourrait penser que Johann Franck avait écrits ses paroles en tant qu'antithèse aux versets de Saint-Paul. Probablement c'était Bach lui-même qui avait compilé les paroles de ce motet. La forme symétrique que Bach trouve pour ce motet, ne cède en rien à cette habileté. Avec des formes d'arrangement des plus hardies cependant, Bach abandonne l'alternance statique entre cantus firmus et la conduite du motet. Les deux s'entre-

mêlent et exigent mutuellement aveu, réflexion et commentaire.

Le choral d'ouverture apparaît comme titre descriptif. Puis Bach insiste sur le terme («nichts» – «rien») avec des reprises hésitantes dynamiquement rétractantes et sur ce que ceux qui «nicht im Fleisch wandeln» (des séries de tons longs à travers toutes les voix et tous les registres) «sondern» d'un accord commun «nach dem Geist» – «selon l'Esprit», ne seront pas condamnés, et il l'atteint par des reprises de ton du ténor dans la phrase à cinq voix. C'est Bach l'onomatopéique qui se montre dans les paroles du choral qui suit: «Stürmen» – «tempêtes», «Satan», «kracht und blitzt» – «en faisant du bruit et des éclairs»; seul Jésus – dans le dernier vers – reste simple, ordinaire.

La «Loi de l'Esprit» se manifeste ensuite dans les trois voix de dessus: élevée sur «la loi terrestre du péché et de la mort», ce qui réunit les voix sur un ton, même si le contrepoint les amène diversement. Le choral, intense jusqu'à la monodie en des accents de dynamisme prescrits, invite à ce point de braver la loi de la mesure à trois temps. Le monde déchaîné est reproduit contre le chanteur imperturbable «in gar sicherer Ruh». «Erd und Abgrund» – «terre et abîme» se taisent; le principe de série avec lequel le choral reproduit ligne par ligne, fait tout seul naître un motet complet en miniature.

Ensuite Bach introduit l'antithèse des paroles: charnel et spirituel, dans une fugue double qui est à fois légère et divertissante et entremêlée de l'action mé-

lismatique de l'Esprit. Le final de cette fugue est en même temps le centre du motet entier. Pour les paroles suivantes Bach prescrit expressément adagio: «Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein.» – «Celui qui n'a pas l'Esprit du Christ, il n'est pas des siens». C'est l'indice de l'importance d'un message qui est largement mis en accords et repris trois fois et ensuite une fois à la fin.

Avec ce vers et du choral qui reproduit les émotions habituelles évoquées par la détresse, la misère et la souffrance (refusant brusquement les «honneurs vains» et «tous les trésors») la structure symétrique commence à s'éloigner du centre. Il suit une phrase à trois voix dans laquelle les trois voix basses parlent d'abord du corps mort, puis elles s'envolent dans les hauts légers et aérés, l'Esprit les aidant. Ensuite il y a un arrangement de choral qui exprime la transition du monde en lumière transfigurée en employant les voix de dessus sans continuo. Mais Bach ne se prive pas de souligner le mot «Lasterleben» – «Vie vicieuse» par un fugato et en agissant le rythme.

L'avant-dernière phrase reprend la deuxième aussi musicalement. Le caractère hésitant et réfléchissant du message alors répété recule ici devant la certitude et la constance de la croyance en l'Esprit qui a «Jesus von den Toten auferweckt» – «ressuscité Jésus des morts». Ainsi le verset final qui est aussi musicalement identique au choral d'ouverture est la conséquence logique: les esprits du deuil ont perdu, ils reculent. Lorsque Bach réunit les voix de ténor et de soprano au début de l'avant-dernière mesure

avec «Jesu, meine Freude», cela peut être compris comme prise de position subjective de Bach au sujet traité musicalement à fond.

Si Bach avait composé le plus volumineux de ses motets juste après sa prise de fonctions à Leipzig à l'occasion de l'enterrement de Mme. Oberpostmeisterin Kees (l'épouse de directeur régional des postes le 18 juillet 1723), comme on présume parfois, il avait présenté une carte de visite surprenante. Mais si l'on suppose qu'il lui fallait d'abord acquiescer les coutumes et les modèles de musique religieuse en usage ici, il faut qu'on pense à une date ultérieure: de toute façon avant 1735, peut-être en employant des parties tirées de compositions antérieures (Trio en sol majeure BWV 1038) et certainement des modèles existants (par exemple Buxtehude).

«O Jesu Christ» BWV 118

«Motetto» – c'est ainsi que Bach dénomme cet ouvrage que les éditeurs des années ultérieures rangent parmi les cantates. Du point de vue stylistique il s'agit plutôt du genre de «cantate en forme de choral élargi». Sans doute, cette composition était destinée à des funérailles, une occasion bourgeoise enfin, auxquelles, en général, on ne commandait pas de cantates. La tradition connaît deux versions instrumentales. La première n'emploie que des instruments à vent, parmi eux deux instruments obligés insolites comme les deux «Litui» (des cors en si bémol). Alors la destination aux funérailles s'impose

d'avantage, parce que les joueurs et les chanteurs l'ont peut-être exécuté en se rendant à la fosse ou en procession. Le «dal segno» à la fin du choral permettait peut-être l'exécution de quelques unes des 15 strophes ou même toutes suivant les besoins. Aujourd'hui on préfère de dater la naissance de cet ouvrage vers la fin de 1736 (l'enterrement de Christian Weiß, pasteur de l'église Saint-Thomas) et non pas en octobre 1740, date qu'on présumait antérieurement. La deuxième version à l'usage du culte (litui et cordes / instruments à vent / continuo) peut être datée à partir de 1746.

«Der Gerechte kömmt um» BWV deest

L'arrangement d'un arrangement employé ailleurs: cette pièce montre très clairement les voies complexes par lesquelles les musiciens de l'époque de Bach se fournissaient en matériel. Elles est transmise dans le pastiche dit «Passions-Pasticcio» de Carl Heinrich Graun qui était à la cour de Prusse à partir de 1735 et dès 1740 le directeur de l'opéra là-même. Le manuscrit conservé remonte à une exécution à Bad Frankenhausen en Thuringe en 1757. Le cantor Johann Wilhelm Cunis était un ancien élève de l'église Saint-Thomas de Leipzig, un élève de Bach enfin.

Comme le terme le dit, le pastiche entremêle des pièces entièrement hétérogènes de compositeurs divers pour en tirer une pièce le mieux appropriée à l'occasion. Il n'est pas connu si Graun lui-même ou seulement des exécutions ultérieures causaient l'in-

tégration de trois mouvements de la plume de Bach dans ce pastiche. De toute façon, le motet en question en faisait partie. Dans celui-ci, Bach avait mis des paroles d'un motet contenu dans le «Florilegium portense» avec la musique de Jacobus Gallus («Ecce quomodo moritur») sur une musique de son prédécesseur Johann Kuhnau, et cela en 1735 environ (c'est ce qu'on suppose généralement); il s'agit du motet «Tristis est anima mea» (c'est Diethard Hellmann qui, en 1972, y fit remarque à c'était lors de la nouvelle édition de cette œuvre). Mais, en fait, Kuhnau n'est pas le compositeur de cette pièce que l'on chante toujours très souvent, même aujourd'hui, il l'exécuta seulement à Leipzig. Elle ressemble plutôt à des modèles italiens de Durante ou Lotti par exemple, comme l'a fait remarquer Christoph Wolff à l'occasion de l'«Académie d'été Jean-Sébastien Bach» de Stuttgart en 1990. Et, au fait, Antonio Lotti travaillait à Dresden entre 1717 et 1720.

Pour faire sentir les nouvelles paroles en toute la force de leurs émotions et de façon naturelle et saisissante, Bach modifia quelques passages de la musique, mais il écrivit surtout un mouvement instrumental obligé pour renforcer les paroles: une basse continue rythmiquement insistante, des cordes au-dessus et une partie pour deux hautbois qui est étrangement hésitante, s'arrête toujours sur le premier quart de la mesure, et cela tout le long de la pièce. Ce n'est que dans la dernière ligne où tout trouve le repos éternel que les instruments à vent lassent.

«Lobe den Herrn» BWV 230

Comme dans «Singet dem Herrn» ici aussi il ne s'agit pas d'une musique funéraire. Parce que ce motet relativement simple et triparti n'emploie que quatre voix et le fait qu'il n'y a pas de choral, à ce qui s'ajoute que ce motet était transmis très tardivement et séparément, on doutait longtemps de l'authenticité. Il est aussi possible qu'il s'agit ici d'un mouvement d'une cantate disparue de Bach. La date de naissance est inconnue. En ce qui concerne l'authenticité, on peut aussi poser la question inversement: qui sinon Bach était capable d'écrire un chef-d'œuvre comme celui-ci: clair dans sa structure, tellement musicien dans son cours, tellement caractéristique dans son vocabulaire et plein de savoir-faire dans le traitement contrapuntique des motifs.

La Gächinger Kantorei Stuttgart

a été fondée par Helmuth Rilling en 1953. Tout d'abord, ce chœur a travaillé toutes les œuvres a cappella disponibles en ce moment et aussi des œuvres oratoires de toutes les époques. Il a largement contribué à la redécouverte et la diffusion du répertoire pour chœurs de la période romantique, en particulier Brahms et Mendelssohn. Particulièrement remarquable est le rôle que ce chœur a joué lors du premier et jusqu'à ce jour seul enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach ainsi qu'à l'occasion de la première du »Requiem de la Réconciliation« à Stuttgart en 1995. De nombreux prix du disque et des critiques enthousiastes accompagnent les productions de ce chœur pour la radio et la télévision, ses enregistrements sur disques compacts et ses concerts dans de nombreux pays d'Europe, d'Asie, d'Amérique du Nord et du Sud. Le nom de ce chœur – ainsi nommé d'après le lieu où il fut créé, un village dans la »Schwäbische Alb« – est synonyme partout dans le monde de l'art choral de tout premier ordre. Aujourd'hui, la Gächinger Kantorei est un chœur composé d'une sélection de chanteuses et chanteurs vocalement formés qui sont choisis et réunis en fonction des exigences des œuvres au programme.

Le Bach-Collegium Stuttgart

se compose de musiciens indépendants, d'instrumentistes des orchestres les plus renommés et de professeurs d'écoles supérieures de musique réputés. L'effectif est déterminé en fonction des exigences de chaque projet. Afin de ne pas se limiter du point de vue stylistique, les musiciens jouent sur des instruments habituels, sans toutefois se fermer aux notions historiques de l'exécution. Le »discours sonore« baroque leur est donc aussi familier que le son philharmonique du 19^{ème} siècle ou les qualités de solistes telles qu'elles sont exigées par les compositeurs modernes.

Helmuth Rilling

En tant qu'étudiant, Helmuth Rilling s'est d'abord intéressé à la musique hors de la pratique courante de l'exécution. L'ancienne musique de Lechner, de Schütz et d'autres fut exhumée quand il se retrouva avec des amis dans un petit village du nom de Gächingen dans la »Schwäbische Alb«, afin de chanter et de faire la musique instrumentale. Ceci a commencé en 1954. Rapidement, Rilling s'est passionné aussi pour la musique romantique – en dépit du risque de toucher à des tabous des années cinquante. Mais avant tout, la production de musique contemporaine a éveillé l'intérêt de Rilling et de sa »Gächinger Kantorei«; vite, ils ont acquis un vaste répertoire qu'ils ont aussi présenté au pub-

lic. Le nombre de premières exécutées à cette époque par ce musicien passionné et son jeune ensemble musicalement insatiable est immense. Aujourd'hui encore, le répertoire de Rilling s'étend des «Vêpres de Marie» de Monteverdi jusqu'à la musique contemporaine. Il a exécuté pour la première fois beaucoup d'œuvres de commande: «Litany» de Arvo Pärt, l'accomplissement par Edison Denisov du fragment du «Lazare» de Franz Schubert ainsi qu'en 1995 le «Requiem de la Réconciliation», une œuvre internationale commune par quatorze compositeurs et «Credo» de compositeur polonais Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling n'est pas un chef d'orchestre ordinaire. Jamais il n'a nié avoir ses racines dans la musique d'église et la musique vocale. Jamais il n'a dissimulé qu'il n'était pas question pour lui de faire de la musique pour faire de la musique, de s'activer pour le plaisir de s'activer. Dans la mesure où il prépare ses concerts et ses enregistrements méticuleusement et correctement du point de vue philologique, il s'efforce de créer dans son travail une atmosphère positive dans laquelle les musiciens peuvent, sous sa direction, découvrir la musique et ses contenus pour eux-mêmes et leur auditoire. «Faire de la musique, c'est apprendre à se connaître, à se comprendre et avoir des relations harmonieuses les uns avec les autres,» est son credo. Pour cette raison, la «Internationale Bachakademie Stuttgart» fondée par Rilling en 1981 est volontiers appelée le «Goethe-Institut de la musique». Son but n'est pas seule-

ment l'instruction culturelle, mais une incitation, une invitation adressées à des personnes de nationalités et d'origines différents à réfléchir et à se comprendre. C'est au moins une des raisons pour lesquelles Helmuth Rilling a reçu de nombreuses distinctions. Lors de la cérémonie à l'occasion du Jour de l'unité allemande, il a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Berlin à la demande du Président fédéral. En 1985, il a été nommé docteur honoris causa de la faculté théologique de l'Université de Tübingen, en 1993 il reçut la Croix du Mérite allemande ainsi que, en reconnaissance de son œuvre, le Prix Theodor Heuss et le Prix de Musique de l'UNESCO en 1995.

Régulièrement, Helmuth Rilling est invité à se mettre au pupitre d'orchestre symphoniques renommés. Ainsi il a dirigé en tant qu'invité le Israel Philharmonic Orchestra, les orchestres symphoniques de la Radio Bavaroise, de la Mitteldeutsche Rundfunk et de la Südwestfunk de Stuttgart, l'orchestre philharmonique de New York, les orchestres radiophoniques de Madrid et de Varsovie ainsi que l'orchestre philharmonique de Vienne, en 1998, dans des exécutions de la «Passion selon St. Matthieu» de Bach qui ont soulevé l'enthousiasme.

Los motetes de Johann Sebastian Bach

Hay mucho de insólito en los motetes de Bach: su reducido número en comparación con las cantatas y su forma inusual e incluso añeja, especialmente en el caso de los motetes a doble coro. Además, la tradición facilitó vías alternativas, ya que los motetes fueron las primeras obras de Bach en imprimirse después de su muerte, sin olvidar que el motete »Canto al Señor« fue la primera obra de Bach que incluyó en su repertorio la joven Academia Berlinesa de Canto a partir de 1794. Anticipándose a las pasiones y las cantatas y superando a los »Guardianes del Santo Grial« de Leipzig, esta música fue capaz de mantenerse tras su rápida irrupción en la floreciente vida civil de los conciertos.

Su función

La posición destacada de los motetes es producto ante todo de la finalidad que les es propia. Si las cantatas ocupaban un lugar preeminente en el servicio religioso dominical, correspondiéndoles de hecho la función concreta de responder a los textos de las lecturas y de la predicación, al motete se asignó únicamente la función de ambientar a la comunidad a modo de »introito« después del preludeo de órgano, o bien el de darle materia de meditación »sub comunione« . Y a este propósito nada nuevo se podía componer, aunque sólo fuera por motivos de economía de esfuerzo. Tampoco es que fuera necesario, ya que en las iglesias de Leipzig la colección de motetes titulada »Florilegium portense« del

Kantor Eduard Bodenschatz, de Schulpforta, aportaba el necesario repertorio.

Bach escribió los motetes tan sólo para »Kasualien«, es decir, para las ocasiones económicamente apropiadas que acompañan a los ciudadanos en los acontecimientos importantes de su vida como son las bodas, los funerales, los servicios religiosos conmemorativos o los entierros. Mientras que en tales ocasiones Bach esperaba igualmente con cantatas en las casas de los nobles y recurriría frecuentemente a la parodia, es decir, a la actualización del »acervo«, los motetes sólo pueden entenderse como auténticos productos de una temprana cultura de la celebración festiva civil. A esto y a la circunstancia de que, especialmente en las celebraciones funerarias, se debía disponer de la música durante muy pocos días, podría atribuirse el número relativamente pequeño de motetes de Bach que han llegado hasta nosotros.

Si las cantatas cayeron rápidamente en el olvido tras la muerte de Bach debido a su actualidad (motivo por el que una gran parte de ellas se consideran hoy día desaparecidas), los motetes pasaron muy pronto a formar parte del renombrado repertorio de los alumnos del colegio de Santo Tomás de Leipzig. En ese proceso y como consecuencia del cambio de los tiempos y de las formas receptivas, se deslizó en el Canon alguna que otra obra no procedente de Bach, mientras que otras fueron consideradas indignas y expulsadas del acervo, porque la figura del *Thomaskantor* fallecido en 1750, al finalizar la época, se había transfigurado espectacularmente. De ahí que en el fondo imperere hasta nues-

tros días la inseguridad sobre la cantidad de motetes »auténticos« de Bach.

Sobre su contenido

Esto trascendía también desde el principio a las cuestiones relativas a su confección. Evidentemente, el siglo XIX introdujo estas obras extraordinarias en su ideal a-capella, ya que todavía en la actualidad, y prescindiendo de los problemas de entonación, resulta más sencillo (y menos costoso) para un coro cantar un motete de Bach sin acompañamiento instrumental. También Mozart escuchó en 1789 en Leipzig el motete »Cantad al Señor« sin acompañamiento instrumental, porque él no asistía por ejemplo a un servicio religioso en la iglesia de Santo Tomás, sino a una clase de ensayo del coro. Ya en vida de Bach, según se sospecha, pero sobre todo después de su muerte, se añadieron los motetes como »unidades de ejercitación« en orden a repetir, retener en la mente y entender el estilo polifónico de doble coro (tanto tiempo excluido de la moda), circunstancia que a su vez venía a garantizar su transmisión. Así pues, la observación que agregó Mozart a las voces que él mismo transcribió, en el sentido de que se debía añadir la composición de »una orquesta entera«, no debe proceder de él sino que debe reproducir una insinuación del Thomas-kantor que fue entonces Johann Friedrich Doles, observación que sin duda pretendía disculpar una calidad interpretativa poco sobresaliente de los alumnos del Colegio Santo Tomás de Leipzig. Las fuentes encontradas hablan a favor de la praxis

interpretativa con duplicación de voces a base de instrumentos. Entre las voces autógrafas del motete BWV 226 se cuenta una frase para instrumentos de arco o de aire y continuo; una impresión recientemente descubierta del motete BWV 230 requiere expresamente »con strumenti« ; además es conocida la disposición instrumental aplicada por Johann Sebastian Bach a un motete de Sebastián Knüpfer titulado »Exoplórame, oh Dios« . Se trata pues de una praxis que puede trasladarse a las restantes obras, aunque la ausencia de pruebas autógrafas no confirma ninguna de las dos tesis. Por lo demás, podría haber sido un indicio importante a favor de la idea del acompañamiento instrumental la conocida práctica motética de no limitarse a la música vocal, circunstancia que se remonta a la época anterior a Bach y especialmente al requisito establecido en el prólogo de la »Música coral religiosa« de Heinrich Schütz. Y en todo caso, si Bach hubiera tomado partido contra los instrumentos, ¿habría reelaborado el motete »Tristes est anima mea« con una parte instrumental obligada escrita directamente para convertirlo en su propio motete (que también se ofrece aquí) bajo el título de »El justo perece« ? Por lo demás, tampoco en su obra de cantatas, que tan numerosos coros »motéticos« incluye, se observa ninguna frase coral que no lleve la interpretación de instrumentos al menos colla parte, a excepción de los fragmentos interpretados como solos.

El instrumentarium de los motetes de Bach, consistente en instrumentos de arco para el primer coro y en instrumentos de aire de la familia del oboe para el segundo, así como el continuo sustentado por los címbalos, no tiene ciertamente una función estética sino práctico-interpretativa. Son conocidos los lamentos de Bach sobre la falta de buenos cantores de coro, y así es lógico que precisamente en estas obras técnicamente difíciles, dotadas de al menos dos coros, la interpretación instrumental sonase más como apoyo y como suplencia que como valor expresivo en sí. En esa dirección parece apuntar también el mencionado conjunto de voces de BWV 226: porque las voces instrumentales cesan con la fuga, de modo que el canto coral postrero, separado del resto del motete concebido para una celebración funeraria, sería perfectamente susceptible de ser cantado a-cappella ante la tumba abierta, sin que por ello se percibiese ninguna pérdida de nivel estético. De ahí que un análisis acorde con los criterios de la praxis interpretativa histórica podría prescindir perfectamente de instrumentos siempre que se dispusiera de un coro versado, técnicamente guardado y suficientemente concurrido. No habría entonces que reconstruir las deficiencias...

La presente grabación utiliza la cobertura instrumental predeterminada en el juego de voces existente cuando se trata de motetes a doble coro. Precisamente estas obras viven de su estructura arquitectónica, teniendo en cuenta el papel determinante que desempeña el principio antifonal y dialógico de dos conjuntos concertados entre sí, porque lo que

cantan individualmente el coro I y el coro II se manifiesta aquí, a falta de una consumación óptica, a través del colorido acústico de los instrumentos. Por el contrario, en las obras con menor número de voces –es decir, en el motete BWV 227– el hecho de »registrar« con la diversidad de colores instrumentales la transparencia de estructuras específicas de la obra, viene a apoyar un aspecto puramente pragmático que se orienta, mediante la ilustrabilidad a dejar patente la sustancia compositorial y por lo tanto la voluntad artística de Bach. Porque sobre el hecho de que precisamente sus motetes vayan mucho más allá del vocabulario propio de su época con el que habitualmente los textos se convierten en afectos musicales, reina excepcional unanimidad entre los investigadores, los intérpretes y los oyentes.

La trayectoria seguida en lo que pronto serán los últimos 250 años de discusión en torno a los motetes »auténticos« y »no auténticos« de Bach, es descrita por Konrad Ameln en el Informe crítico de la NBA III/I. Mientras que esta edición sólo ha podido decidirse por aceptar los motetes BWV 225 a 230, así como las dos versiones del BWV 118, el volumen III del »Bach-Compendium« publicado por Wolff/Schulze cuenta en las propuestas de datación parcialmente nuevas un total de ocho motetes añadiendo a este género dos arreglos de obras ajenas que se encuentran en la obra bachiana. A este novísimo y en particular ilustrativo estado de la investigación sigue el presente ejercicio.

» No te dejo« BWV Anexo 159

En contraste con la opinión antes difundida de que Bach sólo compusiera motetes en su época de Leipzig, es decir a partir de 1723, esta obra, atribuida hasta el presente a su tío Johann Christoph de Eisenach, es un producto de sus años de Weimar. Los catorce primeros y los ocho últimos compases de la copia en limpio que se encuentra en el legado de Carl Philipp Emanuel, delatan a Bach como su escritor, mientras que para el resto se podría identificar al ausburgués David Kräuter que se encontraba en Weimar entre abril de 1712 y octubre de 1713. Además, existen razones estilísticas para esta datación: el tratamiento escueto de los textos, la tradicional duplicidad de coros que se limita a meras repeticiones, así como la llamativa insistencia en la palabra »yo« (»Yo no te dejo–yo«), que se repite de forma parecida a como al principio de la cantata 21 de Weimar »Yo tenía muchos desvelos«.

Por lo demás, el hallazgo de diversos temas para los textos »No te dejo« – si no me bendices« en las voces bajas de la composición coral, todavía no nos lleva al refinamiento de la combinación en contrapunto, típico de la obra posterior de Bach. Los que sí llama la atención es la combinación de un texto veterotestamentario con la figura central del Nuevo Testamento (»mi Jesús«), así como la insólita armonía en el canto coral final.

»No temas« BWV 228

Dado que sólo disponemos de un fragmento considerado como fuente más antigua, procedente de los años posteriores a la muerte de Bach, no deja de ser hipotética la atribución, hasta el presente habitual, a la época de Leipzig (para el funeral celebrado el 4-2-1726 en memoria de la Sr^a. del capitán municipal Packbusch). Por el contrario, llama la atención la coincidencia con la colocación formal de la pieza precedente (coro inicial de ocho voces – elaboración coral), en el sentido de que también pueda apuntar a la época de Weimar. Sin embargo, el tratamiento del texto, el vocabulario de sus expresiones y la combinación de estos elementos dan cobertura a una evolución posterior. Bach se mantiene ciertamente en el principio de acentuar sucesivamente las líneas del texto, si bien utiliza la duplicidad coral para representar un diálogo (»No temas« coro I, compás 3; »Estoy contigo«, coro 2, compás 4, etc.). Los pasajes en eco son otras tantas variaciones de esta técnica como ocurre a continuación a base de intensificar o de introducir breves cambios (compás 23 y ss.). La afirmación central »Yo soy tu Dios« guía inicialmente a ambos coros a la vez: hay palabras como »fortalecer« y »conservar« que se reproducen a continuación mediante figuras llamativas directamente comprensibles.

Es interesante el hecho de que al final del primer fragmento, igual que al final de todo el motete, Bach vuelva otra vez al texto introductorio, creando así la cesura y el marco general con una prometedora exigencia. Magistral resulta la combinación

de los tres motivos en las voces bajas del canto coral («porque yo te he rescatado», «te he llamado por tu nombre» y «tú eres mío»), así como toda la proporción arquitectónica que asigna a esta sección el mismo número de compases que a la primera. El grupo de voces bajas que al principio – e independientemente de la estructura coral dialógica – había declamado en unisolo y linealmente el comienzo del texto, canta al final el mismo texto en la figura B-A-C-H antes de concluir el coro, nuevamente desplegado en ocho voces con la seguridad del «Tú eres mío»... ¿no se estará manifestando aquí el Bach «teólogo» subjetivo?

»Alabad al Señor« BWV Anexo 160

No es seguro que esta obra sonara efectivamente en la iglesia de Santo Tomás la mañana del 12 de mayo de 1727 para el cumpleaños de Augusto el Fuerte. Indudablemente, una música tan espléndida, diáfana y armoniosa habría sido idealmente apropiada para semejante ocasión. El Bach-Compendium data su origen en fecha posterior al 1 de enero de 1725. En cambio sí está clara la autoría de Bach que ya indican Carl Philipp Emanuel en el legado, así como el yerno de Bach, Johann Christoph Altnickol en su copia. En la primera sección, confecciona Bach una frase de Georg Philipp Telemann desarrollándola en forma de preludeo y fuga (aunque breve, caprichosa y no particularmente artística). Aquí inserta Bach una frase de sus propias cantatas (tomada de BWV 28), utilizando como texto nuevo la estrofa final del canto coral original «Alaba, alma mía, al

Señor» (esta frase sola lleva el número 231 en el BWV de Schmieder). En cambio, el coro final (también de Telemann) lo añadió el sucesor de Bach que fue el Thomaskantor Johann Gottlob Harrer, por ignorar el hecho de que Bach ofrece en las frases I y II un tipo de motete que representa una fase formal previa a las dos obras siguientes.

»Cantad al Señor« BWV 225

El que desde el principio fue el motete más famoso de Johann Sebastian Bach está datado, según el hallazgo de la partitura autógrafa, entre junio de 1726 y abril de 1727. No hay pruebas de que fuera compuesta con motivo de Año Nuevo, de un cumpleaños o de la Fiesta de la Reforma. El biógrafo de Bach, Forkel, habla por su parte de una pieza de ejercitación para la Escuela de Santo Tomás, lo que ciertamente representaría un costoso dispendio de talentos musicales para una finalidad bastante profana (piénsese en la calidad de los estudios de flauta, violín y piano de esta época y de la siguiente). En cualquier caso, Bach utiliza aquí, en un espacio muy concentrado, los tipos de frase más habituales, permitiéndonos penetrar en el baúl de sus tesoros que contiene las formas de expresión imitativas de la palabra. La repetición del canto coral prevista en la partitura con coros intercalados parece igualmente pensada para las prácticas de las clases de canto, pese a que está ausente en el material de voces y queda inadvertido por ello en esta grabación.

Llegado al punto cumbre, Bach impulsa también aquí el papel de la duplicidad coral. Las tres voces

altas del primer coro entran con sus melismas »cantores« después de haber sido requeridas por los acordes del coro segundo, procedimiento éste que se repite con la exhortación »Alégrese Israel« (compás 68 y ss.). Polifónicamente, con suavidad y amplitud, »la comuni(dad) de los santos« alaba al Señor y ambos coros (compás 75) hallan en acorde el final del preludio. La fuga que sigue asocia figuras de danza y de música para corros de bailarines y timbales (y arpas). De nuevo entran las voces del coro primero ante el requerimiento »Cantad« del coro segundo, y también lo hace incluso prematuramente el tenor (compás 89) con desbordante alegría.

Bach interrumpe en una línea el canto coral que sigue introduciendo un aria de coro. En la conducción de cada una de las voces deja entrever interpretaciones subjetivas del texto; numerosos motivos de lamento y tonos de contención así como la creciente longitud de las aberturas de arias que se observa hacia el final favorecen la meditación: »Así pues, el ser humano se desvanece – se acerca su fin«. ¿Se trata del punto de apoyo para una celebración funeraria entendida como ocasión que le dio origen?

En la sección siguiente retoma Bach simétricamente de nuevo la forma de preludio y fuga. Unas entradas y unos cambios, cada vez más breves, de los coros en la frase concertadamente jubilosa, nos llevan al punto cumbre: »todo« (en conjunto: de ahí que sólo haya cuatro voces) »cuanto tiene aliento« (representado en un suspiro total de coloridos menesterosos) »alabe al Señor. Y la conclusión absoluta es el »Aleluya«: sólo una vez canta el soprano su nota suprema de la tonalidad si bemol mayor.

»El Espíritu auxilia« BWV 226

Se conoce la ocasión que dio origen a este motete: Johann Heinrich Ernesti, rector durante muchos años de la Escuela de Santo Tomás y profesor de Poética en la Universidad de Leipzig, falleció el 16 de octubre de 1729; su edad proyecta le hizo contar tal vez con esta probabilidad, y ya unos días antes había indicado a Bach el texto sobre el que habría que componer la música. No obstante, se desconoce el motivo de las demoras en la composición (el mismo Bach se ocupaba de escribir las voces). Los investigadores han dejado de impugnar la presunción de que un transitorio aplazamiento de los funerales en la iglesia de la Universidad habría dado origen al cambio de decisión, ya que en tales ocasiones se podía interpretar en ella música con instrumentos, en contraposición a lo que ocurría en las iglesias de la ciudad.

El material de voces viene a documentar la interpretación independiente de las partes dedicadas a preludio, fuga y canto coral; reiterados estudios de los manuscritos han dado motivo recientemente a Christoph Wolff para pensar en una concepción inicial de cinco voces, así como en la existencia de un modelo para la fuga. En todo caso, Bach vuelve a agotar su vocabulario. Unas tonalidades fáciles de manejar apuntando hacia arriba representan al espíritu. El »no sabemos« se inmoviliza en ambos coros y un »lamento inefable« se hace patente no sólo a través de los habituales pasos inducidos, sino también mediante tonos cantados sin texto (coro 1, compases 130 y ss.). En esta sección subraya Bach

– lo que para él es sumamente infrecuente – unos signos articularios que enfatizan rítmicamente la afirmación de que »el Espíritu auxilia« para integrarla en verdadera autoconciencia.

La vetusta fuga a cuatro voces comienza intensa e inmediatamente con un angostamiento: no es progresión, sino el centro mismo de la afirmación, y expresa con su doble temática dos cosas al mismo tiempo sobre el Espíritu, cuya venida se ilumina en el canto coral postrero.

»Ven, Jesús, ven« BWV 229

La primera copia de este motete data del año 1732. Pero se mantiene en la penumbra la época y el motivo de su origen. El hecho de que el Thomaskantor Johann Scheller compusiera el mismo texto melódico (al menos una de cada once estrofas) para el sepelio de su predecesor Thomasius en el año 1684, permite la asignación a una ocasión similar en el caso de Bach. Y las coincidencias estilísticas de la última frase con el aria estrófica »A ti, Jeová, a ti quiero cantar«, así como el canto coral final de la IV parte del Oratorio de Navidad, permiten suponer su origen en torno a 1730.

Bach utiliza consecuentemente en esta pieza la técnica de poner en música sucesivamente cada una de las líneas del texto utilizando figuras claras. Al cuerpo cansado corresponden los motivos lastimeros »la fuerza se desvanece« en acordes quebrados y descendentes, mientras una armonía complicada o sombría expresa anhelo y onerosa gravedad. Al ini-

cio de la línea »Tú eres el camino recto« se distiende lo entrecortado de los períodos y la interrupción abrupta de las líneas precedentes: si esta parte venía a simbolizar lo fragmentario de la existencia humana, también el doble coro recíprocamente reforzado en su canto alterno con un diálogo generoso y en igual número de compases podría intentar expresar la consistencia de la »Verdad y la Vida«. Los largos melismas, la permanente superación de la línea de los sonidos bajos así como la continuada conducción auditiva de las voces son factores que hablan el mismo lenguaje: el aria que empieza con las palabras »Por eso« extrae la consecuencia correcta a cuatro voces y con general validez.

»Jesús, mi alegría« BWV 227

Si, por excepcional que parezca, el motete anterior no ponía en música ningún texto bíblico, también el titulado »Jesús, mi alegría« se apoya sobre un canto coral. Cada seis estrofas, Bach las invoca y las entrelaza –probablemente esta composición procede de él– utilizando palabras de la Carta a los Romanos con tal sentido artístico que pudiera pensarse que Johann Franck hubiera escrito sus versos como antítesis frente a San Pablo. La forma simétrica que encuentra Bach adecuada para este fin no queda a la zaga de esta habilidad artística; pero con las más atrevidas formas configurativas se aparta de la alterancia estática entre el cantus firmus y el desarrollo motético. Ambos elementos se compenetran incitando mutuamente a la profesión de fe, la reflexión y el comentario.

El canto coral de entrada se presenta como titular programático. A continuación insiste Bach mediante reiteraciones persistentes, de dinámico retorno, en el concepto de «nada», a base de repeticiones de notas en la voz del tenor en una frase a cinco voces, sobre la afirmación de la no-condena eterna de aquellos que «no se comportan según la carne» (largas series de notas en todas las voces y situaciones), «sino» unánimemente y de modo concorde «según el Espíritu». Las palabras del siguiente canto coral «asaltos», «Satán» y «truenos y relámpagos» impenalen al Bach pintor de sonidos; sólo Jesús – en la última línea – es sencillo y corriente.

La «Ley del Espíritu» se manifiesta a continuación en las tres voces altas: alejada de la terrenal «ley del pecado y de la muerte» que une las voces en una nota, como diverso es el contrapunto que destaca. Por el contrario, frente a la ley del compás de tres por cuatro, en este punto el canto coral empuja intensamente hasta la monofonía en acentos dinámicos preestablecidos. El mundo vociferante se representa con el cantor que se mantiene en pie imbatible «en completa tranquilidad». Las pausas hacen callar a la «tierra y al abismo... el principio de las series representando en cada línea este canto coral, hace que surja todo un motete en miniatura.

La antítesis entre lo carnal y lo espiritual, extraída del texto, es fundida después por Bach en una doble fuga, ligera y revoltosa, tejida con el efecto melismático del espíritu. El final de esta fuga coincide con el centro de todo el motete. A las palabras que siguen, «el que no tiene el Espíritu de Cristo no le

pertenece», asigna expresamente Bach la denominación de «Adagio», lo que supone un indicio del peso atribuido a una afirmación asentada en forma muy armoniosa y transmitida en una triple repetición final.

Con el versículo coral pintado con los habituales trazos afectivos de la miseria, la necesidad y la cruz (en malhumorado rechazo de los «vanos honores» y de «todos los tesoros»), comienza a moverse de nuevo la disposición simétrica desde el centro. Y así sigue a continuación una frase a tres voces que esta vez pone en boca de las tres más profundas el relato del puebo muerto para llevarlo después por el espíritu a las ingravidas alturas etéreas. Se añade un gran montaje coral que expresa en la utilización de voces altas sin continuo la transición del mundo a la luz preclara. Pero Bach no renuncia a confeccionar con un Fugato y demás refinamientos rítmicos la expresión «vida viciosa».

La penúltima frase vuelve a enlazar, también musicalmente, con la segunda. Pero lo remiso y meditabundo de la afirmación que en ellas se repite, se esfuma aquí ante la seguridad y ante la firmeza de la fe en el Espíritu del que «resucitó a Jesús de entre los muertos». De ahí lo lógico y consecuente del versículo final, identificable también musicalmente en el canto coral introductorio: los espíritus de tristeza han perdido y deben desaparecer. Cuando Bach hace converger las voces de tenor y de soprano al comienzo del penúltimo compás en «Jesús, mi alegría», puede que esté dejando patente de nuevo una

de sus actitudes subjetivas respecto al tema desglosado hasta la saciedad.

Si Bach compuso este su más extenso motete –tal como suele a veces sospecharse– poco antes de tomar posesión de su cargo en Leipzig, con ocasión del sepelio de la Sra. Kees, Directora del Servicio Postal (18 de julio de 1723), no cabe duda de que presentó en él una fascinante tarjeta de visita. Pero si presuponemos que Bach tuvo que introducirse en los usos y costumbres eclesiástico-musicales del lugar, tendríamos que pensar en una composición posterior: previa en todo caso a 1735 y realizada hasta cierto punto utilizando fragmentos de composiciones anteriores (trío en sol mayor BWV 1038) y, con toda seguridad, recurriendo a modelos preexistentes (p.ej. Buxtehude).

»Oh Jesucristo« BWV 118

»Motetto« es el nombre que aplica Bach a esta obra que los editores de los años posteriores clasificarían entre las cantatas. Estilísticamente nos encontramos aquí más bien ante un tipo de »combinación coral de cantata ampliada«. Pero el motivo para su composición es sin duda un sepelio, un evento social para el que habitualmente no se componían cantatas. La transmisión de esta pieza conoce dos versiones instrumentales. La primera utiliza exclusivamente instrumentos de aire, entre los que se cuenta, junto a los dos »litui« (trompas en si bemol alto), insólitos instrumentos obligados, observación ésta tanto más compatible con el motivo funerario si te-

nemos presente que los instrumentos de aire y los cantores no estáticos podían haber interpretado su música en el cortejo hacia la tumba o en una procesión; incluso aparece un signo »Dal Segno« al final del canto coral que permite la interpretación de diversas estrofas, a ser posible cada quince de ellas, según las necesidades del momento. Como época de su origen se prefiere finales de 1736 (entierro del Párroco de la Iglesia de Santo Tomás, Christian Weiss) frente a la fecha que antes se sospechaba de octubre de 1740. La segunda versión para el uso litúrgico (litui e instrumentos de arco/aire /continuo) data aproximadamente de 1746.

»El justo perece« BWV deest

La elaboración de una elaboración utilizada al margen del lugar: en esta obra queda claro de qué ocultos senderos de la música de la época bachiana pudo detraer su material. Se transmitió en el llamado »Passionis-Pasticcio« de Carl Heinrich Graun, quien desde 1735 actuó en la corte prusiana de Berlín y desde 1740 desempeñó el cargo de Director de la Ópera de esta ciudad. El manuscrito conservado se remonta a una interpretación llevada a cabo en 1757 en la localidad turingia de Bad Frankenhausen. El Kantor Johann Wilhelm Cunis fue alumno de la Escuela de Santo Tomás de Leipzig y por tanto discípulo de Bach.

En el Pasticcio, como su nombre indica, se mezclan piezas muy heterogéneas de diversos compositores, para poder tomar de él la que resulte más adecuada

a la ocasión de que se trate. Se desconoce si fue el mismo Graun o sus interpretaciones posteriores de esta pieza en Leipzig, la causa de que se incluyera un total de tres frases procedentes de la pluma de Bach. En todo caso, el motete en cuestión formaba parte del conjunto. En él volvía a dejarnos Bach hacia 1735 el texto alemán de un motete puesto en música en el «Florilegium portense» de Jacobus Gallus («Ecce quomodo moritur») para una pieza que, según la opinión más generalizada, pertenecía a su predecesor Johann Kuhnau: el motete «Tristis est anima mea» (a esta circunstancia se refiere Deithard Hellmann en 1972 con motivo de la reedición de esta obra). Pero Kuhnau no es el compositor de esta pieza, tan frecuentemente cantada incluso en nuestros días, sino que simplemente la interpretó en Leipzig. Suena más bien en el estilo de los modelos italianos como son Durante o Lotti, tal como documentó Christoph Wolff por primera vez en el «curso de verano sobre Johann Sebastian Bach» impartido en Stuttgart en 1990. Y Antonio Lotti estuvo efectivamente en activo en Dresden entre 1717 y 1720...

Con la intención de traer al oído el nuevo texto respetando los afectos y por el conducto de lo natural y lo atractivo, Bach modificó algunos pasajes de la música. Pero sobre todo escribió para fortalecer la letra una frase instrumental obligada: un bajo general rítmicamente insistente, además de una serie de instrumentos de arco y una parte separada y persistente para dos oboes, que se mantiene siempre en el primer cuarto del compás y que perdura en toda la pieza. Sólo en las últimas líneas, en las que todo queda sumido en el reposo eterno, pierden su agu-

deza hasta los instrumentos de aire en largas notas aplanadas.

»Alabad al Señor« BWV 230

Como en el caso del titulado «Cantad al Señor», tampoco aquí nos encontramos ante una música de funeral. Este motete, relativamente modesto y de tres partes, ha hecho albergar dudas durante mucho tiempo acerca de su autoría, debido a la utilización de sólo cuatro voces, a la falta de un canto coral y a su muy tardía y fragmentada transmisión. Tal vez se trate también de una frase procedente de una cantata de Bach desaparecida. Se desconoce la fecha de su origen. Pero la interrogante referida a su autenticidad puede formularse a la inversa: ¿quién sino Bach tiene que haber escrito una pieza de tan clara estructura, de tan armonioso desarrollo musical, de tan típico vocabulario y de tan lograda elaboración contrapuntal de los motivos?

Gächinger Kantorei Stuttgart

Agrupación formada en 1953 por Helmuth Rilling, que inicialmente se dedicó a interpretar toda la literatura a-cappella disponible en ese entonces y, luego, crecientemente, también obras oratorias de todas las épocas. Es decisiva su aportación al redescubrimiento y establecimiento del repertorio para coro del período romántico, concretamente de Brahms y Mendelssohn. Desempeñó un papel sobresaliente en la primera, y hasta hoy única, interpretación completa de todas las cantatas religiosas de Johann Sebastian Bach, y también en el estreno del «Réquiem de la reconciliación» en 1995, en Stuttgart. Las producciones de este coro para CD, la radio y la televisión, así como los conciertos presentados en muchos países

de Europa, Asia, Norteamérica y Sudamérica le han merecido diversos premios y magníficos comentarios de los críticos. El nombre del coro que describe el lugar de su fundación: un pueblo situado en la «Schwäbische Alb» se ha convertido entre tanto en sinónimo de sobresaliente arte coral. En la actualidad integran la Gächinger Kantorei, como coro selectivo, cantantes profesionales. La composición varía según los requisitos impuestos por las obras incluidas en el programa.

Bach-Collegium Stuttgart

Agrupación compuesta por músicos independientes, instrumentalistas, prestigiosas orquestas

alemanas y extranjeras y destacados catedráticos. Su integración varía según los requisitos de las obras a interpretar. Para no limitarse a un sólo estilo, los músicos tocan instrumentos habituales aunque conocen los diferentes métodos históricos de ejecución. Por eso, la «sonoridad» del Barroco les es tan conocida como el sonido filarmónico del siglo XIX o las calidades de solistas que exigen las composiciones contemporáneas.

Helmuth Rilling

Ya en sus años de estudiante Rilling mostró interés en la música cuya ejecución no era habitual. Fue así como descubrió la música antigua de Lechner, Schütz y otros compositores cuando, junto con amigos, se reunían en un pequeño pueblo llamado Gächingen, en la «Schwäbische Alb», para cantar y tocar diversos instrumentos. Eso fue por allá en 1954. Pero también la música romántica despertó rápidamente el interés de Rilling, pese al peligro existente en la década del cincuenta, en el sentido de llegar con ello a tocar ciertos tabúes. Ante todo, la actual producción musical despertaba el interés de Rilling y su «Gächinger Kantorei». Pronto adquirieron un gran repertorio, que luego fue presentado ante el público. Es difícil precisar el número de estrenos presentados en aquella época, interpretados por este entusiasta músico y su joven y ávido conjunto. Todavía hoy, el repertorio de Rilling va desde las «Marienvesper» de Monteverdi hasta las obras modernas. Inició asimismo numerosas obras encargadas: «Litany» de Arvo Pärt, la ter-

minación del fragmento de «Lázar» de Franz Schubert encomendada a Edison Denissow así como en 1995, el «Réquiem de la reconciliación», una obra internacional en la cual participaron 14 compositores y en 1998 «Credo» de compositor Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música eclesiástica y vocal. Siempre ha dicho con entera franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su dirección, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mismos como para el público. Su convicción es la siguiente: «Ejecutar piezas de música significa aprender a conocerse, entenderse y convivir en una atmósfera apacible». Por eso, a menudo, la 'Internationale Bachakademie Stuttgart' fundada por Rilling en 1981 es denominada como el «Instituto Goethe de la Música». Su objetivo no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen.

No han sido inmerecidos los diversos galardones otorgados a Helmuth Rilling. Con motivo del acto solemne conmemorativo de la Unidad Alemana en 1990, a petición del Presidente de la República Federal de Alemania dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín. En 1985 le fue conferido el grado de doctor honoris causa de la

facultad de teología de la Universidad de Tübingen; en 1993 le fue otorgada la «Bundesverdienstkreuz». En reconocimiento a su obra, en 1995 recibió el premio Theodor Heuss y el premio a la música otorgado por la UNESCO.

A menudo Helmuth Rilling es invitado a dirigir famosas orquestas sinfónicas. En tal calidad, en 1998, efectuando magníficas interpretaciones de la «Pasión según San Mateo» de Bach dirigió la Israel Philharmonic Orchestra, las orquestas sinfónicas de la Radio de Baviera, de Alemania Central y de la radio del Suroeste Alemán de Stuttgart, la Orquesta Filarmónica de Nueva York, las orquestas de la radio de Madrid y Varsovia, y asimismo la Orquesta Filarmónica de Viena.

Vol. 70

h-Moll-Messe • Mass in B Minor

BWV 232

**Musik- und Klangregie/Producer and digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/
Director de grabación y corte digital:**
Richard Hauck

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:
Teije van Geest

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Stadthalle Sindelfingen

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
März/March/Mars/Marzo 1999

Einführungstexte/Programme notes/Textes de présentation/Textos introductorios:
KMD Prof. D Dr. h.c. Helmuth Rilling
Dr. Andreas Bomba

Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Association

Traduction française: Anne Paris-Glaser

Traducción al español: Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH

(1685 – 1750)

h-Moll Messe
Mass in B Minor
Messe en si mineur
Misa en si menor

BWV 232

Sibylla Rubens – soprano I

Juliane Banse – soprano II

Ingeborg Danz – alto

James Taylor – tenore

Andreas Schmidt – basso I

Thomas Quasthoff – basso II

Gächinger Kantorei & Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

-
- | | | | |
|-----|--|-----------|-------|
| 1. | Kyrie eleison (Coro SSATB)
<i>Flauto I+II, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 1 | 11:08 |
| 2. | Christe eleison (S I, S II)
<i>Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 2 | 4:58 |
| 3. | Kyrie eleison (Coro SATB)
<i>Flauto I+II unisono, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 3 | 4:21 |
| 4. | Gloria in excelsis Deo (Coro SSATB)
<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 4 | 1:37 |
| 5. | Et in terra pax (Coro SSATB)
<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 5 | 3:32 |
| 6. | Laudamus te (S II)
<i>Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 6 | 4:12 |
| 7. | Gratias agimus tibi (Coro SATB)
<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II unisono, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 7 | 2:48 |
| 8. | Domine Deus (S I, T)
<i>Flauto I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 8 | 5:59 |
| 9. | Qui tollis peccata mundi (Coro SATB)
<i>Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 9 | 3:29 |
| 10. | Qui sedes ad dextram Patris (A)
<i>Oboe d'amore I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 10 | 4:53 |
| 11. | Quoniam tu solus Sanctus (B II)
<i>Corno da caccia, Fagotto I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 11 | 4:58 |
| 12. | Cum Sancto Spiritu (Coro SSATB)
<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i> | 12 | 3:55 |

- | | | | |
|-----|---|-----------|------|
| 13. | Credo in unum Deum (Coro SSATB)
<i>Violino I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 1 | 2:02 |
| 14. | Patrem omnipotentem (Coro SATB)
<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 2 | 1:51 |
| 15. | Et in unum Dominum (S I, A)
<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto I, Contrabbasso, Organo</i> | 3 | 5:09 |
| 16. | Et incarnatus est (Coro SSATB)
<i>Violino I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 4 | 3:25 |
| 17. | Crucifixus (Coro SATB)
<i>Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 5 | 4:02 |
| 18. | Et resurrexit (Coro SSATB)
<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 6 | 3:57 |
| 19. | Et in Spiritum Sanctum (B I)
<i>Oboe d'amore I+II, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 7 | 4:41 |
| 20. | Confiteor (Coro SSATB)
<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 8 | 4:55 |
| 21. | Et expecto resurrectionem mortuorum (Coro SSATB)
<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 9 | 2:15 |
| 22. | Sanctus (Coro SSAATB)
<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 10 | 5:27 |
| 23. | Osanna (Coro SATB/SATB)
<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 11 | 2:32 |
| 24. | Benedictus (T)
<i>Flauto I, Violoncello, Organo</i> | 12 | 5:05 |
| 25. | Osanna (Coro SATB/SATB)
<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 13 | 2:28 |
| 26. | Agnus Dei (A)
<i>Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 14 | 5:47 |
| 27. | Dona nobis pacem (Coro SATB)
<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II unisono, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 15 | 3:08 |

I. KYRIE

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

GLORIA

Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax
hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te.
Benedicamus te.
Adoramus te.
Glorificamus te.

Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite
Jesu Christe altissime.
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.

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

Qui sedes ad dextram Patris,
miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus,
Tu solus Dominus,
Tu solus altissimus
Jesu Christe.

Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris.
Amen.

CREDO (SYMBOLUM NICENUM)

Credo in unum Deum.

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

Et in unum Dominum
Jesum Christum.
Filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum
ante omnia saecula.
Deum de Deo,
lumen de lumine.
Deum verum de Deo vero,
genitum non factum,
consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de caelis.

Et incarnatus est
de Spiritu sancto
ex Maria virgine.
Et homo factus est.

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

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

Et in Spiritum Sanctum
Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio
simul adoratur
et conglorificatur,
qui locutus est
per Prophetas.
Et unam sanctam catholicam
et apostolicam Ecclesiam.

Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.

Et expecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi seculi. Amen.

SANCTUS

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

Osanna in excelsis.

Benedictus qui venit
in nomine Domini.

Osanna in excelsis.

AGNUS DEI

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.

Dona nobis pacem.

I. KYRIE

Herr, erbarme Dich unser.

Christus, erbarme Dich unser.

Herr, erbarme Dich unser.

GLORIA

Ehre sei Gott in der Höhe.

Und auf Erden Friede
den Menschen, die guten Willens sind.

Wir loben Dich.
Wir preisen Dich.
Wir beten Dich an.
Wir verherrlichen Dich.

Wir sagen Dir Dank
ob Deiner großen Herrlichkeit.

Herr und Gott, König des Himmels,
Gott, allmächtiger Vater.
Herr Jesus Christus, eingeborener Sohn.
Du Allerhöchster,
Herr und Gott, Lamm Gottes,
Sohn des Vaters.

Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
erbarme dich unser.
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
nimm unser Flehen gnädig auf.

I. KYRIE

Lord, have mercy upon us.

Christ, have mercy upon us.

Lord, have mercy upon us.

GLORIA

Glory be to God on high.

And on earth, peace,
goodwill toward men.

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

We give thanks to Thee
for Thy great glory.

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

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

CD1 1

CD1 2

CD1 3

CD1 4

CD1 5

CD1 6

CD1 7

CD1 8

CD1 9

I. KYRIE

Seigneur, ayez pitié.

Christ, ayez pitié.

Seigneur, ayez pitié.

GLORIA

Gloire à Dieu au plus haut des Cieux.

Et paix sur la terre aux hommes
de bonne volonté.

Nous vous louons.
Nous vous bénissons.
Nous vous adorons.
Nous vous glorifions.

Nous vous rendons grâces,
pour votre gloire immense.

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

Vous qui enlevez les péchés du monde,
ayez pitié de nous.

Vous qui enlevez les péchés du monde,
accueillez notre prière.

I. KYRIE

Señor, ten piedad.

Cristo, ten piedad.

Señor, ten piedad.

GLORIA

Gloria a Dios en la alturas.

Y en la tierra paz
a los hombres de buena voluntad.

Te alabamos,
te bendecidos,
te adoramos,
te glorificamos.

Te damos gracias
por tu gran gloria.

Señor Dios, Rey celestial,
Dios Padre omnipotente.
Señor Jesucristo Hijo unigénito,
altísimo.
Señor Dios, Cordero de Dios,
Hijo del Padre.

Tú que quitas el pecado del mundo,
ten piedad de nosotros.

Tú que quitas el pecado del mundo,
escucha nuestras súplicas.

Du sitzt zur Rechten des Vaters,
erbarme Dich unser.

Denn Du allein bist der Heilige,
Du allein der Herr,
Du allein der Höchste,
Jesus Christus.

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

CREDO (Symbolum Nicenum)

Ich glaube an den einen Gott.

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

Und an den einen Herrn
Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn.
Er ist aus dem Vater geboren
vor aller Zeit.
Gott von Gott,
Licht von Lichte,
wahrer Gott vom wahren Gott.
Gezeugt nicht geschaffen,
eines Wesens mit dem Vater;
durch Ihn ist alles geschaffen.
Für uns Menschen
und um unsres Heiles willen
ist Er vom Himmel herabgestiegen.

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

For Thou only art holy,
Thou only art the Lord,
Thou only art most high,
O Christ.

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

CREDO (Symbolum Nicenum)

I believe in one God.

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

And in one Lord
Jesus Christ,
the only begotten Son of God.
Begotten of his Father
before all worlds.
God of God,
Light of Light,
Very God of Very God,
Begotten, not made,
Being of one substance with the Father,
By whom all things were made.
Who for us men
and for our salvation
came down from heaven.

CD110

CD111

CD112

CD21

CD22

CD23

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

Car c'est vous le seul Saint,
Vous le seul Seigneur.
Vous le seul Très-Haut,
Jésus-Christ.

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

CREDO (Symbolum Nicenum)

Je crois en un seul Dieu.

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

Je crois en un seul
Seigneur Jésus-Christ,
le Fils unique de Dieu.
Né du Père avant
tous les siècles.
Dieu né de Dieu,
lumière née de la lumière,
vrai Dieu né du vrai Dieu.
Engendré, non pas créé,
consubstantiel au Père,
et par qui tout a été créé.
C'est lui qui, pour nous les hommes
et pour notre salut.
est descendu des cieux.

Tú que te sientas a la derecha del Padre,
ten piedad de nosotros.

Pues solo Tú eres Santo,
solo Tú, Señor,
solo Tú, altísimo
Jesucristo.

Con el Espíritu Santo
en la gloria del Padre.
Así sea.

CREDO (Symbolum Nicenum)

Creo en un solo Dios.

Creo en un solo Dios, Padre omnipotente,
creador del cielo y de la tierra,
de todo lo visible
e invisible.

Y en el Señor
Jesucristo,
Hijo unigénito de Dios,
nacido de Dios antes de
todos los tiempos.
Dios de Dios,
Luz de Luz,
Dios verdadero de Dios verdadero,
engendrado, no creado,
de la misma naturaleza del Padre,
por quien todo fue creado.
Quien por nosotros, los hombres,
y por nuestra salvación
descendió de los cielos.

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

Gekreuzigt wurde Er sogar für uns,
 unter Pontius Pilatus hat Er gelitten
 und ist begraben worden.

Er ist auferstanden am dritten Tage,
 gemäß der Schrift.
 Er ist aufgefahren in den Himmel
 und sitzt zur Rechten des Vaters.
 Er wird wiederkommen
 in Herrlichkeit,
 Gericht zu halten über Lebende
 und Tote,
 und seines Reiches wird
 kein Ende sein.

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

Ich bekenne die eine Taufe
 zur Vergebung der Sünden.

Ich erwarte die Auferstehung der Toten.
 Und das Leben der zukünftigen Welt. Amen.

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

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

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

And I believe in the Holy Ghost,
 the Lord, the Giver of Life,
 who proceedeth from the Father and Son,
 who together with the Father and the Son
 is worshiped
 and glorified,
 who spake
 by the Prophets.
 And I believe in one holy catholic
 and apostolic church.

I acknowledge one baptism
 for the remission of sins.

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

CD24

CD25

CD26

CD27

CD28

CD29

Il a pris chair de la Vierge
Marie par l'action du Saint-Esprit.
Et il s'est fait homme.

Puis il fut crucifié pour
nous sous Ponce Pilate:
Il souffrit sa passion et fut mis au tombeau.

Il ressuscita le troisième
jour suivant les Ecritures.
Il monta aux cieux,
où il siège à la droite du Père.
De nouveau il viendra
dans la gloire
pour juger les vivants
et les morts,
et son règne n'aura pas
de fin.

Je crois en l'Esprit-Saint,
qui est Seigneur et qui donne la vie.
Qui procède du Père et du Fils.
Avec le Père et le Fils,
il reçoit même adoration
et même gloire.
Il a parlé
par les Prophètes.
Je crois à l'Eglise, une, sainte, catholique
et apostolique.

Je reconnais un seul baptême
pour la rémission des péchés.

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

Y tomó carne
de la Virgen María
por el Espíritu Santo
y se hizo hombre.

Que fue crucificado por nosotros bajo
el poder de Poncio Pilato;
padeció y fue sepultado.

Resucitó al tercer día
según las Escrituras.
Ascendió al cielo
y se sienta a la derecha del Padre.
A volverá
pleno de gloria
a juzgar a los vivos
Y a los muertos
y su reino
no tendrá fin.

Y creo en el Espíritu Santo,
Señor y vivificador
que procede del Padre y del Hijo,
que juntamente con el Padre y con el Hijo
es adorado
y glorificado,
que habló
por lo profetas.
Y creo en la Iglesia, que es Una, Santa, Católica
y Apostólica.

Confieso un solo bautismo
para el perdón de los pecados.

Y espero la resurrección de los muertos
y la vida perdurable de los siglos venideros. Amén.

SANCTUS

Heilig, Heilig, Heilig,
 Herr, Gott der Heerscharen.
 Himmel und Erde sind erfüllt
 von Deiner Herrlichkeit.

Hosanna in der Höhe.

Hochgelobt sei, der da kommt
 im Namen des Herrn.

Hosanna in der Höhe.

AGNUS DEI

Lamm Gottes,
 Du nimmst hinweg die Sünden der Welt:
 erbarme Dich unser.

Lamm Gottes,
 Du nimmst hinweg die Sünden der Welt:
 erbarme Dich unser.

Gib uns den Frieden.

SANCTUS

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

Hosanna in the highest.

Blessed is he that cometh
 in the name of the Lord.

Hosanna in the highest.

AGNUS DEI

O Lamb of God,
 that takest away the sins of the world:
 have mercy upon us.

O Lamb of God,
 that takest away the sins of the world:
 have mercy upon us.

Grant us peace.

CD210

CD211

CD212

CD213

CD214

CD215

SANCTUS

Saint, saint, saint,
le Seigneur, Dieu des Forces célestes,
le ciel et la terre sont remplis
de votre gloire.

Hosanna au plus haut des cieux.

Béni soit celui qui vient
au nom du Seigneur.

Hosanna au plus haut des cieux.

AGNUS DEI

Agneau de Dieu,
qui enlevez les péchés du monde,
ayez pitié de nous.

Agneau de Dieu,
qui enlevez les péchés du monde,
ayez pitié de nous.

Donnez-nous la paix.

SANCTUS

Santo, Santo, Santo
es el Señor, Dios de los ejércitos celestiales.
Plenos están los cielos
y la tierra de su gloria.

Hosanna en las alturas.

Bendito quien viene
en nombre del Señor.

Hosanna en las alturas.

AGNUS DEI

Cordero de Dios
que quitas el pecado del mundo,
ten piedad de nosotros.

Cordero de Dios
que quitas el pecado del mundo,
ten piedad de nosotros.

Danos la paz.

Helmuth Rilling

Zur Neuinspielung der h-Moll-Messe

Mit meinen eigenen Ensembles, der Gächinger Kantorei Stuttgart und dem Bach-Collegium Stuttgart, aber auch als Gast anderer Chöre und Orchester habe ich Bachs h-Moll-Messe unzählige Male aufgeführt. Vor Jahren schon habe ich ein Buch über sie geschrieben, dabei versucht, das Werk zu analysieren und Bachs Sinndeutung des Textes nachzuspüren. 1977 haben wir die Messe zum ersten Mal für CBS eingespielt, 1988 folgte eine zweite Aufnahme für Intercord. Nun – 1999 – haben wir sie für die EDITION BACHAKADEMIE erneut aufgenommen.

Wo liegen die Gründe, die mich das Werk heute anders sehen lassen als in früheren Zeiten? Ich habe in den zurückliegenden Jahren die Möglichkeit gehabt, alle von Bach überlieferten Ensemblewerke aufzuführen und aufzunehmen. Dazu gehören nicht nur die Passionen und Oratorien, die geistlichen und weltlichen Kantaten. Hierzu gehören auch Bachs Orchesterwerke und Solokonzerte in ihren vielfältigen Erscheinungsformen, dazu die liturgischen Stücke und die über 200 einzeln überlieferten Choralsätze. Dies waren gewichtige Erfahrungen und für mich selbst ein Lernprozess, für den ich dankbar bin. So glaube ich heute, Bachs musikalische Sprache in ihrer Vielfalt sehr genau zu kennen, zu überschauen, welche Satztypen und Besetzungen er verwendet und wo er sie einsetzt, zu wissen, wie er seine Themen entwickelt und verarbeitet. Nur mit diesem umfassenden Wissen scheint es mir möglich, der Sinndeutung der von Bach vertonten Texte nicht spekulativ, sondern vergleichend analytisch nachzugehen.

Für die vorliegende Aufnahme habe ich mir die von Bach überlieferten Quellen, die autographe Partitur und die

„Dresdener Stimmen“ noch einmal vorgenommen und versucht, die h-Moll-Messe als den Abschluß seines großen Lebenswerks zu begreifen. Ich sehe die h-Moll-Messe als Gesamtwerk und habe viel bewußter als früher das Tempo der Einzelsätze in die Gesamtarchitektur eingegliedert, etwa konzertierende Sätze von in altem Kirchenstil geschriebenen abgesetzt und meditierenden Stücken Zeit und Raum gelassen.

Besondere Aufmerksamkeit habe ich der Artikulation zugewandt. Gerade in dieser Hinsicht sind Bachs Angaben unvollständig und oft widersprüchlich und bedürfen sinnvoller Ergänzungen, insbesondere deshalb, weil originale Stimmen (d.h. Aufführungsmaterial) nur zur *Missa* und zum *Sanctus* überliefert sind. Hierfür scheint mir die Einheitlichkeit von vokaler und instrumentaler Artikulation von zentraler Bedeutung, weil nur sie die Durchhörbarkeit, vor allem polyphoner Strukturen, ermöglicht.

Auch den Bereich der Dynamik habe ich noch einmal genau durchdacht. Natürlich besitzt jeder einzelne Satz des Werks eine dynamische Grundgestalt. Aber oft weisen Anzahl und Lage der von Bach verwendeten Vokal- und Instrumentalstimmen auf für den Spannungsverlauf des Satzes wichtige dynamische Differenzierungen.

Wir haben die vorliegende Aufnahme in kammermusikalischer Besetzung musiziert. Neben den sechs Vokalsolisten sang die Gächinger Kantorei mit jeweils sechs Sängern in Sopran I, Sopran II, Alt, Tenor und Baß. Das Bach-Collegium Stuttgart spielte neben den solistisch besetzten Bläsern mit maximal 6 ersten Violinen, 5 zweiten Violinen, 4 Violen, 3 Violoncelli und 2 Kontrabässen. Das Continuo übernimmt wie immer die Orgel. In geeigneten Sätzen haben wir, der Satzstruktur entsprechend, die Besetzung reduziert.

Mit all diesen Überlegungen war es meine Absicht, Bachs *Missa tota* deutlich und durchhörbar darzustellen, dabei aber nie den Spannungsbogen ihrer Gesamtarchitektur zu verlieren und seine Deutung des Messtextes als Summe seines Lebenswerks deutlich werden zu lassen.

*

„Die wichtigste Voraussetzung für den Prozeß des Verstehens ist die Analyse. Deshalb ist in dieser Arbeit der Beobachtung der Gesamtarchitektur, des Aufbaus der verschiedenen Werkteile, der Form der einzelnen Sätze und der Struktur des thematischen und motivischen Materials breiter Raum gegeben. Aus diesen strukturanalytischen Untersuchungen ergeben sich Möglichkeiten zur Deutung von Details wie auch größerer Zusammenhänge. Diese Deutungsversuche gehen aus von der Situation unseres säkularisierten Musikverständnisses, das in Bachs Musik sehr wohl die ästhetische Dimension zu erkennen vermag, zur theologischen Substanz seines Werkes aber wenig unmittelbaren Zugang hat.

Daß aber jede Darstellung der *Missa* immer ihr eigenes unverwechselbares Gesicht haben muß, halte ich für notwendig. Er gibt keine ein für alle Male gültige Interpretation. Die Tatsache, daß sie heute anders ist als morgen und morgen anders sein wird als heute, ist Zeichen der Aktualität des Kunstwerks, das Überzeitliches aussagt.“

Aus der Einleitung zu: *Helmuth Rilling, Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe. Zweite, stark veränderte und erweiterte Auflage. Hänssler-Verlag Neuhausen-Stuttgart 1986 (HE/CV 24.016).*

Opus summum – Opus ultimum

Bachs h-Moll-Messe

Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe ist nicht nur das „größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten“, wie der Züricher Verleger Hans Georg Nägeli schon 1818 erkannte. Sie gibt auch besonders viele Rätsel auf. Und sie steht, zusammen mit der *Kunst der Fuge*, für eine wichtige Facette jenes Bildes, das sich die Nachwelt von Johann Sebastian Bach machte. Viele seiner Werke für Tasteninstrumente, dazu die einzeln überlieferten Choralsätze dienten als Anschauungsmaterial, um nachfolgende Komponistengenerationen – mit Ludwig van Beethoven an der Spitze – in der Kunst des Kontrapunkts zu unterweisen. Während die Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* 1829 Bach zu einer Ikone des bürgerlichen Konzertwesens erhob, gab die *h-Moll-Messe* entscheidende Anstöße für das Spekulationswesen rund um Bach und sein Werk. Warum schreibt der Lutheraner eine katholische Messe? Warum ist die Partitur unorganisch in vier Teile geteilt? Hat Bach diese Messe überhaupt als ein geschlossenes Stück konzipiert? Für welchen Zweck schrieb Bach die Messe? Wurde dieses Stück, dessen Umfang bis auf den heutigen Tag von kaum einer anderen Vertonung des Messe-Textes übertroffen wurde, jemals aufgeführt?

Nägelis eingangs zitierte Eloge diente der Werbung für die Subskription des ersten Partiturdruks. Die philologische Gegenposition dazu formulierte Friedrich Smend, als er, als Band II/1 der Neuen Bachausgabe, die *h-Moll-Messe* im Jahre 1954 herausgab: „Es ist nicht nur ein historisches Mißverständnis, sondern auch ein künstlerischer Fehlgriff, von einer ‘Messe in h-moll’ oder gar von der ‘Hohen Messe’ zu sprechen und alle Sätze vom Kyrie bis zum Dona hintereinander aufzuführen“ (Krit. Be-

richt, 1956, S. 11). Diese aus intensivem Studium der Quellen gewonnene Ansicht Smends wird heute durchweg, aus musikalischen wie auch aus quellenkritischen Kriterien heraus, für widerlegt gehalten. Mit der Datierung der Gesamtkonzeption der Messe auf die Zeit zwischen August 1748 und Oktober 1749 gelang Yoshitake Kobayashi sogar die Umwidmung des *opus summum* zum *opus ultimum*. Seine These: „Bachs Beschäftigung mit der lateinischen Vokalmusik erreicht am Ende seines Lebens ihren Höhepunkt mit der h-Moll-Messe, in der er die für die katholische Kirche maßgebliche Form des Ordinarium Missae adaptiert. Das Werk ist also eine Synthese der lutherischen und der katholischen Konfession“ (in: Johann Sebastian Bach: Messe h-Moll. Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Band 5, Kassel 1990, S. 137). Durch die damit betonte Allgemeingültigkeit der Musik schließt sich aber der Kreis zu den ersten Bewunderern dieses Stücks, die ihrer Fassungslosigkeit vor der Größe dieser Musik Ausdruck verliehen, indem sie von der „Hohen Messe“ sprachen. Tatsächlich zementierte diese tendenziöse Übersetzung des Gattungsbegriffs *Missa solennis* das Denkmal Bachs und seiner Musik. Die Bach-Forschung hat inzwischen viel Licht in das irrationale Dunkel gebracht. Man findet jedoch niemanden, der diesen nun klar und glänzend dastehenden musikalischen Kosmos deshalb weniger bewunderte.

Entstehung und Quellen

Am ersten Weihnachtstag des Jahres 1724, in seinem zweiten Leipziger Amtsjahr also, führte Bach in der Thomaskirche eine eigene Vertonung des *Sanctus*-Textes auf. Dieses war an hohen Feiertagen nichts Ungewöhnliches; die in Sachsen und also auch in Leipzig gültige Gottesdienstordnung sah ausdrücklich das Musizieren von Stük-

ken in lateinischer Sprache vor (s. die beiden CDs „Lateinische Kirchenmusik“, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71 & 72). Vom *Ordinarium Missae* betraf dies die Teile *Kyrie*, *Gloria* und *Sanctus*. Auf das doppelchörige *Sanctus* von 1724 griff Bach zurück, als er seine große Messe zusammenstellte. Er hatte die Partitur behalten, während die Stimmen an einen Grafen Sporck in Böhmen ausgeliehen wurden, von dem sie wahrscheinlich nie zurückkamen. Deshalb ließ Bach für eine weitere Ausführung dieses Stücks 1726 oder 1727 neue Stimmen anfertigen. Diese Stimmen sind erhalten.

Am 27. Juli 1733 schickte Bach, zusammen mit einem Begleitschreiber, die Stimmen von *Kyrie* und *Gloria*, eine von ihm selbst so genannte *Missa* also, an den Hof nach Dresden. In dem Begleitschreiben bewarb sich Bach bei seinem Landesherrn, dem frisch gekürten Kurfürsten Friedrich August II., in Personalunion König August III. von Polen, um den Titel eines königlich polnischen und kurfürstlich sächsischen Hofkomponisten. Nach einem weiteren Gesuch wurde seine Bitte erfüllt; Bach hatte diesen Titel auch angestrebt, um damit seine Position gegenüber seinem Arbeitgeber, dem Rat der Stadt Leipzig, in allerlei strittigen Fragen zu Amt, Stellung und Entfaltungsmöglichkeiten zu stärken. Bachs Partitur der *Missa* ist ebenso erhalten wie die Stimmen, die an ihrem Bestimmungsort Dresden verblieben sind. Ob die Musik zu Lebzeiten des Adressaten jemals erklingen ist, wissen wir nicht; Hans-Joachim Schulze hat im bereits erwähnten Band der Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart (S. 84 ff) einige Argumente dafür genannt. Die Musik von vier Sätzen aus diesem neunstimmigen *Gloria*, nämlich „Gloria in excelsis Deo“, „Et in terra pax“, „Domine Deus“ und „Cum sancto spiritu“ nahm Bach später wieder zur Hand, um ihr den gesamten *Gloria*-Text unterzulegen und sie zu einem Weihnachtsfest der Jahre zwi-

schen 1743 und 1746 aufzuführen (BWV 191, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 57).

Bach warb intensiv um die Gunst des neuen Kurfürsten und seiner Gemahlin. Zu allen erdenklichen Festtagen führte er in Leipzig Kantaten auf: zur Krönungsfeier Augusts zum polnischen König am 17. Januar 1734 (BWV 205a); zum Namenstag am 3. August 1735 (BWV 207a); zur Geburt des Kurprinzen am 5. September 1733 (BWV 213); zum Geburtstag der Königin am 8. Dezember 1733 (BWV 214), zum Jahrestag der Königswahl am 5. Oktober 1734 (BWV 215) und so fort. Den Eingangschor des zuletzt genannten Stücks, „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“, arbeitete Bach anlässlich der Zusammenstellung der Messe in das *Osanna* um.

Bach verfügte also über die *Missa* (*Kyrie* und *Gloria*), das *Sanctus* und, getrennt davon, das *Osanna*. Das gesamte *Credo* sowie die Sätze *Benedictus* und *Agnus Dei* mit dem abschließenden *Dona nobis pacem* blieben zu komponieren übrig, als Bach an die Zusammenstellung der kompletten Messe ging. Auch für diese Abschnitte schrieb er jedoch nicht alles neu. Ganz selbstverständlich griff Bach zurück auf musikalisches Material bereits früher entstandener Stücke. So hatte er es sein ganzes langes Komponistenleben getan, so waren Stücke wie das *Weihnachts-Oratorium* oder die anderen *Lutherischen Messen* (BWV 233 - 236) entstanden, und so war er sogar 1733, bei der Fertigstellung der Widmungs-Missa an den sächsisch-polnischen Hof bereits verfahren.

- Für das *Kyrie I* kennen wir ein Stück, das Bach zumindest eine Anregung geliefert haben könnte, nämlich eine *Missa* in g des kurpfälzischen Hofkapellmeisters Hugo von Wilderer (1670/71 - 1724), die Bach vor 1731 abgeschlossen hatte. Beide Eingangssätze

gleichen sich im Gestus, dem Thema der Fuge sowie der Vorgabe eines langsamen Tempos (*Adagio* bei Wilderer, *molt' adagio* bei Bach). Ähnlich portalhafte, homophone Einleitungstakte dieses Satzes kennt man jedoch auch aus Messen etwa Jan Dismas Zelenkas, dessen Unterstützung bei seinem Dresdner Vorhaben sich Bach offenbar versichert hatte (Hans-Joachim Schulze, Schriftenreihe, S. 97 f.).

- Der Eröffnungssatz des *Gloria in excelsis Deo* könnte auf den Schlusssatz eines Köthener Instrumentalkonzertes zurückgehen.
- Das „*Gratias agimus tibi*“ hat den zweiten Satz der Ratswahlkantate „Wir danken dir Gott, wir danken dir“ BWV 29, musiziert am 27. August 1731 zur Vorlage. Kurioserweise beginnt diese Kantate mit der Transkription eines Satzes aus Bachs Partita für Violine solo BWV 1006 in Form einer Sinfonia für Orgel und Orchester.
- Das Duett „*Domine Deus*“ entstammt dem *Drama per musica* „Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter“ BWV 193a, musiziert zum Namenstag von Kurfürst Friedrich August I. am 3. August 1727. Die Musik dieser weltlichen Kantate ist zwar verschollen, jedoch in Form von drei Sätzen in die Ratswahl-Kantate „Ihr Tore zu Zion“ BWV 193 eingegangen.
- Das „*Qui tollis peccata mundi*“ ist eine außerordentlich kunstvolle Umarbeitung des Eingangschores der Kantate „Schauet doch und sehet“ BWV 46, musiziert am 1. August 1723.
- Schließlich wird auch hinter dem furiosen Abschluss des *Gloria*, dem Satz „*Cum sancto spiritu*“, ein Köthener Instrumentalkonzert vermutet.

Auch für die ebenfalls neun, symmetrisch angelegten Sätze des *Credo* griff Bach auf frühere Kompositionen zurück.

- Der zweite Satz, „Patrem omnipotentem“ geht auf den Eröffnungsschor der 1729 oder später musizierten Neujahrskantate BWV 171 „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm“ zurück.
- Das zentrale „Crucifixus“ hat den Eingangsschor der am 22. April 1714 in Weimar musizierten Kantate BWV 12, „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, zum Vorbild; erstaunlich, daß Bach sich hier an ein so weit zurückliegendes Stück erinnert.
- Der darauf folgende Satz „Et resurrexit“ könnte wiederum auf ein nicht mehr bekanntes Instrumentalkonzert zurückgehen; möglicherweise hatte Bach auf das musikalische Material schon 1727 zurückgegriffen, als es einmal mehr mit einem *Drama per musica* den Geburtstag des Königs zu feiern galt (BWV Anh. I 9).
- Der Schlußchor dieses Abschnitts, „Et expecto resurrectionem“ schließlich stammt aus der 1729 aufgeführten Ratswahlkantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ BWV 120, deren Musik teilweise im Gottesdienst zur 200. Wiederkehr der Augsbургischen Konfession 1730 in Leipzig und zu weiteren Anlässen immer wieder verwendet wurde.

Als letztes parodiertes Stück tritt das *Agnus Dei* auf. Sein Urbild ist die Arie „Ach bleibe doch, mein liebstes Leben“ aus dem wahrscheinlich 1735 aufgeführten *Himmelfahrts-Oratorium* BWV 11 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 77); auch hier ist die Musik bereits Parodie einer älteren Vorlage (Hochzeitskantate „Auf, süß entzückende Gewalt“ BWV Anh. I 196). Für das abschließende „Dona nobis pacem“ griff Bach noch einmal auf den Eingangsschor der Ratswahlkantate BWV 29 zurück, der bereits als Vorlage für das „Gratias agimus tibi“ gedient hat. Gleichsam die Parodie einer Parodie im gleichen Werk – augenfälliger kann der innere Zusammenhang der h-Moll-Messe nicht sein.

Überlieferung

Die außerordentlich heterogene Genese der *b-Moll-Messe* könnte also durchaus Anlaß geben, an einer Gesamtkonzeption des Stücks zu zweifeln. Sie erinnert an die Zusammenstellung einzelner, über das Gesamtwerk verstreuter Sätze zu einer Art *Pasticcio*. Freilich liegt diesem Denken eine gewissermaßen von außen an die Erfindung und Niederschrift von Musik herantragene Voraussetzung zugrunde: daß ein Kunstwerk „original“ sein, sozusagen aus frischen Bestandteilen sich zusammensetzen muß und eben dem kompositorischen ein konzeptioneller Prozeß vorauszugehen hat. Genau besehen hält diese Prämisse der Realität der gesamten Musikgeschichte nicht stand. Allein der Umstand, daß und wie Bach die Bestandteile zusammenfügte und einzelnes gegebenenfalls neu komponierte, beweist, daß es möglich ist, den schöpferischen Prozeß auch anders zu begreifen: Komponieren kann nicht nur den Umgang mit den kleinsten Einheiten der Musik, den Tönen bedeuten, sondern auch eine virtuose Synthese größerer Elemente, vom Motiv- und Melodien-Zitat bis hin zur konstruktiven Übernahme ganzer Sätze und Stücke. Der Einleitungssatz des *Credo* beispielsweise ist eine Essenz aus 250 Jahren kontrapunktischer Musik und eine Parabel auf alle bekannten Erscheinungsformen tönender Theologie, basierend auf dem gregorianischen Choral. In den dichten Satz des „Confiteor“, dem vorletzten Satz des *Credo*, zitiert Bach erneut den gregorianischen Choral. In der Verbindung beider Sätzen mit den jeweils nachfolgenden Stücken gelingt Bach eine ideale Synthese zwischen alter kontrapunktischer und moderner Konzertkunst, ebenso im Zentrum des *Credo*, im Dreischritt *Incarnatus – Crucifixus – Resurrexit*, den zentralen Begriffen christlichen Glaubens.

Kurzum: Bach sichtete, gegen Ende seines Lebens, sein Werk, um in der h-Moll-Messe gleichsam eine Quintessenz seiner Musik, seiner Theologie und der Kunst, auf die er zurückblickte, zu schaffen. Nach Übernahme, Abschrift oder Neukomposition band er die Stücke wie folgt zu einem Gesamtwerk zusammen.

Die Partitur von Kyrie und Gloria versah er mit einem neuen Umschlag, bezeichnete diesen mit dem Titel *Missa* und fügte Angaben zur Besetzung sowie „Nr. 1“ hinzu. Über dem *Kyrie* steht „J. J.“ – „Jesu Juva“, am Ende des *Gloria* „SDG“ – „Soli Deo Gloria“. Die *Missa* war ja ein eigenständiges Werk von 95 Seiten Umfang.

Ein zweiter Teilband umfaßte 92 Seiten. Er enthält eine Niederschrift des *Credo*; auf der Titelseite steht *Symbolum Nicenum* und die Nr. 2. „J. J.“ steht erneut über der ersten Seite; ein entsprechender Vermerk am Schluß fehlt. Es folgt eine überarbeitete Abschrift des *Sanctus* von 1724, wieder mit einem Titel und der Nr. 3 versehen. Als Nr. 4 folgen auf den letzten Seiten *Osanna*, *Benedictus*, *Agnus Dei* und *Dona nobis pacem*. Vor dem *Osanna* steht erneut „J. J.“. Die auffällige Trennung zwischen *Sanctus* und *Osanna* kann nicht verwundern, da ein *Osanna* im Leipziger Gottesdienst nicht vorkam und Bach, wie beschrieben, eine weltliche Kantate zum Vorbild nahm. Allerdings verband er *Sanctus* und *Osanna* durch ein Zitat des *Osanna*-Themas im Baß des vorausgehenden Stücks.

Den zweiten Teilband unterschrieb Bach mit „DSG!“ – dem berühmten „Deo soli Gloria“, Gott allein zur Ehre. Beide Teilbände wurden schließlich in einen zusammengebunden. Nach Bachs Tod gelangte dieses Manuskript in den Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs, der 1786, in einer bearbeiteten Version, das *Credo* aufführte. Im Nachlaßverzeichnis Philipp Emanuels wird das Werk als

„die große catholische Messe“ aufgeführt und zum Verkauf angeboten. 1805 erstand sie Hans Georg Nägeli. Stich und Druck zogen sich hin, bis ein Konkurrenzunternehmen des Bonner Verlages Simrock die Herausgabe wieder in Bewegung brachte; Simrock verfügte u.a. über Aufführungsmaterialien des *Sanctus* und des *Credo* aus Philipp Emanuels Hamburger Aufführung. Nägeli starb 1836 und hinterließ Verlag und Messe-Autograph seinem Sohn. 1845 erschien die Partitur vollständig im Druck; das Werk hieß jetzt „Hohe Messe in H-moll“.

Nach Gründung der Bach-Gesellschaft, die sich die Herausgabe eines verbindlichen Textes aller Werke Bachs zum Ziel gesetzt hatte, rangierte die Messe zwar an erster Stelle der Vorhaben; aufgrund von Streitigkeiten um den Besitz der Partitur erschien 1856 eine Ausgabe, die wieder auf den Stimmen und anderen Materialien basierte, sowie ein Jahr später eine revidierte Ausgabe, für die endlich, nachdem sie der Händel-Biograph Friedrich Chrysander hatte erwerben können, die autographe Partitur zur Verfügung stand. Nach Erledigung dieser Aufgabe wurde die Partitur an die Kgl. Preussische Bibliothek verkauft, deren Nachfolgeorganisation (Staatsbibliothek zu Berlin) sie noch heute verwahrt. Der Tintenfraß hat diesem Autograph allerdings so zugesetzt, daß eine Restaurierung dringend geboten ist.

Walter Blankenburg, einer der bedeutenden Vertreter der theologischen Bachforschung, hat die Universalität der h-Moll-Messe und ihrer Tonsprache so zusammengefaßt: „Es gibt gewiß kein zweites Werk in Bachs Schaffen, das so vielfältige Wort-Ton-Beziehungen aufweist wie die h-Moll-Messe. Der Grund dafür ist darin zu sehen, daß Bach in seiner einzigen *Missa tota et concertata* offenbar so etwas wie ein christliches Gesamtkunstwerk hat hinterlassen wollen. Das erklärt die Vielseitigkeit der angewandten

Satztechniken, insbesondere aber auch die Symbolsprache in einer Schöpfung, deren Text das altehrwürdige *Ordinarium missae* ist.“ (Schriftenreihe, p. 110).

Zu allen Fragen des historischen Hintergrundes, der Quellensituation und Überlieferung, zum Kompositionsprozeß, Instrumentation und dem Wort-Ton-Verhältnis geben im bereits erwähnten Band 3 der Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart (Hrsg. Ulrich Prinz, Kassel 1990) Bachforscher und Theologen wie Bernhard Hanssler, Martin Petzoldt, Robert L. Marshall, Hans-Joachim Schulze, Walter Blankenburg, Ulrich Prinz und Yoshitake Kobayashi Auskunft.

Andreas Bomba

Sibylla Rubens

Studium in Trossingen und Frankfurt am Main. Meisterkurse u.a. bei Edith Mathis und Irvin Gage. Konzertauftritte in Berlin, Frankfurt, Würzburg, Zürich, in Italien, Frankreich, England, Polen, Skandinavien, beim Schleswig-Holstein-Musikfestival und beim Europäischen Musikfest Stuttgart. Zusammenarbeit mit Philippe Herreweghe, René Jacobs und Vladimir Ashkenazy. Zahlreiche Konzerte und CD-Aufnahmen für händsler Classic mit Helmuth Rilling, u. a. Händel: „The Messiah“; Schubert: „Messe Es-Dur“; Schubert/Denissow: „Lazarus“; Mendelssohn: „Der 42. Psalm“. Im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE: Weltliche Kantaten, h-Moll-Messe, Weihnachts-Oratorium und Geistliche Lieder.

Juliane Banse

erhielt bereits mit fünf Jahren Violinunterricht und absolvierte eine vollständige Ballettausbildung an der Oper Zürich. Seit ihrem 15. Lebensjahr erhielt sie Gesangsunterricht und studierte später bei Brigitte Fabsbaender und Daphne Evangelatos. Sie gewann einige Preise, zuletzt 1993 den Grand Prix Franz Schubert in Wien. Ihr Operndebut gab sie 1989 als Pamina in der Zauberflöte-Inszenierung Harry Kupfers in Berlin. Es folgten Engagements u.a. in Brüssel (Pamina und Despina), Salzburg (Sophie), Glyndebourne (Zerline), Wien (Zdenka, Pamina, Susanna, Sophie, Marzelline) und Köln (Musette). 1998/99 singt sie an der Deutschen Oper Berlin die Titelpartien der „Manon“ von Massenet und bei der Uraufführung der Oper „Schneewittchen“ von Heinz Holliger in Zürich. Im Dezember 1999 folgt das Münchner Debut als Pamina. Als Konzertsängerin verbindet sie eine enge Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Claudio Abbado,

Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel, André Previn, Simon Rattle und Helmuth Rilling. Ihre besondere Liebe gilt dem Liedgesang. Zahlreiche CD-Einspielungen liegen vor, z. B. mit Oratorien und Liedern von Othmar Schoeck, Bach, Brahms, Dvořák, Reger und Berg. Bei händsler classic singt sie die Sopranpartie in Mendelssohns Oratorium „Paulus“ unter Leitung von Helmuth Rilling.

Ingeborg Danz

In Witten an der Ruhr geboren. Schulmusikstudium in Detmold. Nach den Staatsexamen Gesangsstudium bei Heiner Eckels. Abschluß mit Auszeichnung. Ergänzende Studien u.a. bei Elisabeth Schwarzkopf. Bereits während des Studiums zahlreiche Preise und Stipendien. 1987 Gastspiele an verschiedenen Opernhäusern. Schwerpunkt jedoch im Bereich Konzert- und Liedgesang. Zahlreiche Konzerte und ausgedehnte Tourneen (USA, Japan, Südamerika, Rußland und innerhalb Europas). Seit 1984 ständige Zusammenarbeit mit der Liedbegleiterin Almut Eckels. Regelmäßige Auftritte bei der Internationalen Bachakademie Stuttgart und bei zahlreichen internationalen Festivals (Europäisches Musikfest Stuttgart, Ludwigsburger Schloßfestspiele, Schwetzingen Festspiele, Bachwoche Ansbach, Händel-Festspiele Halle, Oregon Bach Festival, Tanglewood Festival, Salzburger Festspiele). Umfangreiches Repertoire mit allen größeren Werken aus Oratorien- und Konzertfach sowie zahlreiche Lieder. Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenproduktionen (u.a. Passionen und weltliche Kantaten von Bach unter Helmuth Rilling).

James Taylor

Im Jahre 1966 in Dallas, Texas, geboren. Gesangsausbildung bei Arden Hopkin an der Texas Christian University, Abschluß 1991 als Bachelor of Music Education. Durch Fulbright-Stipendium 1991 an die Hochschule für Musik München zu Adalbert Kraus und Daphne Evangelatos, Abschluß mit Meisterklassendiplom. 1992-1994 Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper. Zahlreiche Konzerte u.a. mit Bachs Passionen, „Weihnachts-Oratorium“, „Magnificat“ und Kantaten, Mendelssohns „Elias“, Kodálys „Psalmus Hungaricus“ und Bialas', „Oraculum“. Zahlreiche Verpflichtungen mit der Gächinger Kantorei unter Helmuth Rilling. Seit Frühjahr 1995 Zusammenarbeit mit der Oper in Stuttgart. CD-Produktionen u.a. unter Philippe Herreweghe und Helmuth Rilling.

Andreas Schmidt

wurde in Düsseldorf geboren. Er studierte zunächst Klavier, Orgel und Dirigieren, dann Gesang bei Ingeborg Reichelt in Düsseldorf und Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin.

Nach seinem Abschlußexamen, das er mit Auszeichnung bestand, gewann er 1983 den Deutschen Musikwettbewerb und wurde bereits 1984 festes Ensemblemitglied der Deutschen Oper Berlin. Seitdem hat er in Berlin in zahlreichen Rollen auf der Bühne gestanden.

Gastverpflichtungen führten Andreas Schmidt an führende Opernhäuser wie die Staatsoper in Hamburg, München und Wien sowie an das Grand Théâtre de Genève, zum Royal Opera House Covent Garden London, an das Gran Teatre del Liceu Barcelona, an die Grande Opéra und die Opéra de la Bastille in Paris und

1991 erstmals an die Metropolitan Opera New York, wo er seitdem in zahlreichen Partien zu hören war. Führende amerikanische Orchester verpflichteten den Bariton für Konzerte und Schallplattenaufnahmen.

In Europa ist er mit nahezu allen bedeutenden Orchestern aufgetreten.

Neben seinen Verpflichtungen als Opern- und Konzertsänger hat sich Andreas Schmidt als einer der wenigen Sänger seiner Generation auch als Liedsänger einen Namen machen können. Bei hänssler Classic ist eine CD mit Liedern von Robert Schumann erschienen (CD 98.159). Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufnahmen dokumentieren die künstlerische Bandbreite des Sängers ebenso wie die umfangreichen Plattenproduktionen. Mit Helmuth Rilling entstanden für hänssler Classic u. a.: Beethovens „Missa Solemnis“, Haydn „Die Schöpfung“, Liszt „Christus“, Mendelssohn „Paulus“, Mozart „Requiem“, „Requiem der Versöhnung“. Im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE: h-Moll-Messe, Johannes-Passion, Weihnachts-Oratorium, Geistliche Lieder.

Auch bei den bedeutenden Festivals ist Andreas Schmidt ein gefragter Künstler, so bei den Salzburger Festspielen, den Wiener und Berliner Festwochen, in Aix-en-Provence, Edinburgh und Glyndebourne. 1996 war er erstmals Gast bei den Bayreuther Festspielen, wo er den Beckmesser in Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“ unter der Leitung von Daniel Barenboim sang. 1997 sang er in Bayreuth neben dem Beckmesser auch in drei Vorstellungen den Amfortas („Parsifal“). Auch in den nächsten Jahren wird er bei den Bayreuther Festspielen auftreten.

Im Juni 1997 wurde Andreas Schmidt in Würdigung seiner künstlerischen Leistungen durch den Senat der Hansesstadt Hamburg der Titel „Kammersänger“ verliehen.

Thomas Quasthoff

ist einer der gefragtesten Lied- und Oratoriensänger unserer Zeit. Seit dem 16. Lebensjahr Privatstudien bei Charlotte Lehmann und Carol Richardson in Hannover. Daneben Jurastudium, Tätigkeit als Rundfunksprecher. Zahlreiche Auszeichnungen, darunter 1. Preis beim ARD-Wettbewerb 1988, Schostakowitsch-Preis Moskau 1996. Konzerte und Liederabende in Amsterdam, Berlin, Bordeaux, Brüssel, Budapest, Dresden, Edinburgh, Leipzig, Madrid, München, Paris, Rom, Sevilla, Straßburg und Wien. Umfangreiche Diskographie. Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Simon Rattle u.a. Zahlreiche Konzerte mit Helmuth Rilling, u.a. USA- und Japan-Debüt 1995. CDs mit Liedern von Schumann, Schubert sowie Mozart-Arien wurden mit Preisen ausgezeichnet. Bei hässler classic liegen bislang vor: u.a. Bach Kaffee- und Bauernkantate (BWV 211 und 212), „Matthäus-Passion“ (Arien) und weltliche Kantaten sowie Dvořáks „Stabat mater“.

Die Gächinger Kantorei Stuttgart

wurde 1953 von Helmuth Rilling gegründet. Sie erarbeitete sich zunächst die gesamte damals verfügbare a-cappella-Literatur, dann zunehmend auch oratorische Werke aller Epochen. Sie hatte maßgeblichen Anteil an der Wiederentdeckung und Durchsetzung des Chorrepertoires der Romantik, namentlich von Brahms und Mendelssohn. Herausragend war ihre Rolle bei der ersten und bis heute einzigen Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs sowie bei der Uraufführung des „Requiem der Versöhnung“ 1995 in Stuttgart. Zahlreiche Schallplattenpreise und begeisterte Kritiken begleiten die Produktionen dieses Chores für CD, Rundfunk und Fernsehen sowie seine Konzerttätigkeit in vielen Ländern

Europas, Asiens, Nord- und Südamerikas. Der Name des Chores – er nennt den Gründungsort, ein Dorf auf der Schwäbischen Alb – ist weltweit ein Begriff für erstklassige Chorkunst. Heute betätigt sich die Gächinger Kantorei als Auswahlchor stimmlich ausgebildeter Sängerninnen und Sänger, der nach den Anforderungen der jeweils auf dem Programm stehenden Werke zusammengestellt und besetzt wird.

Das Bach-Collegium Stuttgart

setzt sich zusammen aus freien Musikern, Instrumentalisten führender in- und ausländischer Orchester sowie namhaften Hochschullehrern. Die Besetzungstärke wird nach den Anforderungen des jeweiligen Projekts festgelegt. Um sich stilistisch nicht einzuengen, spielen die Musiker auf herkömmlichen Instrumenten, ohne sich den Erkenntnissen der historisierenden Aufführungspraxis zu verschließen. Barocke „Klangrede“ ist ihnen also ebenso geläufig wie der philharmonische Klang des 19. Jahrhunderts oder solistische Qualitäten, wie sie von Kompositionen unserer Zeit verlangt werden.

Helmuth Rilling

wurde 1933 in Stuttgart geboren. Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiernit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner »Gächinger

Kantorei»; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdis »Marienvesper« bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: »Litany« von Arvo Pärt, die Vollendung des »Lazarus«-Fragments von Franz Schubert durch Edison Denissov, 1995, das »Requiem der Versöhnung«, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten, sowie 1998 das »Credo« des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Dirigent. Niemals hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemals aber macht er auch einen Hehl daraus, daß Musik um der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Konzerte und Produktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmosphäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst und für das Publikum entdecken können. »Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und friedlich miteinander umgehen zu lernen« lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete »Internationale Bachakademie Stuttgart« wird deshalb gerne ein »Goethe-Institut der Musik« genannt. Nicht kulturelle Belehrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Einladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit 1990 in Berlin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner

Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Erendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande, sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerkes, 1995 der Theodor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musikpreis.

Helmuth Rilling wird regelmäßig auch ans Pult renommierter Sinfonieorchester eingeladen. So dirigierte er als Gast Orchester wie das Israel Philharmonic Orchestra, die Sinfonieorchester des Bayerischen, des Mitteldeutschen und des Südwest-Rundfunks Stuttgart, die New Yorker Philharmoniker, die Rundfunkorchester in Madrid und Warschau, sowie die Wiener Philharmoniker in begeistert aufgenommenen Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998.

Am 21. März 1985, Bachs 300. Geburtstag, vollendete Rilling eine in der Geschichte der Schallplatte bislang einzigartige Unternehmung: die Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Sie wurde zugleich mit dem »Grand Prix du Disque« ausgezeichnet.

Helmuth Rilling

On the new recording of the Mass in B Minor

It has been my pleasure to conduct Bach's Mass in B minor innumerable times, both with my own ensembles, the Gächinger Kantorei Stuttgart and the Bach-Collegium Stuttgart, and as a guest with other choruses and orchestras. Years ago I had already written a book in which I attempted to analyze the work and investigate Bach's interpretation of the text. In 1977 we recorded this mass for the first time for CBS, and a second recording for Intercord followed in 1988. Now, in 1999, we have again recorded it for the EDITION BACHAKADEMIE.

What is it that makes this work seem so different to me now than it did then? In the past few years, I have had an opportunity to perform and record all of Bach's surviving ensemble works. These include not only Bach's passions and oratorios, but also the sacred and secular cantatas; not only the orchestral works and solo concertos in their myriad guises, but also the liturgical pieces and the more than 200 individual settings of chorales which have been handed down separately. These were all very meaningful pursuits and gave me a chance to engage in a learning process for which I am very grateful. Hence I now consider myself quite familiar with Bach's musical language in all its variety, able to grasp which types of movement and instrumentation he uses and where, and aware of how he develops his themes. It seems to me that such comprehensive knowledge is necessary for a comparative and analytic, rather than merely speculative, study of how Bach gives meaning to the texts he puts to music.

Before making this recording, I again reviewed the surviving source material, the autograph score and the "Dresden set of parts", and tried to comprehend the Mass

in B minor as the culmination of Bach's great lifework. I consider the Mass in B Minor to be an integral whole, and thus paid more attention than formerly to working the tempo of the individual movements into the overall architecture by setting concertante movements apart from those in the older sacred style, for instance, and by leaving ample room for the more meditative pieces.

I paid particular attention to articulation. Especially in this regard, Bach's instructions are incomplete and often contradictory, behooving us to fill them in by our own lights, since original parts (that is, performance material) are only extant for the *Missa* and the *Sanctus*. Unified vocal and instrumental articulation seems to me to be of central importance here, because this alone enables a clearly audible, transparent rendition, especially of the polyphonic structures.

I also gave much thought once more to the subject of dynamics. Of course, every single movement of the work has its own basic dynamic pattern. But the number and range of the vocal and instrumental voices used by Bach call for special dynamic differentiation, a factor of great importance to the development of tension in a movement.

We used a chamber music ensemble for this recording. Apart from the six solo vocalists, the Gächinger Kantorei is also heard, with six singers each for soprano I, soprano II, alto, tenor and bass. They are joined by the Bach-Collegium Stuttgart with a maximum of six first violins, five second violins, four violas, three celli and two double basses, apart from the solo wind instruments. As always, the organ plays the continuo part. Where suitable, we reduced the instrumentation to comply with the structure of a specific movement.

All these considerations led me to aim at a clear and transparent presentation of Bach's *Missa tota*, while never losing sight of the arc of tension woven into its overall architecture, nor of Bach's interpretation of the words of the Mass as the summation of his life's work.

Helmuth Rilling

*

"The most important factor necessary for the process of understanding is analysis. Therefore this book discusses at length the overall architecture, the structure of the various parts of the work, the form of the individual movements and the structure of the material making up the themes and motifs. These structural-analytical studies disclose new conceptions for the interpretation of details as well as larger contexts. Such attempts at interpretation start from the assumption that although our secularized understanding of music today may be quite capable of appreciating the esthetic dimension of Bach's music, it has little direct access to the theological substance of his work.

However, I still consider it imperative for each performance of the *Missa* to have its own, unmistakable character. No single interpretation can proclaim itself authoritative once and for all. The fact that it is today different from what it was yesterday, and from what it will be tomorrow, demonstrates the relevance of this work of art, speaking as it does of eternal verities, to the concerns of today."

From the introduction to: Helmuth Rilling, Johann Sebastian Bach's Mass in B Minor. Second, thoroughly revised and expanded edition. Hänssler-Verlag Neubausen-Stuttgart 1986 (HE/CV 24.016).

Opus summum - opus ultimum

Bach's Mass in B Minor

Johann Sebastian Bach's Mass in B Minor is not only the "greatest work of musical art of all time", as the Zurich publisher Hans Georg Nägeli realized as early as 1818. It also presents us with a great number of puzzles. And, together with the *Art of the Fugue*, it stands for an important facet of the image of Bach created in later times. Many of his works for keyboard instruments, as well as the single choral settings which were still extant, subsequently served as examples for the instruction of entire generations of composers, Beethoven first and foremost, in the art of counterpoint. While the revival of the *St. Matthew Passion* in 1829 made Bach into an idol of middle-class concert-goers, it was the *Mass in B Minor* in particular which gave rise to the many speculations concerning Bach and his work. Why did this Lutheran write a Catholic Mass? Why is the score divided into four parts, rather than evincing a more organic structure? Did Bach even conceive this Mass as a self-contained whole? For what purpose did he compose this Mass? Was this piece, whose dimensions have hardly been equaled by any Mass composition up to the present day, ever performed?

Nägeli's above-mentioned homage functioned as an advertisement to encourage people to subscribe to the first publication of the score. The contrary philological position was formulated by Friedrich Smend when he published the *Mass in B Minor* as Volume II/1 of the New Bach Edition in 1954: "It is not only a historical misunderstanding, but also an artistic mistake, to refer to a "Mass in B Minor" or even the "High Mass", and then perform all the movements from the Kyrie to the Dona

one after the other” (critical apparatus, 1956, p. 11). This view of Smends, which he gained from intensive study of the sources, is today considered to have been thoroughly refuted, whether judged according to musical criteria or on the basis of a critical review of the sources. By placing the date for the overall conception of the Mass between August 1748 and October 1749, Yoshitake Kobayashi even succeeded in redesignating this *opus summum* as *opus ultimum*. His reasoning goes as follows: “Bach’s work on vocal music in Latin reached its apex at the end of his career with the Mass in B Minor, in which he adapted the characteristic form of the *Ordinarium missae* used in the Catholic church. Hence this work is a synthesis of the Lutheran and Catholic confessions” (in: Johann Sebastian Bach: Messe h-Moll. Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart (Johann Sebastian Bach: Mass in B Minor, Publication Series of the International Bach Academy in Stuttgart), Volume 5, Kassel 1990, p. 137). However, thus emphasizing the universality of the music brings us back full circle to the first admirers of this piece, who expressed their astonishment at such majesty by referring to it as the “High Mass”. Indeed, this rather biased translation of the genre term *Missa sollemnis* cemented the monumental image of Bach and his music. Since that time, Bach research has shed more light upon this irrational darkness. Nonetheless, not a single person can be found whose admiration for this musical cosmos, now clearly shining in the light of day, would thereby be diminished.

Origin and sources

On the first day of Christmas 1724, hence in Bach’s second year as *Kantor* in Leipzig, he performed his own setting of the *Sanctus* text in the Church of St. Thomas.

This was not unusual on high holidays; the official liturgy used in the Saxon church, and thus in Leipzig as well, expressly called for pieces of music with Latin words (see the two CD’s “Sacred Music in Latin”, EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 71 & 72). These comprised the *Kyrie*, *Gloria* and *Sanctus* sections of the *Ordinarium missae*. When he was shaping this great Mass, Bach fell back on a *Sanctus* for double chorus he had already written in 1724. Although he kept the score, he loaned the parts to a certain Count Sporck in Bohemia, who probably never returned them. This is why Bach had new parts copied for another performance of the piece in 1726 or 1727. These parts have also been handed down to us.

On July 27, 1733, Bach sent the parts to the *Kyrie* and *Gloria*, which he himself referred to as a *Missa*, to the court at Dresden accompanied by a letter. This letter was a petition asking the new Elector Frederick Augustus the Second, who was at the same time King Augustus the Third of Poland, to be granted the official title of Composer to the Court of the Elector of Saxony and King of Poland. Following a second request, his wish was granted; Bach had also desired this title to strengthen his position with regard to his employer, the Council of the City of Leipzig, in all disputes related to his duties, his standing and his opportunities for personal development. Bach’s score of the *Missa* has been preserved, as well as the parts, which remained in Dresden. Whether this music was ever heard during the life of its recipient is beyond our ken; Hans-Joachim Schulze has already presented a number of arguments to this effect in the above-mentioned volume of the Publication Series of the International Bach Academy in Stuttgart (p. 84ff.). Later Bach set the entire text of the *Gloria* to the music of four of the nine movements of the *Gloria*, to wit, “Gloria in excelsis Deo”, “Et in terra pax”, “Domine Deus” and “Cum

sancto spiritu”, and performed them on Christmas sometime between 1743 and 1746 (BWV 191, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 57).

Bach made great efforts to win the favor of the elector and his spouse. He performed cantatas on any and all festive occasions that arose: when Augustus was crowned King of Poland on January 17, 1734 (BWV 205a); on his name day, August 3, 1735 (BWV 207a); at the birth of his son and heir on September 5, 1733 (BWV 213); on the birthday of the queen on December 8, 1733 (BWV 214), on October 5, 1734, the anniversary of the day Augustus was chosen to be king (BWV 215), and so forth. Bach made the introductory chorus of the last-mentioned piece, “Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen” (“Praise thy good fortune, blessed Saxony”), into the *Osanna* in the course of compiling the Mass.

Hence Bach had already completed a *Missa* (*Kyrie* and *Gloria*), the *Sanctus* and, as a separate piece, the *Osanna*. The entire *Credo*, as well as the *Benedictus* and *Agnus Dei* movements, together with the concluding *Dona nobis pacem*, were yet to be written when Bach set upon completing his Mass. However, he did not compose entirely new music for these sections, either. As a matter of course, Bach drew on musical material written for earlier pieces. He had been doing so throughout his entire life as a composer, giving rise to such works as the *Christmas Oratorio* or the other *Lutheran Masses* (BWV 233–236), and he had even used this technique in 1733 when completing the *Missa* dedicated to the Saxon-Polish Court.

- Regarding the *Kyrie I*, we know of a piece of which Bach had made a copy prior to 1731 and which may at least have given him some inspiration, a Mass in G Minor by Hugo von Wilderer (1670/71–1724), who was

Kapellmeister at the Court of the Electorate of the Palatinate. Both introductory movements are characterized by the same spirit, the same subject for the fugue and a slow tempo (Bach prescribes *Largo*, Wilderer *Adagio*). The portal-like, homophonic introductory bars of this movement also remind us of the Masses of Jan Dismas Zelenka, for instance, whose support Bach appears to have enlisted before petitioning the court at Dresden (Hans-Joachim Schulze, Publication Series, p. 97ff.).

- The opening movement of the *Gloria in excelsis Deo* may have been taken from the closing movement of an instrumental concerto composed in Cöthen.
- The “*Gratias agimus tibi*” is based on the second movement of the cantata composed for the town council inauguration, “Wir danken dir Gott, wir danken dir” (“We thank Thee, O Lord, we thank Thee”), performed on August 27, 1731. Curiously, this cantata begins with a transcription of a movement from Bach’s *Partita* for Solo Violin BWV 1006 in the form of a *sinfonia* for organ and orchestra.
- The duet “*Domine Deus*” is taken from the *Drama per musica* “Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter” (“O mansions of heaven, O radiant lights”) BWV 193a, performed on August 3, 1727, the name day of Elector Frederick Augustus the Second. Although the music to this secular cantata has been lost, it was incorporated into the cantata “Ihr Tore zu Zion” (“O gates of Zion”) BWV 193 for the town council inauguration, where it accounts for three of the movements.
- The “*Qui tollis peccata mundi*” is an extraordinarily creative adaptation of the introductory chorus of the cantata “Schauet doch und sehet” (“Open your eyes and see”) BWV 46, performed on August 1, 1723.
- Finally, an instrumental concerto from Bach’s period

in Cöthen is also suspected to be behind the *furioso* conclusion of the *Gloria*, the movement “Cum sancto spiritu”.

Bach also drew on earlier compositions for the nine symmetrically structured movements of the *Credo*.

- The second movement, “Patrem omnipotentem”, harks back to the opening chorus of the Cantata for New Year’s Day, “Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm” (“O Lord, Thy renown is as great as Thy name”) BWV 171 of 1728 or 1729.
- The central “Crucifixus” is modeled on the introductory chorus of the cantata “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” (“Crying, moaning, grieving, quailing”); it is actually quite astounding that Bach was reminded at this juncture of a piece he had written so many years before.
- The following movement, “Et resurrexit”, could in turn have been taken from a forgotten instrumental concerto; Bach possibly drew on the same musical material in 1727, when it was time to celebrate the king’s birthday with another *Drama per musica* (BWV Appendix I 9).
- The final chorus of this section, “Et expecto resurrectionem”, is originally found in the cantata for the town council inauguration of 1729, “Gott, man lobet dich in der Stille” (“Lord, Thy praises are sung in silence”) BWV 120, portions of whose music were used repeatedly, as for the church service in Leipzig commemorating the Augsburg Confession in 1730, and on many other occasions.

The final parody piece is the *Agnus Dei*. Its original model is the aria “Ach bleibe doch, mein liebstes Leben” (“For-sake me not, dear life of mine”) from the *Ascension Ora-*

torio BWV 11 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 77), probably performed in 1735; the music here is also a parody of an older model (the wedding cantata, “Auf, süß entzückende Gewalt” (“Arise, sweetly charming power”) BWV Appendix I 196). For the concluding “Dona nobis pacem”, Bach returned once again to the introductory chorus of the cantata for the town council inauguration BWV 29, which he already used for the “Gratias agimus tibi”. This is thus, in a manner of speaking, the parody of a parody in one and the same piece – the internal coherence of the Mass in B minor could hardly be more plainly evident.

The historical record

The unusual diversity of its origins could easily give cause to doubt that the *Mass in B Minor* was conceived as a single piece of music. It would seem rather that Bach collected individual movements scattered throughout his work into a sort of *pasticcio*. Of course, this view is based on a notion of creating and composing music which is not inherent but imposed from without: that a work of art must be “original”, composed of fresh ingredients, so to speak, with the conception preceding the composition. A closer look reveals that this premise does not accurately describe what really took place in the course of music history. The mere fact that Bach combined the various portions and composed new music for certain sections as needed proves that a different notion of the creative process is perfectly justifiable: the act of composition need not be restricted to individual notes, the smallest units of music, but can also consist in the creation of an inventive synthesis of larger elements, from quoting motifs and melodies to organizing entire movements and pieces in an artistic arrangement. The introductory movement

of the *Credo*, for instance, represents the essence of 250 years of contrapuntal techniques and is a parabola embracing all known means of expressing theological ideas through music, based on Gregorian chant. In the dense setting of the “Confiteor”, the penultimate movement of the *Credo*, Bach again quotes the Gregorian chant. By combining each of the two movements with the following piece, Bach achieves an ideal synthesis of the older contrapuntal and the more modern concerto styles as perfect as the synthesis of the three stages expressed by *incarnatus – crucifixus – resurrexit*, ideas central to the Christian faith, at the very center of the *Credo*.

To be succinct: toward the end of his life, Bach took stock of his work and created, in the form of the Mass in B minor, a quintessence of the music, theology and the entire artistic creation of his life thus far. Once he had decided which pieces to adapt, copy or compose anew, he joined them together into a single masterpiece as follows:

He put a new cover on the score of the Kyrie and Gloria, entitled it *Missa* and added references to the instrumentation and “No. 1”. Above the *Kyrie* he wrote “J.J.” (“Jesu juva”), and “SDG” (“Soli Deo Gloria”) at the end of the *Gloria*. This *Missa* was an independent work of some 95 pages.

A second partial volume was 92 pages in length. It contains a copy of the *Credo*; *Symbolum Nicenum* is written on the title page, and the number 2. “J.J.” is once again written across the first page; there is no indication marking the end of the work. There follows a revised copy of the *Sanctus* of 1724, again provided with a title and the number 3. Number 4, comprising the final pages, consists of *Osanna*, *Benedictus*, *Agnus Dei* and *Dona nobis pacem*. “J.J.” is again written over the beginning of the *Osanna*. There is actually nothing remarkable about the conspicuous separation between the *Sanctus* and the *Osanna*,

since the rite in Leipzig did not call for an *Osanna* and Bach, as already mentioned, used a secular cantata as his model. However, he bound the *Sanctus* and the *Osanna* together with a quote from the theme of the *Osanna* in the bass voice of the previous piece.

Bach signed the second volume with “DSGI” – the famous “Deo soli Gloria”, for the glory of God alone. Both volumes were finally united into a complete score. After Bach’s death, this manuscript came into the hands of Carl Philipp Emanuel Bach, who performed a revised version of the *Credo* in 1786. In the inventory of Carl Philipp Emanuel’s estate, the work is listed as “the great Catholic Mass” and offered for sale. In 1805, it was bought by Hans Georg Nägeli. The engraving and printing dragged on until a competitor of the Simrock Publishing House in Bonn reinvigorated the publishing process; Simrock was in possession of, among other things, the performance material used by Carl Philipp Emanuel in Hamburg for the *Sanctus* and the *Credo*. Nägeli died 1836, leaving the publishing business and the autograph of the Mass to his son. In 1845 the complete score appeared in print; the work was now called “High Mass in B Minor”.

Although, after the founding of the Bach-Gesellschaft (Bach Society), which had set itself the goal of publishing an authoritative version of Bach’s complete works, the Mass was considered of primary importance to the project, disputes concerning the ownership of the score kept it from being published until 1856, and then in an edition which again was based on the parts and other material, as well as a revised edition one year later for which the autograph score was available, thanks to Friedrich Chrysander, the biographer of G.F. Handel, who had been able to purchase it. Once this task had been accomplished, the score was sold to the Royal Prussian Library,

whose successor (the State Library in Berlin) still keeps it. However, ink corrosion has caused such severe damage to the autograph that it is now in dire need of restoration.

Walter Blankenburg, one of the most distinguished representatives of theological research on Bach, has summarized the universality of the Mass in B minor and its musical language thusly: "There is without doubt no other piece in all of Bach's works which presents such a wide range of relationships between words and music as does the Mass in B minor. The reason for this must be sought in the fact that Bach apparently intended to bequeath to posterity something rather like a Christian *Gesamtkunstwerk* (fusion of text, music, etc. into an art complex) in the form of his one and only *Missa tota et concertata*. This explains not only the variety of compositional techniques employed, but in particular the occurrence of the language of symbolism in a creation whose text is the venerable *Ordinarium missae*." (Publication Series, p. 110)

Information regarding all matters related to the historical background, the sources, the historical record, the compositional process and the relation between words and music can be found in the above-mentioned third volume of the Publication Series of the Internationale Bachakademie Stuttgart (ed. Ulrich Prinz, Kassel, 1990), presented by such Bach researchers and theologians as Bernhard Hasler, Martin Petzoldt, Robert L. Marshall, Hans-Joachim Schulze, Walter Blankenburg, Ulrich Prinz and Yoshitake Kobayashi.

Andreas Bomba

Sibylla Rubens

studied in Trossingen and Frankfurt am Main. She has taken part in master classes with Edith Mathis, Irvin Gage and others, and has given concerts in Berlin, Frankfurt, Würzburg and Zurich and toured Italy, France, England, Poland and Scandinavia. She has also appeared in the Schleswig-Holstein music festival and the European music festival in Stuttgart. She has worked with Philippe Herreweghe, René Jacobs and Vladimir Ashkenazy and has given many concerts and recorded CDs with Helmuth Rilling for händsler Classic, such as Handel's "The Messiah", Schubert "Mass in E flat Major", Schubert/Denissow "Lazarus", Mendelssohn "Psalm 42". For EDITION BACHAKADEMIE she sings the soprano part in some of Bach's Secular Cantatas, B minor Mass, the Christmas Oratorio and Sacred songs.

Juliane Banse

was taking violin lessons at the age of five and did a full course of ballet training at the Zurich Opera. She started singing lessons at 15 and later studied with Brigitte Fassbaender and Daphne Evangelatos. She won a number of prizes, culminating in the 1993 Grand Prix Franz Schubert in Vienna. She gave her opera debut in 1989 as Pamina in Harry Kupfer's staging of *The Magic Flute* in Berlin. There followed engagements in Brussels (Pamina and Despina), Salzburg (Sophie), Glyndebourne (Zerline), Vienna (Zdenka, Pamina, Susanna, Sophie, Marzelline) and Cologne (Musette). In the 1998/99 season she is singing the title roles in Massenet's *Manon* at the Deutsche Oper in Berlin and at the premiere of Heinz Holliger's opera *Schneewittchen* (Snow White) in Zurich. Her Munich debut as Pamina will follow in December 1999.

As a concert singer she has been closely associated with conductors like Claudio Abbado, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel, André Previn, Simon Rattle and Helmuth Rilling. She has a particular love of lieder singing. Her many CD recordings include oratorios and lieder by Othmar Schoeck, Bach, Brahms, Dvořák, Reger and Berg. She is featured on händsler classic singing the soprano part in Mendelssohn's oratorio "Saint Paul" under the direction of Helmuth Rilling.

Ingeborg Danz

was born in Witten, on the Ruhr, and studied school music in Detmold. After passing her state teacher's examination she studied singing with Heiner Eckels, graduating with distinction. She took advanced courses with Elisabeth Schwarzkopf and others, and won many competition prizes and scholarships even while still a student. In 1987 she made guest appearances at various opera houses; her main field, however, is concert performance and lieder singing. She has given many recitals and made extended tours through the USA and to Japan, South America, Russia and across Europe. She has an unbroken history of work with the lieder accompanist Almut Eckels since 1984. She regularly appears at the International Bach Academy in Stuttgart and at international festivals including the European Music Festival in Stuttgart, Schloss Ludwigsburg Festival, Schwetzingen Festival, Bach Festival in Ansbach, Handel Festival in Halle, Oregon Bach Festival, Tanglewood Festival and Salzburg Festival. She has an extensive repertoire including all the major works in the oratorio and concert literature and dozens of songs. Comprehensive repertoire with all the larger works from the oratorio and concerto fach along with various lieder. Numerous radio, TV and record productions (in-

cluding Passions and Bach's secular cantatas under the direction of Helmuth Rilling).

James Taylor

Born in Dallas in 1966, he studied singing with Arden Hopkin at the Texas Christian University and graduated as Bachelor of Music Education in 1991. A Fulbright Scholarship enabled his attendance at the Hochschule für Musik in Munich with Adalbert Kraus and Daphne Evangelatos culminating in his graduation with a master class diploma. From 1992 to 1994 he was a member of the opera studio at the Bayerische Staatsoper. He has taken part in numerous concerts including Bach's Passions, "Christmas Oratorio", "Magnificat" and cantatas, Mendelssohn's "Elijah", Kodály's "Psalmus Hungaricus", and Günter Bialas's "Oraculum". He has also made numerous appearances with the Gächinger Kantorei under Helmuth Rilling. Since the spring of 1995 he has been associated with the Stuttgart Opera. James Taylor has recorded CDs with Philippe Herreweghe and Helmuth Rilling among others.

Andreas Schmidt

was born in Düsseldorf. He initially studied piano, organ, and conducting, and subsequently voice with Ingeborg Reichelt in Düsseldorf, and Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin.

Following his final examinations, which he passed with honors, he won the 1983 German Music Competition, and already in 1984 became a regular ensemble member of the German Opera Berlin. Since then he has appeared on the stage in Berlin in numerous roles.

Guest engagements have led Andreas Schmidt to leading opera houses, including the State Operas in Hamburg, Mu-

nich, and Vienna, as well as to the Grand Theatre de Genève, the Royal Opera House Covent Garden, the Gran Teatre del Liceu Barcelona, the Grande Opéra and the Opéra de la Bastille in Paris, and in 1991, for the first time, to the Metropolitan Opera New York, where he has since been heard in numerous roles. Leading American orchestras have engaged Schmidt for concerts and CD recordings. In Europe he has appeared with nearly every major orchestra.

Besides his commitments as opera and concert singer, Andreas Schmidt has, as one of the few singers of his generation, also been able to make a name for himself as a Lied singer. For hänsler Classic he recorded a CD with Lieder from Robert Schumann (CD 98.159).

Numerous radio and television recordings document the artistic spectrum of the singer, as do the many CD productions. With Helmuth Rilling for hänsler Classic: Beethoven's "Missa Solemnis", Haydn "The Creation", Liszt "Christus", Mendelssohn "Paulus", Mozart "Requiem" and "Requiem of Reconciliation". For EDITION BACHAKADEMIE he sings in B Minor Mass, St. John's Passion, Christmas Oratorio and Sacred Songs.

Andreas Schmidt is also a sought-after artist at the important festivals, including the Salzburg Festival, the Vienna and Berlin Festivals, in Aix-en-Provence, Edinburgh, and Glyndebourne. In 1996 he appeared as guest for the first time at the Bayreuth Festival, where he sang Beckmesser in Wagner's *The Mastersingers of Nuremberg*, under the direction of Daniel Barenboim. In 1997 in Bayreuth, he sang, besides Beckmesser, also Amfortas in three performances of *Parsifal*. Also in the coming years he will be a guest at the Bayreuth Festival. In June 1997, Andreas Schmidt was granted the title of "Kammersänger" by the Senate of the Hanseatic City of Hamburg, in appreciation of his artistic achievements.

Thomas Quasthoff

is one of the most popular lied and oratorio singers of our age. Private studies with Charlotte Lehmann and Carol Richardson in Hanover since the age of 16. Law studies, work as a radio announcer. Numerous awards, including the 1st Prize of the ARD Competition in 1988, Shostakovich Award Moscow 1996. Concerts and lied recitals in Amsterdam, Berlin, Bordeaux, Brussels, Budapest, Dresden, Edinburgh, Leipzig, Madrid, Munich, Paris, Rome, Seville, Strasbourg and Vienna. Long discography. Co-operation with conductors such as Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Simon Rattle. Numerous concerts with Helmuth Rilling among others, debut in the USA and Japan in 1995. His CD recordings of Schumann and Schubert songs and Mozart arias have received awards. For hässler classic he has recorded: Bach's Coffee and Peasant Cantatas (BWV 211 and 212), the St. Matthew's Passion (arias) and secular cantatas as well as Dvořák's Stabat mater.

The Gächinger Kantorei Stuttgart

was founded by Helmuth Rilling in 1953. After mastering the entire a cappella repertoire available at the time, the choir turned towards oratorios of every period. It has played a considerable part in the rediscovery and representation of the Romantic choral repertoire, especially works by Brahms and Mendelssohn. It is notable for its role in performing the first and hitherto only complete cycle of all J. S. Bach's church cantatas and in giving the first performance of the Requiem of Reconciliation in 1995 in Stuttgart. The choir has won many recording prizes and has received critical acclaim for its CD, radio and television recordings as well as for its concerts throughout Eu-

rope, Asia and the Americas. Named after the village in the Swabian mountains where it was founded, the Gächinger Kantorei is a synonym for excellence in choral singing throughout the world. Today the choir is a flexible body of trained singers, who are brought together as required to suit the demands and scoring of the season's programme.

The Bach-Collegium Stuttgart

is a group of freelance musicians, including players from leading German and foreign orchestras and respected teachers, whose composition varies according to the requirements of the programme. To avoid being restricted to a particular style, the players use modern instruments, while taking account of what is known about period performance practice. They are thus equally at home in the Baroque "sound world" as in the orchestral sonorities of the nineteenth century or in the soloistic scoring of composers of our own time.

Helmuth Rilling

was born in Stuttgart, Germany in 1933. As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the normal performance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together from 1954 on. He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos which applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his »Gächinger Kantorei«; they soon developed a wide

repertoire which they subsequently performed in public. An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's »Vespers« to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's »Litany«, Edison Denisov's completion of Schubert's »Lazarus« fragments and, in 1995, the »Requiem of Reconciliation«, an international collaboration between 14 composers and 1998 the »Credo« of the Polish composer Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not interested in making music for the sake of making music or in working for work's sake. The meticulousness and philological accuracy with which he prepares his concerts is matched by the importance he attaches to creating a positive atmosphere, one in which the musicians under his direction can discover the music and its meaning, both for themselves and for the audience. »Making music means learning how to know and understand other people and how to get on peacefully with them« this is his creed. That is why the Internationale Bachakademie Stuttgart founded by Helmuth Rilling in 1981 is often called a »Goethe Institute of music«. Its aim is not to teach culture, but to inspire and to encourage reflection and understanding between people of different nationalities and backgrounds.

Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the ceremony in Berlin marking the Day of German Unity in 1990 he conducted the Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of

Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

Helmuth Rilling is regularly invited to lead renowned symphony orchestras. As a guest conductor he has thus led orchestras such as the Israel Philharmonic Orchestra, Bavaria Radio Symphony Orchestra, the Mid-German Radio Orchestra and the Southwest Radio Orchestra, Stuttgart, the New York Philharmonic, the radio orchestras in Madrid and Warsaw as well as the Vienna Philharmonic in well-received performances of Bach's St. Matthew Passion in 1998.

On 21st March 1985, J. S. Bach's 300th birthday, Rilling completed a project which is still unparalleled in the history of recorded music: A complete recording of all Bach's church cantatas. This achievement was immediately recognized by the award of the »Grand prix du disque«.

Helmuth Rilling

Pour le nouvel enregistrement de la Messe en si mineur

J'ai exécuté la Messe en si mineur de Bach d'innombrables fois avec mon propre ensemble, avec le chœur «Gächinger Kantorei Stuttgart» et le «Bach-Collegium Stuttgart», mais aussi en tant qu'hôte d'autres chœurs et orchestres. J'ai écrit un livre sur cette Messe, il y a de longues années, en essayant d'analyser l'œuvre en elle-même et de pénétrer les secrets de l'interprétation que Bach fit du texte. Nous avons fait un premier enregistrement de la Messe en 1977 pour CBS, en 1988 un deuxième enregistrement pour Intercord. Nous l'avons repris – en 1999 – pour l'EDITION BACHAKADEMIE.

Quelles sont les raisons pour lesquelles je vois cette œuvre d'une autre façon aujourd'hui qu'autrefois ?

Au cours des années passées, j'ai eu l'occasion d'exécuter et d'enregistrer toutes les œuvres pour ensemble de Bach qui nous ont été légués. Les Passions et les Oratorios, les Cantates sacrées et profanes en font partie mais aussi les œuvres pour orchestre et pour soliste de Bach sous leur formes les plus diverses, sans oublier les morceaux liturgiques et les différents mouvements chorals qui ont été transmis en plus de 200 variations. Ce travail a été pour moi une expérience très importante ainsi qu'un processus d'assimilation pour lesquels je suis reconnaissant. Ainsi, je crois aujourd'hui très bien connaître la diversité musicale de la langue de Bach, je crois avoir une vue d'ensemble sur l'emploi des types de mouvements et de l'effectif qu'il en fit, je crois savoir enfin comment il développa et adapta ses thèmes. Il me semble qu'il ne soit vraiment possible de travailler l'interprétation des textes mis en musique par Bach sans user de spéculation mais en faisant une analyse comparative que si l'on est en possession de ce savoir global.

Pour réaliser l'enregistrement présent, j'ai repris une nouvelle fois l'étude des sources transmises de Bach, les partitions autographes et les «Voix de Dresde» et j'ai ainsi essayé de comprendre la Messe en si mineur en tant que zénith de l'œuvre de toute une vie. Je considère la Messe en si mineur comme œuvre globale et j'ai intégré dans l'architecture globale avec bien plus de lucidité qu'autrefois le rythme des différents mouvements, en faisant contraster les mouvements concertants des morceaux écrits en style liturgique ancien et en accordant plus de temps et d'espace aux morceaux méditatifs.

J'ai accordé une attention toute particulière à l'articulation. Les indications que Bach nous a laissées sont, à ce point de vue, très incomplètes et souvent contradictoires et demandent à être complétées judicieusement, en particulier parce que nous ne sommes en possession de registres originaux (c'est à dire de matériel d'exécution) que pour la *Missa* et le *Sanctus*. L'homogénéité de l'articulation vocale et instrumentale me semble être d'importance primordiale, car ce n'est que parce qu'elle existe qu'il est possible de donner aux structures polyphones leur transparence.

J'ai également considéré sous de nouveaux aspects le domaine de la dynamique. Bien sûr, chaque mouvement de l'œuvre a sa propre dynamique de base. Mais souvent le nombre et la position des registres vocaux et instrumentaux que Bach utilisa, présentent des différenciations dynamiques importantes qui influencent la pulsation du mouvement.

Nous avons interprété le morceau suivant avec un effectif de musique de chambre. Le chœur «Gächinger Kantorei» avec ses six solistes vocaux chante avec six différents chanteurs qui interprètent les registres sopra-

no I, soprano II, alto, ténor et basse. Le «Bach-Collegium Stuttgart» joua avec 6 premiers violons, 5 deuxièmes violons, 4 violes, 3 violoncelles et 2 contrebasses à côté des cuivres solistes. L'orgue se charge de la partie de la basse continue. Nous avons réduit l'effectif dans certains cas appropriés, lorsque la structure du mouvement le permettait.

L'objectif que je poursuis de par toutes ces réflexions, était de présenter la *Missa tota* de Bach avec toute la clarté et la transparence musicales dont elle a droit, tout en ne perdant pas de vue la tension qui parcourt l'architecture du morceau du début à la fin et en faisant ressortir clairement son interprétation du texte de la Messe en tant que compendium de toute son œuvre.

✱

«La condition sine qua non de tout processus de compréhension est l'analyse. C'est pourquoi nous avons réservé beaucoup de place dans ce travail à l'observation de l'architecture globale, de la construction des différentes parties de l'œuvre, de la forme des différents mouvements et de la structure du matériel illustrant les motifs. Grâce à ces examens analysant la structure de l'œuvre, nous avons la possibilité d'interpréter en détails et aussi de comprendre les relations entre les différentes parties dans un vaste contexte. Ces tentatives prennent leurs racines dans la situation de notre entendement musical sécularisé qui est tout à fait en mesure de reconnaître la dimension esthétique de la musique de Bach mais qui a ses difficultés quand il s'agit d'accéder directement à la substance théologique de son œuvre.

Cependant je pense qu'il est absolument nécessaire que chaque présentation de la *Missa* ait sa propre personnalité et son caractère unique. Il n'existe pas d'interpréta-

tion valable une fois pour toute. Le fait qu'elle est aujourd'hui différente de demain et qu'elle sera demain différente d'aujourd'hui, est une preuve de l'actualité de cette œuvre d'art et un témoin de son intemporalité.»

Extrait de l'introduction à Helmut Rilling, la Messe en si mineur de Johann Sebastian Bach. Deuxième édition, fortement modifiée et élargie. Hänssler-Verlag Neuhausen-Stuttgart 1986 (HE/CV 24.016).

Opus summum – Opus ultimum

La Messe en si mineur de Bach

La Messe en si mineur de Jean-Sébastien Bach n'est pas seulement «le plus grand chef-d'œuvre musical de tous les temps», comme le reconnaissait l'éditeur de Zürich Hans Georg Nägeli dès 1818. Les énigmes qu'elle pose sont aussi particulièrement nombreuses. Et elle est responsable, avec *l'Art de la fugue*, d'une facette importante de l'image que s'est faite la postérité de Jean-Sébastien Bach. Nombre de ses œuvres pour instruments à clavier ainsi que les mouvements chorals qui nous sont parvenus séparément servirent de modèles pour initier à l'art du contrepoint les générations suivantes de compositeurs – Ludwig van Beethoven en tête. Tandis que la reprise de la *Passion selon saint Matthieu* en 1829 érigeait Bach en icône de la musique concertante d'inspiration bourgeoise, la *Messe en si mineur* donna des impulsions décisives aux spéculations entourant le compositeur et son œuvre. Pourquoi ce luthérien écrivit-il une messe catholique? Pourquoi la partition est-elle partagée en quatre d'une manière qui ne semble pas organique? Bach a-t-il vraiment conçu cette Messe comme un tout? À quel but la destinait-il? Ce morceau, dont l'ampleur trouve à peine sa pareille jusqu'à aujourd'hui parmi les composi-

tions s'appuyant sur le texte de la messe, fut-il jamais exécuté?

L'éloge formulé par Nägeli et cité au début de ces lignes servait de publicité pour la souscription à la première impression de la partition. Friedrich Smend adopta la position philologique contraire lorsqu'il édita la *Messe en si mineur* en 1954, comme tome II/1 de la *Neue Bachausgabe*: «C'est non seulement un malentendu historique, mais aussi une méprise artistique que de parler d'une 'Messe en si mineur' ou même de la 'Grande Messe' et de jouer tous les mouvements à la suite l'un de l'autre, du kyrie au dona.» (Krit. Bericht, 1956, p. 11). Cette opinion de Smend, résultant d'une étude intensive des sources, est considérée aujourd'hui sans exception comme réfutée, sur la base de critères aussi bien musicaux que tirés de la critique des sources. En datant la conception d'ensemble de la Messe de la période située entre août 1748 et octobre 1749, Yoshitake Kobayashi réussit même à faire de l'*opus summum* un *opus ultimum*. Sa thèse est la suivante: «Le travail de Bach sur la musique vocale en latin atteint son apogée à la fin de sa vie, avec la Messe en si mineur, dans laquelle il adapte la forme qui fait autorité pour l'église catholique, l'*Ordinarium Missae*. Cette œuvre est donc une synthèse des confessions luthérienne et catholique» (extrait de: Johann Sebastian Bach: Messe h-moll. Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, numéro 5, Kassel 1990, p. 137). Mettant ainsi l'accent sur la valeur universelle de cette musique, il rejoint les premiers admirateurs du morceau qui parlèrent de la «Grande Messe» pour exprimer leur stupéfaction devant la grandeur de l'œuvre. En fait, cette traduction tandancieuse de la catégorie *Missa solemnis* cimentait le monument élevé à Bach et à sa musique. Entre-temps, la recherche sur Bach a apporté beaucoup de lumière dans la pénombre de l'irra-

tionnel. Mais maintenant que ce cosmos musical se présente en toute clarté et splendeur, personne ne l'en admire moins pour autant.

Création et sources

Le premier jour de Noël de l'année 1724, c'est-à-dire dans sa deuxième année d'activité à Leipzig, Bach interpréta dans l'église Saint-Thomas une composition personnelle sur le texte du *sanctus*. Ceci n'avait rien d'inhabituel pour un grand jour de fête; le règlement de l'office divin en vigueur en Saxe, et donc aussi à Leipzig, prévoyait expressément l'interprétation de morceaux de musique au texte latin (voir les deux CD «Musique religieuse en latin», vol. 71 & 72 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE). Dans l'*Ordinarium Missae*, ceci concernait les parties *kyrie*, *gloria* et *sanctus*. Bach reprit le *Sanctus* à double chœur de 1724 lorsqu'il assembla sa grande messe. Il en avait conservé la partition, tandis que les parties séparées, prêtées à un comte Sporck en Bohême, n'en revinrent probablement jamais. C'est pourquoi Bach fit établir de nouvelles parties séparées pour une autre exécution du morceau en 1726 ou 1727, parties qui ont été préservées elles aussi.

Le 27 juillet 1733, Bach envoya à la cour de Dresde, accompagnées d'une lettre, les parties du *Kyrie* et du *Gloria*, formant ce qu'il nommait lui-même une *Missa*. Dans sa lettre, Bach sollicitait de son souverain, le prince-électeur fraîchement élu Friedrich August II qui était aussi roi de Pologne sous le nom d'August III, le titre de compositeur de la cour de Saxe. Cette faveur lui fut accordée après une deuxième requête; il avait également aspiré à ce titre pour renforcer sa position face à son employeur, le Conseil de la ville de Leipzig, dans toutes

sortes de litiges concernant sa charge, sa situation et ses possibilités d'épanouissement. La partition de Bach de la *Missa* a été conservée, tout comme les parties séparées qui sont restées à Dresde, leur destination. Nous ne savons pas si cette musique a jamais été jouée du vivant de celui à qui elle était adressée; Hans-Joachim Schulze a donné quelques arguments en ce sens dans le numéro cité plus haut des cahiers de Internationale Bachakademie Stuttgart (p. 84 et suivantes). Bach reprit plus tard la musique de quatre mouvements parmi les neuf qui composent le *Gloria*, à savoir «Gloria in excelsis Deo», «Et in terra pax», «Domine Deus» et «Cum sancto spiritu», pour lui attribuer l'ensemble du texte du *Gloria* et l'exécuter pour une fête de Noël d'une année située entre 1743 et 1746 (BWV 191, vol. 57 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE).

Bach briguaît la faveur du nouveau prince-électeur et de son épouse avec beaucoup d'intensité. Tous les jours de fête imaginables lui étaient prétexte à l'exécution d'une cantate à Leipzig: le couronnement d'Auguste comme roi de Pologne le 17 janvier 1734 (BWV 205a), sa fête le 3 août 1735 (BWV 207a), la naissance du prince héritier le 5 septembre 1733 (BWV 213), l'anniversaire de la reine le 8 décembre 1733 (BWV 214), l'anniversaire de l'élection du roi le 5 octobre 1734 (BWV 215) et ainsi de suite. C'est le chœur d'entrée de ce dernier morceau, *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (Apprécie ton bonheur, Saxe bénie) qu'il remanie lors de l'assemblage de la Messe pour en faire l'*Osanna*.

Bach disposait donc de la *Missa* (*kyrie et gloria*), du *Sanctus* et, séparément, de l'*Osanna*. Il restait à composer l'ensemble du *Credo* ainsi que les mouvements *Benedictus* et *Agnus Dei* avec le *Dona nobis pacem* final lorsque Bach décida d'assembler la Messe complète.

Mais pour ces parties non plus, il n'écrivit pas tout à neuf. Très naturellement, il reprit le matériau musical de morceaux créés auparavant. Il en avait procédé ainsi durant toute sa longue vie de compositeur, c'est ainsi que des morceaux tels que l'*Oratorio de Noël* ou les autres *Messes luthériennes* (BWV 233 à 236) avaient vu le jour et c'est même ce qu'il avait fait en 1733 pour achever la *Missa* de dédicace à la cour de Saxe-Pologne.

- Pour le *Kyrie I*, nous connaissons un morceau qui pourrait au moins avoir donné une impulsion à Bach, à savoir une messe en sol de Hugo von Wilderer (1670/71-1724), maître de chapelle à la cour du Palatinat, que Bach avait copiée avant 1731. Les deux mouvements d'entrée se ressemblent par le mouvement, le thème de la fugue ainsi que par l'indication d'un tempo lent (*adagio* chez Wilderer, *largo* chez Bach). Mais on connaît aussi des mesures d'entrée monodiques à semblable effet de portail dans des messes composées par Jan Dismas Zelenka, par exemple, dont Bach s'était manifestement assuré l'appui pour son projet de Dresde (Hans-Joachim Schulze, *Schriftenreihe*, p. 97 et suivante).
- Le mouvement d'ouverture du *Gloria in excelsis Deo* pourrait provenir du mouvement final d'un concerto instrumental datant de l'époque de Cöthen.
- Le «*Gratias agimus tibi*» a pour modèle le deuxième mouvement de la cantate composée pour l'élection du Conseil *Wir danken dir Gott, wir danken dir* BWV 29 (Nous te rendons grâce, ô Dieu, nous te rendons grâce), jouée le 27 août 1731. Curieusement, cette cantate commence par la transcription d'un mouvement de la partita pour violon seul de Bach BWV 1006.
- Le duo «*Domine Deus*» provient du *Drama per musica* «*Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden*

Lichter» BWV 193a, joué pour la fête du prince-électeur Friedrich August II le 3 août 1727. La musique de cette cantate profane est certes perdue, mais elle est entrée, sous la forme de trois mouvements, dans la cantate *Ihr Tore zu Zion* BWV 193 (Portes de Sion) composée pour l'élection du Conseil.

- Le «Qui tollis peccata mundi» est le remaniement, fait avec un art extrême, du chœur d'entrée de la cantate *Schauet doch und sehet* BWV 46 (Regardez donc), jouée le 1^{er} août 1723.
- Pour finir, on suppose aussi un concerto instrumental datant de l'époque de Cöthen sous le final déchaîné du *Gloria*, le mouvement «Cum sancto spiritu».

De même, pour les mouvements symétriques du *Credo* qui sont aussi au nombre de neuf, Bach eut recours à des compositions plus anciennes.

- Le deuxième mouvement, «Patrem omnipotentem», a son origine dans le chœur d'ouverture de la cantate du Nouvel An BWV 171 *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* (Ô Dieu, ta gloire est comme ton nom), jouée en 1728 ou 1729.
- Le «Crucifixus» central a pour modèle le chœur d'entrée de la cantate BWV 12 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (Pleurs et lamentations, tourments et découragement), jouée le 22 avril 1714 à Weimar; il est étonnant que Bach se soit souvent ici d'un morceau composé dans un passé si lointain.
- Le morceau suivant «Et resurrexit» pourrait lui aussi provenir d'un concerto instrumental qui se serait perdu; il est possible que Bach ait déjà repris ce matériau musical en 1727, alors qu'il s'agissait une fois de plus de fêter l'anniversaire du roi par un *Drama per musica* (BWV Ann. I 9).

- Pour finir, le chœur final de cette section, «Et expecto resurrectionem», provient de la cantate *Gott, man lobet dich in der Stille* BWV 120 (Dieu, nous te célébrons dans le silence), interprétée en 1729 pour l'élection du Conseil et dont la musique fut utilisée en partie lors de l'office divin célébré pour le 200^e anniversaire de la Confession d'Augsbourg et à différentes reprises en d'autres occasions.

Le dernier morceau résultant d'une parodie est l'*Agnus Dei*. Son original est l'air «Ach bleibe doch, mein liebstes Leben» qui fait partie de l'*Oratorio de l'Ascension* BWV 11 (vol. 77 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE) exécuté probablement en 1735 ; mais ici déjà, la musique est la parodie d'un modèle plus ancien (cantate de mariage «Auf, süß entzückende Gewalt» BWV Ann. I 196). Pour le «Dona nobis pacem» final, Bach reprit encore une fois le chœur d'entrée de la cantate BWV 29 écrite pour l'élection du Conseil, chœur qui avait déjà servi de modèle pour le «Gratias agimus tibi». La parodie d'une parodie dans le même morceau, pour ainsi dire – la cohérence interne de la Messe en si mineur ne peut être plus ostensible.

Transmission

La genèse exceptionnellement hétérogène de la *Messe en si mineur* pourrait donc donner motif à mettre en doute la conception d'ensemble du morceau. Elle fait penser à l'assemblage, en une sorte de *Pasticcio*, de différents mouvements éparpillés dans toute l'œuvre. Assurément, cette façon de voir se base sur une hypothèse abondant de l'extérieur, en quelque sorte, l'invention et la mise par écrit de la musique: l'hypothèse qu'une œuvre d'art doit être «originale», se composer pour ainsi dire d'éléments tout frais et que le processus de composition doit être

précédé d'un processus de conception. À y regarder de plus près, cette prémisse ne résiste pas à la réalité offerte par toute l'histoire de la musique. Le seul fait que Bach ait assemblé les éléments et qu'il en ait composé de nouveaux au besoin prouve qu'une autre compréhension du processus de création est également possible: composer n'implique pas seulement le travail avec les plus petites entités de la musique, les sons, mais aussi une synthèse virtuose d'éléments plus grands, allant de la citation du motif et de la mélodie jusqu'à la reprise intégrale de mouvements et de pièces. Le mouvement d'introduction du *Credo*, par exemple, est l'élixir de 250 années de musique contrapuntique et une parabole de toutes les formes connues de théologie musicale. Dans la composition dense du «Confiteor», l'avant-dernier mouvement du *Credo*, Bach cite le choral grégorien. En reliant ces deux mouvements aux pièces qui les suivent respectivement, Bach réussit la synthèse idéale entre l'art ancien du contrepoint et l'art moderne du concerto; de même au centre du *Credo*, dans la triade *Incarnatus – Crucifixus – Resurrexit*, notions capitales de la foi chrétienne.

En résumé: Bach passa son œuvre en revue, vers la fin de sa vie, pour créer en quelque sorte, dans la Messe en si mineur, une quintessence de sa musique, de sa théologie et de l'art qu'il avait pratiqué. Après les avoir repris, copiés ou composés de neuf, il relia les morceaux de la manière suivante pour en faire une œuvre d'ensemble:

Il donna une nouvelle couverture à la partition du kyrie et du gloria, y apposa le titre *Missa* et ajouta des notes concernant la distribution ainsi que l'indication «n° 1». Le *Kyrie* est précédé de «J. J.» – «Jesu Juva», le Gloria est suivi de «SDG» – «Soli Deo Gloria». Rappelons que la *Missa* était une œuvre autonome comportant 95 pages.

Un deuxième volume comportait 92 pages. Le *Credo* y est mis par écrit; la page de titre mentionne *Symbolum Nicenum* et le n° 2. «J. J.» figure de nouveau en haut de la première page; la notation correspondante manque à la fin. Suit une copie retouchée du *Sanctus* de 1724, munie à nouveau d'un titre et du n° 3. Comme n° 4 viennent ensuite sur les dernières pages l'*Osanna*, le *Benedictus*, l'*Agnus Dei* et le *Dona nobis pacem*. L'*Osanna* est à nouveau précédé de la mention «J. J.». La séparation frappante entre *Sanctus* et *Osanna* ne peut étonner, puisque le service religieux de Leipzig ne comportait pas d'*osanna* et que Bach a pris une cantate profane pour modèle, comme on l'a vu plus haut. Il relia toutefois *Sanctus* et *Osanna* en citant le thème de l'*Osanna* dans la basse du morceau précédent.

Bach mis son paraphe au bas du deuxième volume avec «DSGL» – le célèbre «Deo soli Gloria», A la gloire de Dieu seul. Les deux volumes furent finalement reliés en un seul. Après la mort de Bach, ce manuscrit vint en la possession de Carl Philipp Emanuel Bach, qui exécuta le *Credo* en 1786, dans une version remaniée. Dans la liste de succession de Philipp Emanuel, l'œuvre est mentionnée comme «la grande messe catholique» et mise en vente. Hans Georg Nägeli en fit l'acquisition en 1805. La gravure et l'impression traînèrent en longueur, jusqu'à ce qu'une entreprise concurrente de la maison d'édition Simrock de Bonn remit en route la publication; Simrock disposait entre autres de matériaux du *Sanctus* et du *Credo* provenant de l'interprétation de Philipp Emanuel à Hambourg. La partition parut en 1845, après la mort de Nägeli; l'œuvre s'appelait maintenant «Grande Messe en si mineur».

Après la fondation de la *Bach-Gesellschaft*, société qui s'était donné pour but la publication d'un texte ayant

force obligatoire pour chaque œuvre de Bach, la Messe se trouva certes au premier rang des projets; mais, par suite de différends quant à la possession de la partition, l'édition qui parut en 1856 reposait à nouveau sur les parties séparées et autres matériaux; un an plus tard, la partition autographe était enfin disponible pour une édition révisée, après que Friedrich Chrysander, biographe de Händel, eut pu l'acquérir. Une fois cette tâche terminée, elle fut vendue à la Bibliothèque royale de Prusse. Elle est encore aujourd'hui en la possession de l'organisation qui a pris la succession, la Bibliothèque nationale de Berlin. Toutefois, l'encre de cet autographe a tellement souffert qu'une restauration paraît urgente.

Walter Blankenburg, l'un des représentants importants de la recherche théologique sur Bach, a récapitulé en ces mots l'universalité de la Messe en si mineur et de son langage musical: «Aucune autre œuvre créée par Bach ne présente, comme la Messe en si mineur, une telle diversité de correspondances entre le mot et le son. Il faut en voir la raison dans le fait que Bach a manifestement voulu nous laisser, dans son unique *Missa tota et concertata*, quelque chose comme un chef-d'œuvre universel chrétien. Ceci explique la variété des techniques de composition employées, mais aussi tout particulièrement le langage symbolique d'une création dont le texte est l'antique et vénérable *Ordinarium missae*.» (Schriftenreihe, p. 110).

Pour toutes questions concernant l'arrière-plan historique, les sources et la transmission, le processus de composition, l'instrumentation et le rapport entre texte et musique, il est conseillé de se reporter au numéro 3 déjà cité des cahiers de Internationale Bachakademie Stuttgart (éditeur Ulrich Prinz, Kassel 1990), dans lequel des chercheurs tels que Bernhard Hasler, Martin

Petzoldt, Robert L. Marshall, Hans-Joachim Schulze, Walter Blankenburg, Ulrich Prinz et Yoshitake Kobayashi donnent des informations détaillées.

Andreas Bomba

Sibylla Rubens

Études à Trossingen et à Francfort-sur-le-Main, entre autres chez Edith Mathis et Irvin Gage. Des concerts à Berlin, Francfort, Zurich, Würzburg, en Italie, en France, en Angleterre, en Pologne, en Scandinavie, au festival du Schleswig-Holstein et au festival européen de musique de Stuttgart. Collaboration avec Philippe Herreweghe, René Jacobs et Vladimir Ashkenazy. Des concerts et des enregistrements de CD avec Helmuth Rilling chez Hänssler Classic (Bach: «Cantates profanes», Schubert / Denisov: «Lazare»). Rôles d'opéras: Pamina au Staatsoper de Stuttgart, Marcelline.

Juliane Banse

eut des cours de violon dès l'âge de cinq ans et suivit une formation complète de danse classique à l'opéra de Zurich. Depuis sa quinzième année, elle suit des cours de chant et plus tard des études chez Brigitte Fassbaender et Daphne Evangelatos. Plusieurs prix dont le dernier en 1993: le Grand Prix Franz Schubert à Vienne. Elle fait ses débuts à l'opéra à Berlin dans le rôle de Pamina dans la mise en scène de Harry Kupfer de La Flûte Enchantée. Par la suite, des engagements entre autres à Bruxelles (Pamina et Despina), à Salzbourg (Sophie), à Glyndebourne (Zerli-

ne), à Vienne (Zdenka, Pamina, Susanna, Sophie, Marcelline) et à Cologne (Musette). En 1998/99, elle chante à la Deutsche Oper de Berlin le rôle de Manon dans «Manon» de Massenet et le rôle de Blanche-Neige à l'occasion de la première de l'opéra «Blanche-Neige» de Heinz Holliger à Zurich. En décembre 1999, elle débute à Munich dans le rôle de Pamina. En tant que chanteuse de concert, une collaboration étroite la lie avec des chefs d'orchestre comme Claudio Abbado, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel, André Previn, Simon Rattle et Helmuth Rilling. Elle a une affection particulière pour le chant de lieder. Il existe de nombreux enregistrements de CD, par exemple avec des oratorios et des lieder de Othmar Schoeck, Bach, Brahms, Dvořák, Reger et Berg. Chez haenssler classic, elle chante sous la direction de Helmuth Rilling la partition soprano dans l'oratorio «Paulus» de Mendelssohn.

Ingeborg Danz

Née à Witten an der Ruhr, elle étudia d'abord la musique scolaire à Detmold; après son diplôme, elle fit des études de chant auprès de Heiner Eckels et réussit l'examen final avec mention. Elle se perfectionna encore auprès d'autres professeurs, parmi lesquels Elisabeth Schwarzkopf. En 1987, Ingeborg Danz fut l'invitée de différentes scènes lyriques, mais le concert et le récital de lieder sont toutefois les deux axes principaux de sa carrière. Aussi donnait-elle de nombreux concerts et entreprend-elle de longues tournées (États-Unis, Japon, Amérique du Sud, Russie et divers pays d'Europe). Une collaboration régulière l'unifia à l'accompagnatrice Almut Eckels depuis 1984. Ingeborg Danz se produisit régulièrement lors de l'Internationale Bachakademie de Stuttgart et de nombreux festivals comme le Festival européen de Musique de Stuttgart, le

Festival de Ludwigsbourg, le Festival de Schwetzingen, la Semaine Bach d'Ansbach, le Festival Händel de Halle, l'Oregon Bach Festival, les Festivals de Tanglewood et de Salzbourg. Un vaste répertoire avec toutes les plus grandes œuvres dans le domaine des Oratorios et des Concertos ainsi que de nombreux lieder. De nombreuses productions radiophoniques, télévisées et sur disques (entre autres les Passions et les Cantates profanes de Bach sous la baguette d'Helmuth Rilling).

James Taylor

est né en 1966 à Dallas (Texas); il fit ses études de chant auprès d'Arden Hopkin, à la Texas Christian University et obtint en 1991 le diplôme de Bachelor of Music Education. Grâce à une bourse Fulbright, il poursuivit sa formation auprès d'Adalbert Kraus et de Daphne Evangelatos à la Musikhochschule de Munich où il obtint son diplôme. De 1992 à 1994, James Taylor fut membre de l'atelier lyrique de l'Opéra de Munich. Il participa à de nombreux concerts: Passions, «Oratorio de Noël», «Magnificat» et cantates de Bach, «Elias» de Mendelssohn, le «Psalmus Hungaricus» de Kodály et l'Orclulum de Bialas. Il chanta beaucoup avec la Gächinger Kantorei dirigée par Helmuth Rilling. Depuis le printemps 1995, James Taylor chante à l'Opéra de Stuttgart. Il a enregistré, entre autres chefs, avec Philipp Herreweghe et Helmuth Rilling.

Andreas Schmidt

est né à Düsseldorf. Il fit tout d'abord des études de piano, d'orgue et de direction d'orchestre, puis de chant auprès de Ingeborg Reichelt à Düsseldorf et de Dietrich Fischer-Dieskau à Berlin.

Après son examen final qu'il réussit avec mention „très bien“, il remporta en 1983 le Concours Allemand de Musique et fut dès 1984 engagé comme membre permanent de l'ensemble de Deutsche Oper Berlin. Il interpréta depuis de nombreux rôles sur les scènes de Berlin. En tant qu'hôte, Andreas Schmidt se rendit dans les maisons les plus célèbres comme les opéras de Hambourg, de Munich et de Vienne ainsi que le Grand Théâtre de Genève, le Royal Opera House Covent Garden de Londres, le Gran Teatre del Liceu à Barcelone, le Grand Opéra et l'Opéra de la Bastille à Paris et en 1991 pour la première fois au Metropolitan Opera de New York où on peut l'entendre depuis dans de nombreux rôles. Des orchestres américains de renommée engagèrent le baryton pour des concerts et des enregistrements sur disques. En Europe, il s'est produit avec presque tous les orchestres importants.

Au-delà de ces engagements en tant que chanteur d'opéra et de concert, Andreas Schmidt a réussi à se faire un nom en tant que chanteur de lieder et est l'un des rares chanteurs de sa génération qui soit dans ce cas. Un CD avec des Lieder de Robert Schumann est paru chez hängsler Classic.

De nombreux enregistrements radiophoniques et télévisés documentent le talent artistique de ce chanteur ainsi que l'ampleur de ses productions de disques. Pour la maison hängsler Classic, il a interprété sous la baguette d'Helmut Rilling entre autres : la „Missa Solemnis“ de Beethoven, „la Création“ de Haydn, „le Christ“ de Liszt, „Paulus“ de Mendelssohn, le „Requiem“ et le „Requiem de la réconciliation“ de Mozart. Dans le cadre de l'EDITON BACHAKADEMIE, la Messe en si mineur, la Passion selon saint Jean, l'Oratorio de Noël, des Chants spirituels.

Andreas Schmidt est également un artiste très recherché par les festivals de renommée, comme les Festivals de Salzbourg, les Festivals de Vienne et de Berlin, de Aix-en-

Provence, d'Edinburgh et de Glyndebourne. En 1996, il était hôte pour la première fois des Festivals de Bayreuth alors qu'il chantait le rôle du critique mesquin, Sixtus, dans les „Maîtres chanteurs“ de Wagner sous la direction de Daniel Barenboim. Il chanta en 1997 à Bayreuth en plus du critique lors de trois représentations le personnage de Anfortas („Parsifal“). Il se produira également les années à venir lors des Festivals de Bayreuth. En juin 1997, le Sénat de la ville hanséatique de Hambourg a décerné à Andreas Schmidt le titre de „Kammersänger“ qui lui fut accordé en reconnaissance de ses mérites artistiques.

Thomas Quasthoff

est un des chanteur de lied et d'opéra les plus demandés de notre époque. Depuis l'âge de 16 ans, il fait des études privées chez Charlotte Lehmann et Carol Richardson à Hanovre. À côté de ses études de droit, il travaille en tant que speaker à la radio. De nombreuses distinctions, parmi lesquelles le premier prix du Concours de la ARD (première chaîne de télévision allemande) en 1988, le prix Schostakowitsch à Moscou en 1996. Des concerts et des récitals de chant à Amsterdam, Berlin, Bordeaux, Bruxelles, Budapest, Dresde, Édimbourg, Leipzig, Madrid, Munich, Paris, Rome, Séville, Strasbourg et Vienne en Autriche. Discographie volumineuse. Collaboration avec des chefs d'orchestre comme Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Simon Rattle entre autres. De nombreux concerts avec Helmut Rilling, entre autres. Ses débuts aux U.S.A. et au Japon en 1995. Des prix ont été décernés à ses CD dans lesquels il chante Lieder de Schumann, de Schubert ainsi que des Airs de Mozart ont remporté des prix. Chez hängsler classic ont été présentés jusqu'ici : entre autres les can-

tates du café et des paysans de Bach (BWV 211 et 212), la «Passion selon saint Matthieu» (Airs) et les cantates profanes ainsi que le «Stabat mater» de Dvořák.

La Gächinger Kantorei Stuttgart

a été fondée par Helmuth Rilling en 1953. Tout d'abord, ce chœur a travaillé toutes les œuvres a cappella disponibles en ce moment et aussi des œuvres oratoires de toutes les époques. Il a largement contribué à la redécouverte et la diffusion du répertoire pour chœurs de la période romantique, en particulier Brahms et Mendelssohn. Particulièrement remarquable est le rôle que ce chœur a joué lors du premier et jusqu'à ce jour seul enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach ainsi qu'à l'occasion de la première du «Requiem de la Réconciliation» à Stuttgart en 1995. De nombreux prix du disque et des critiques enthousiastes accompagnent les productions de ce chœur pour la radio et la télévision, ses enregistrements sur disques compacts et ses concerts dans de nombreux pays d'Europe, d'Asie, d'Amérique du Nord et du Sud. Le nom de ce chœur – ainsi nommé d'après le lieu où il fut créé, un village dans la «Schwäbische Alb» – est synonyme partout dans le monde de l'art choral de tout premier ordre. Aujourd'hui, la Gächinger Kantorei est un chœur composé d'une sélection de chanteuses et chanteurs vocalement formés qui sont choisis et réunis en fonction des exigences des œuvres au programme.

Le Bach-Collegium Stuttgart

se compose de musiciens indépendants, d'instrumentistes des orchestres les plus renommés et de professeurs d'écoles

supérieures de musique réputés. L'effectif est déterminé en fonction des exigences de chaque projet. Afin de ne pas se limiter du point de vue stylistique, les musiciens jouent sur des instruments habituels, sans toutefois se fermer aux notions historiques de l'exécution. Le «discours sonore» baroque leur est donc aussi familier que le son philharmonique du 19^{ième} siècle ou les qualités de solistes telles qu'elles sont exigées par les compositeurs modernes.

Helmuth Rilling

est né en 1933 à Stuttgart. En tant qu'étudiant, Helmuth Rilling s'est d'abord intéressé à la musique hors de la pratique courante de l'exécution. L'ancienne musique de Lechner, de Schütz et d'autres fut exhumée quand il se retrouva avec des amis dans un petit village du nom de Gächingen dans la «Schwäbische Alb», afin de chanter et de faire la musique instrumentale. Ceci a commencé en 1954. Rapidement, Rilling s'est passionné aussi pour la musique romantique – en dépit du risque de toucher à des tabous des années cinquante. Mais avant tout, la production de musique contemporaine a éveillé l'intérêt de Rilling et de sa «Gächinger Kantorei»; vite, ils ont acquis un vaste répertoire qu'ils ont aussi présenté au public. Le nombre de premières exécutées à cette époque par ce musicien passionné et son jeune ensemble musicalement insatiable est immense. Aujourd'hui encore, le répertoire de Rilling s'étend des «Vêpres de Marie» de Monteverdi jusqu'à la musique contemporaine. Il a exécuté pour la première fois beaucoup d'œuvres de commande: «Litany» de Arvo Pärt, l'accomplissement par Edison Denisov du fragment du «Lazare» de Franz Schubert ainsi qu'en 1995 le «Requiem de la Réconciliation», une œuvre internationale commune par quatorze compositeurs et «Credo» de compositeur polonais Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling n'est pas un chef d'orchestre ordinaire. Jamais il n'a nié avoir ses racines dans la musique d'église et la musique vocale. Jamais il n'a dissimulé qu'il n'était pas question pour lui de faire de la musique pour faire de la musique, de s'activer pour le plaisir de s'activer. Dans la mesure où il prépare ses concerts et ses enregistrements méticuleusement et correctement du point de vue philologique, il s'efforce de créer dans son travail une atmosphère positive dans laquelle les musiciens peuvent, sous sa direction, découvrir la musique et ses contenus pour eux-mêmes et leur auditoire. «Faire de la musique, c'est apprendre à se connaître, à se comprendre et avoir des relations harmonieuses les uns avec les autres,» est son credo. Pour cette raison, la «Internationale Bachakademie Stuttgart» fondée par Rilling en 1981 est volontiers appelée le «Goethe-Institut de la musique». Son but n'est pas seulement l'instruction culturelle, mais une incitation, une invitation adressées à des personnes de nationalités et d'origines différents à réfléchir et à se comprendre.

C'est au moins une des raisons pour lesquelles Helmuth Rilling a reçu de nombreuses distinctions. Lors de la cérémonie à l'occasion du Jour de l'unité allemande, il a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Berlin à la demande du Président fédéral. En 1985, il a été nommé docteur honoris causa de la faculté théologique de l'Université de Tübingen, en 1993 il reçut la Croix du Mérite allemande ainsi que, en reconnaissance de son œuvre, le Prix Theodor Heuss et le Prix de Musique de l'UNESCO en 1995.

Régulièrement, Helmuth Rilling est invité à se mettre au pupitre d'orchestre symphoniques renommés. Ainsi il a dirigé en tant qu'invité le Israel Philharmonic Orchestra, les orchestres symphoniques de la Radio Bavaroise, de la Mitteldeutschen Rundfunk et de la Südwestfunk de Stuttgart, l'orchestre philharmonique de New York, les

orchestres radiophoniques de Madrid et de Varsovie ainsi que l'orchestre philharmonique de Vienne, en 1998, dans des exécutions de la «Passion selon St. Matthieu» de Bach qui ont soulevé l'enthousiasme.

Le 21 mars 1985, pour le 300^{ème} anniversaire de Johann Sebastian Bach, Rilling a réalisé une entreprise jusqu'à présent unique dans l'histoire du disque: L'enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach. Cet enregistrement fut immédiatement récompensé par le «Grand Prix du Disque».

Helmuth Rilling

Para la nueva inclusión de la misa en si menor

He tenido infinidad de ocasiones de presentar la Misa en si menor de Bach con mis propios conjuntos musicales – Gächinger Kantorei Stuttgart y Bach-Collegium Stuttgart – y con otros coros y orquestas en calidad de director invitado. Hace ya varios años escribí un libro acerca de esta obra en un intento de analizarla y rastrear la interpretación bachiana del texto. En 1977 grabamos esta misa la primera vez, para la CBS, y en 1988 la segunda, para Intercord. Hemos vuelto a grabarla en 1999, esta vez para Edition Bachakademie.

¿Por qué veo hoy esta composición con una óptica diferente a la de tiempos anteriores?

En los años pasados he tenido la oportunidad de interpretar y grabar todas las obras de Bach para conjuntos vocales e instrumentales. No sólo de las pasiones y oratorios, las cantatas litúrgicas y profanas, sino además las piezas para orquesta y los conciertos para instrumento solista en sus múltiples manifestaciones, incluidas las obras litúrgicas y los más de 200 movimientos corales que han llegado hasta nuestros días. Todas ellas fueron experiencias importantes que me facilitaron un gratificante proceso de aprendizaje. Por eso creo conocer hoy a fondo el lenguaje musical de Bach en toda su diversidad, las texturas musicales, las instrumentaciones que utilizaba y dónde lo hacía, la manera que tenía de desarrollar y trabajar sus temas. Me parece que esos conocimientos atesorados son los únicos que permiten investigar la exégesis que aplicaba Bach a sus textos musicalizados, pero no con criterios especulativos, sino comparativos y analíticos.

Antes de realizar la presente grabación me aboqué a estudiar una vez más las fuentes dejadas por Bach, la partitura autógrafa y las partes vocales archivadas en Dresde para asumir la Misa en si menor como el corolario de la gran obra de su vida. Al contemplar ahora la Misa en si menor como un todo único soy mucho más consciente que antes al ensamblar los *tempi* de los distintos movimientos en la arquitectura total, diferenciando por ejemplo los movimientos concertantes de los compuestos según el antiguo estilo litúrgico y dejando tiempo y espacio a las piezas meditativas.

He puesto especial énfasis en la articulación. Precisamente en este aspecto las indicaciones de Bach son incompletas y a menudo contradictorias, conque requieren adiciones adecuadas, debido sobre todo a que la *Missa* y el *Sanctus* (es decir el material interpretativo) son los únicos movimientos que han llegado a la posteridad con sus partes originales. Al respecto me parece fundamental la homogeneidad de la articulación vocal e instrumental por ser el único recurso que permite apreciar el entramado interior, especialmente de las estructuras polifónicas.

También he recapacitado en lo que respecta a la dinámica. Cada movimiento de esta obra posee sin lugar a dudas un esquema dinámico básico, pero el número y la posición de las partes vocales e instrumentales definidas por Bach posee matices dinámicos importantes para mantener en tensión el movimiento.

La presente grabación se ha realizado con la instrumentación típica de la música de cámara. Los seis vocalistas cantan acompañados por el elenco Gächinger Kantorei con seis cantantes en soprano I, soprano II, contralto, tenor y bajo respectivamente. El Bach-Collegium de

Stuttgart interviene con instrumentos solistas de viento y 6 primeros violines, 5 segundos violines, 4 violas, 3 violonchelos y 2 contrabajos; nada más. Como de costumbre, el bajo continuo está a cargo del órgano. Hemos reducido el número de instrumentos en los movimientos cuya estructura se presta para ello.

Todas estas reflexiones obedecen a mi afán de presentar la *Missa tota* de Bach de modo que el oyente la perciba con nitidez y transparencia pero sin que la obra pierda nunca su tensa arquitectura, permitiendo entender la interpretación bachiana del texto de la misa en cuanto síntesis de la vida creadora del insigne compositor.

*

“El requisito número uno en el proceso de la comprensión es el análisis. De ahí el gran espacio que se dedica en este contexto al estudio de la arquitectura total de la obra, a la estructura de sus distintos componentes, a la forma de los movimientos así como a la estructura del material temático y de los motivos musicales. Estas investigaciones analítico-estructurales abren oportunidades para interpretar detalles y también correlaciones de mayor envergadura. Estos intentos de interpretación parten de la situación que caracteriza nuestra comprensión musical secularizada, la cual consigue penetrar en la dimensión estética de la música bachiana pero tiene muy poco acceso inmediato a la sustancia teológica de su obra.

Creo necesario, no obstante, que cada realización de la *Missa* presente una fisonomía propia e inconfundible. No existe ninguna interpretación válida para todos los tiempos. El hecho de que hoy sea distinta que ayer y

mañana sea distinta que hoy prueba la actualidad de esta obra de arte que desafía el correr del tiempo.”

De la introducción a “Helmuth Rilling, Misa en si menor de Johann Sebastian Bach”. Segunda edición, considerablemente modificada y ampliada. Hänssler-Verlag Neuhausen-Stuttgart 1986 (HE/CV 24.016).

Opus summum – Opus ultimum

La Misa en si menor de Bach

La Misa en si menor de Johann Sebastian Bach no es sólo “la obra musical más grande de todos los tiempos” como la calificara ya en 1818 el editor suizo Hans Georg Nägeli sino que plantea además bastantes enigmas. Y junto al *Arte de la fuga* ofrece una importante faceta de la imagen que de este compositor se ha forjado la posteridad. Muchas de sus obras para teclados, entre ellas las transcripciones aisladas de corales que llegaron a épocas posteriores han servido de material didáctico para ejercitar en el arte del contrapunto a futuras generaciones de compositores, empezando por Ludwig van Beethoven. Mientras que el reestreno de la *Pasión según San Mateo* en 1829 hizo de Bach un ídolo de la vida concertante burguesa, la *Misa en si menor* puso en marcha una serie de conjeturas en torno a Bach y a su música. ¿Por qué escribe un luterano una misa católica? ¿Por qué la división no orgánica de la partitura en cuatro partes? ¿Es que Bach concibió esta misa como una obra homogénea? ¿Con qué intención escribió Bach la Misa? ¿Se llegó a estrenar alguna vez esta pieza cuya extensión no ha sido quizá superada por las demás músicas puestas al texto de la misa?

El elogio de Nägeli, citado al inicio de esta reseña, sirvió de publicidad a la primera impresión de la partitura. La contrapartida filológica fue la formulada por Friedrich Smend al editar el Tomo II/1 de la Nueva Edición Bach con la *Misa en si menor* el año 1954: “No es solamente un malentendido histórico sino un desliz estético el hablar de una ‘Misa en si menor’ y más aún de una ‘Misa solemne’” (*Krit. Bericht*, 1956, pág. 11). Esta conclusión a la que arribó Smend tras un intenso examen de las fuentes se considera totalmente rebatida por los criterios musicales y por el estudio crítico de estas últimas. Por datar la concepción general de la Misa de un período comprendido entre agosto de 1748 y octubre de 1749, Yoshitake Kobayashi llegó a consagrar esta composición no como *opus summum* sino como *opus ultimum*. Según su tesis “la dedicación de Bach a la música vocal en latín alcanza su apogeo hacia el final de su vida con la Misa en si menor para la que adapta el molde habitual del Ordinarium Missae de la Iglesia Católica. Esta obra es, pues, una síntesis de las confesiones luterana y católica” (en: *Johann Sebastian Bach: Messe b-Moll*. Escritos de la Academia Internacional Bach de Stuttgart, tomo 5, Kassel 1990, pág. 137). Realzada así la universalidad de esta música se cierra el círculo que se inicia con los primeros admiradores de la misma, quienes exteriorizan la turbación que les produjo su magnificencia hablando de una “Misa solemne”. La traducción tendenciosa al alemán de este concepto genérico de *Missa solemnis* contribuyó de hecho a cimentar el monumento a Bach y a su obra. La investigación consagrada al compositor ha arrojado desde entonces abundante luz sobre las tinieblas del irracionalismo, pero nadie puede sustraerse por ello a la admiración que suscita este cosmos musical que se alza claro y resplandeciente a nuestra percepción.

Génesis y fuentes

El primer día de Navidad del año 1724, el segundo en el que Bach ejercía en Leipzig, el compositor puso música por cuenta propia el texto del *Sanctus*. Esto no era inusual en las fiestas solemnes del calendario; el reglamento eclesial vigente en Sajonia y, por ende, en Leipzig contemplaba la ejecución de piezas musicales en latín (v. ambos CDs “Música litúrgica en latín”, EDITION BACHAKADEMIE vol. 71 y 72). Del *Ordinarium Missae* concernía esto a las secuencias *Kirie*, *Gloria* y *Sanctus*. Bach recurrió al *Sanctus* a dos coros de 1724 al ensamblar su gran Misa. La partitura instrumental seguía en sus manos, mientras que la parte vocal la tenía prestada un tal Conde Sporck de Bohemia que por lo visto no las devolvió jamás. Por esta razón, Bach hizo imprimir nuevas voces para la presentación de esta obra en 1726 o 1727. Estas voces se han conservado hasta hoy.

El 27 de julio de 1733, Bach despachó a la Corte de Dresde las voces del *Kirie* y del *Gloria*, vale decir una composición que el mismo denominaba *Missa*, adjuntándole un mensaje de presentación en el que solicitaba el título de compositor de la corte de Sajonia ante el Príncipe elector Federico Augusto II, quien era al mismo tiempo el Rey Augusto III de Polonia. Su petición fue satisfecha al segundo intento; Bach procuró ese título entre otras cosas para fortalecer su posición ante el Ayuntamiento de Leipzig, que era su patrono, en cualquier cuestión litigiosa sobre su cargo, sus funciones y sus oportunidades de desarrollo profesional. La partitura bachiana de la *Missa* se conserva lo mismo que las partes vocales que permanecieron en Dresde, su lugar de destino. No sabemos si esta composición llegó a interpretarse en vida de su destinatario; Hans-Joachim Schulze ha citado algunos argumentos de que así fue en

el tomo ya citado de los escritos de la Academia Internacional Bach de Stuttgart (págs. 84 y ss.). Bach retornaría años más tarde a la música de cuatro de los nueve movimientos de este Gloria, a saber, “Gloria in excelsis Deo”, “Et in terra pax”, “Domine Deus” y “Cum sancto spiritu” para poner música al texto completo del *Gloria* y presentarla durante la fiesta de Navidad en algún año comprendido entre 1743 y 1746 (BWV 191, EDITION BACHAKADEMIE vol. 57).

Bach hizo lo posible por granjearse el favor del nuevo Príncipe Elector y su consorte. Presentó cantatas con motivo de todas las festividades imaginables: en la ceremonia de coronación de Augusto como Rey de Polonia el 17 de enero de 1734 (BWV 205a), en la onomástica del monarca el 3 de agosto de 1735 (BWV 207a), tras el nacimiento del Príncipe Elector el 5 de septiembre de 1733 (BWV 213), en el cumpleaños de la Reina el 8 de diciembre de 1733 (BWV 214), en el aniversario de la elección del Rey el 5 de octubre de 1734 (BWV 215) y así sucesivamente. Bach, al ensamblar su Misa, transforma en el *Osanna* el coro inaugural de la última pieza citada, “Alaba tu suerte, bendita Sajonia”.

Bach contaba pues con la *Missa* (*Kirie* y *Gloria*), el Sanctus y, aparte de ello, el *Osanna*. El *Credo* completo así como los movimientos *Benedictus* y *Agnus Dei* con el *Dona nobis pacem* conclusivo quedaban aún por componer cuando Bach se abocó a ensamblar la Misa entera. Pero tampoco para esos episodios compuso músicas completamente inéditas. Bach recurrió son toda naturalidad al material sonoro de piezas anteriores. Así había obrado toda su larga vida de compositor, así surgieron composiciones como el *Oratorio de Navidad* o las demás *Misas Luteranas* (BWV 233 - 236) y así mismo había obrado incluso en 1733 al escribir la *Missa* consagrada a la corte sajona-polaca.

- En el caso del *Kirie I* conocemos una pieza que podría haber inspirado algún motivo de la misma: la *Missa* en sol menor de Hugo von Wilderer (1670/71 - 1724), director de la orquesta de la corte electoral del Palatinado, misa que Bach había copiado antes de 1731. Ambos movimientos iniciales se asemejan a dicha Misa en la conducción, en el tema de la fuga y en la indicación de tempo lento (*Adagio* en Wilderer, *Largo* en Bach). Pero existen compases homofónicos similares, a manera de portales, en las misas de otros compositores como Jan Dismas Zelenka, cuyo apoyo parece haberse asegurado Bach para lo que se proponía en Dresde (Hans-Joachim Schulze, monografías, págs. 97 y siguientes).
- El movimiento inicial del *Gloria in excelsis Deo* podría remontarse al movimiento final de un concierto instrumental bachiano escrito en Cöthen.
- El “Gratias agimus tibi” tiene por modelo el segundo movimiento de la cantata “Te damos gracias Dios, Te damos gracias” BWV 29 presentada el 27 de agosto de 1731. Curiosamente, esta cantata empieza con la transcripción de un movimiento de la Partita BWV 1006 de Bach para violín solista...
- El dúo “Domine Deus” proviene del *Drama per musica* “Mansiones celestiales, resplandor de luces” BWV 193a, interpretada en la onomástica del Príncipe Elector Federico Augusto II el 3 de agosto de 1727. La música de esta cantata profana se ha perdido, pero tres de sus movimientos quedaron en la cantata “Puertas de Sión” BWV 193.
- El “Qui tollis peccata mundi” es un arreglo de extraordinario valor estético del coro inaugural de “Mirad y ved si hay dolor” BWV 46, presentado el 1 de agosto de 1723.
- Se presume por último que el furioso final de la *Gloria*, el movimiento titulado “Cum sancto spiritu”

procede de un concierto instrumental que Bach compuso en Cöthen.

Bach recurrió también a composiciones suyas anteriores al escribir el movimiento simétrico del *Credo*.

- El segundo movimiento, “Patrem omnipotentem” se basa en el coro inaugural de la cantata BWV 171 “Dios, como tu nombre es tu fama” presentada en el Año Nuevo de 1728 o 1729.
- El “Crucifixus” central tuvo por modelo el coro inicial de la cantata BWV 12, “Llorar, lamentarse, preocuparse, vacilar” que fue presentada en Weimar el 22 de abril de 1714; sorprende que Bach se acordase de una pieza tan remota.
- El movimiento siguiente “Et resurrexit” podría haberse inspirado en un concierto instrumental ya no conocido; es posible que Bach recurriese al material sonoro ya en 1727 cuando llegó el día de festejar un cumpleaños más del Rey con un *Drama per musica* (BWV Anexo. I 9).
- El coro conclusivo de este episodio “Et expecto resurrectionem” proviene por último de la cantata BWV 120 “Dios, en silencio se Te alaba”, estrenada en 1729 y cuya música se ejecutó en ocasiones tales como el bicentenario de la Confesión de Augsburgo, en Leipzig en 1730 y otras similares.

La última pieza paródica se refiere al *Agnus Dei*. Su modelo es el aria “¡Ay, remánsate todavía, amadísima vida mía!” del *Oratorio de la Ascensión* BWV 11 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 77) estrenado probablemente en 1735; la música imita aquí también un modelo más antiguo (cantata nupcial “Oh, poder dulce y encantador” BWV anexo. I 196). Al componer el “Dona nobis pacem” conclusivo, Bach se valió nuevamente del

coro inicial de la cantata BWV 29 que había servido ya de modelo al “Gratias agimus tibi”. Es como la imitación de una imitación en la misma pieza: más evidente no puede ser la arquitectura interna de la Misa en sí menor.

Tradición

La génesis tan heterogénea de la *Misa en si menor* podría poner perfectamente en tela de juicio la unicidad de su concepción. Todo recuerda el ensamblaje de movimientos dispersos por toda la obra para formar una especie de *pasticcio*. Ahora bien, este razonamiento se origina de proyectar más o menos desde el exterior una condición a la creación y a la anotación de la música: que una obra de arte sea “original”, que se ensamble por así decirlo con componentes nuevos y que parta de un proceso de concepción previo al de la composición propiamente dicha. Vista de cerca, esta premisa no se acomoda en ningún momento a la realidad de la historia de la música. El hecho y la manera como de Bach juntó las partes componentes y compuso expresamente algunas de ellas cuando lo juzgó necesario basta ya para probar que el proceso de la composición se puede entender también en otros términos: el componer no equivale sólo a manejar las unidades elementales de la música, valga decir las notas, sino a una síntesis virtuosa de elementos mayores, a la cita de motivos y melodías e inclusive a la incorporación constructiva de movimientos y piezas completas. El primer movimiento del *Credo* encierra por ejemplo la quintaesencia de un cuarto de siglo del contrapunto y es una parábola de todas las manifestaciones conocidas de la teología musical. En el denso movimiento del “Confiteor”, el penúltimo del *Credo*, Bach cita el coral gregoriano. En la simbiosis de ambos

movimientos con las piezas subsiguientes a cada uno de ellos logra Bach una síntesis ideal entre el arte concertante antiguo, contrapuntístico, y el moderno, lo mismo que en el episodio intermedio del *Credo*, la tríada *Incarmatius – Crucifixus – Resurrex*, los conceptos clave de la fe cristiana.

En suma: Bach pasó revista a su obra en las postrimerías de su vida para crear la Misa en si menor, una especie de quintaesencia de su música, su teología y del arte que contemplaba en retrospectiva. Una vez incorporadas, copiadas o compuestas especialmente, reunió las piezas en una obra completa de la siguiente manera:

A la partitura del Kirie y la Gloria le agregó una nueva tapa que tituló *Missa*, incluyendo datos sobre la instrumentación y la indicación “Nº 1”. Por sobre el *Kirie* dice “J. J.” – “Jesu Juva” y al final de la *Gloria* “SDG” – “Soli Deo Gloria”. La *Missa* era una obra independiente de 95 páginas.

Otro tomo parcial comprendía 92 páginas y contenía la copia del *Credo*; en la portada pone *Symbolum Nicenum* y el Nº 2. “J.J.” figura también en la primera página; falta la anotación correspondiente al final. Lo que sigue es una copia adaptada del *Sanctus* de 1724, también con un título y provisto del Nº 3. El Nº 4 contiene en las últimas páginas *Osanna*, *Benedictus*, *Agnus Dei* y *Dona nobis pacem*. Antes del *Osanna* leemos el ya conocido “J.J.”. La curiosa separación entre *Sanctus* y *Osanna* no llama a asombro porque los servicios religiosos de Leipzig no incluían un *Osanna* y porque, como queda dicho, adoptó como modelo una cantata profana. Bach, eso sí, ligó el *Sanctus* con el *Osanna* mediante una cita del tema del *Osanna* en el bajo de la pieza anterior.

Bach rubricó el segundo tomo parcial con “DSG!” – el famoso “Deo soli Gloria”. Ambos tomos parciales acabaron convertidos en uno solo. Muerto Bach, este manuscrito pasó a manos de Carl Philipp Emanuel Bach, quien presentó el *Credo* en un arreglo el año 1786. En el catálogo de obras que dejara Philipp Emanuel la obra se ofreció en venta como “la gran misa católica”. Hans Georg Nägeli se encargó de comprarla en 1805. El grabado y la impresión se fueron retardando hasta que la editorial Simrock de Bonn volvió a ponerlos en marcha; Simrock poseía entre otras cosas materiales provenientes del *Sanctus* y del *Credo* tal como Philipp Emanuel los había presentado en Hamburgo. La partitura salió a la venta en 1845, cuando Nägeli y no estaba entre los vivos; la obra se titulaba esta vez “Misa solemne en si menor”.

Una vez fundada la Sociedad Bach que se propuso editar una serie oficial de todas las obras bachianas, la Misa quedó incluida entre las primeras a abordar pero debido a una querrela en torno a la posesión de la partitura apareció en 1856 una edición que volvía a incluir las mismas voces y otros materiales de Philipp Emanuel; al año siguiente salió a luz una edición revisada que se basaba por fin en la partitura autógrafa que estaba disponible por haberla adquirido Friedrich Chrysander, el biógrafo de Händel. Hecho esto, la partitura fue vendida a la Real Biblioteca Prusiana, cuya organización sucesora (la Biblioteca Estatal de Berlín) la conserva hasta el día de hoy. Por cierto que el manuscrito está deteriorado por los efectos del tiempo, lo que hace imprescindible su pronta restauración.

Walter Blankenburg, uno de los destacados exponentes de la investigación bachiana ha sintetizado la universalidad de la Misa en si menor y su lenguaje musical en los siguientes términos: “No existe otra composición de

Bach que refleje semejante multiplicidad de relaciones entre la palabra y la música. La razón consiste en que Bach quiso dejar a la posteridad una especie de obra artística ecuménica materializada en su única *Missa tota et concertata*. Así lo explica la pluralidad de técnicas compositivas que utilizó y muy en especial el lenguaje simbólico en una obra cuyo texto lo constituye el venerable *Ordinarium missae*.” (Monografías, pág. 110). *En el ya citado tomo 3 de la serie de escritos de la Academia Internacional Bach de Stuttgart* (Ed. Ulrich Prinz, Kassel 1990) un equipo de estudiosos bachianos entre los que figuran Bernhard Hasler, Martin Petzoldt, Robert L. Marshall, Hans-Joachim Schulze, Walter Blankenburg, Ulrich Prinz y Yoshitake Kobayashi ofrece la información requerida acerca de todas las cuestiones relativas a los antecedentes históricos, la situación de las fuentes, a las obras transmitidas a la posteridad, al proceso de composición, instrumentación y relación palabra-música.

Andreas Bomba

Sibylla Rubens

Estudios en Trossingen y Francfort del Meno. Cursos magistrales con Edith Mathis e Irvin Gage, entre otros. Presentaciones en conciertos en Berlín, Francfort, Würzburg, Zürich, en Italia, Francia, Inglaterra, Polonia, Escandinavia, en el Festival de la Música de Schleswig-Holstein y en el Festival Europeo de la Música de Stuttgart. Presentaciones conjuntas con Philippe Herreweghe, René Jacobs y Vladimir Ashkenazy. Conciertos y grabaciones de CD con Helmuth Rilling en hänsler classic (Cantatas seculares de Bach, “Lázaro” de Schubert/Denissow). Papeles operísticos: Pamina en el Teatro de la Ópera de Stuttgart, Marzelline.

Juliane Banse

comenzó sus estudios de violín con cinco años y terminó una formación completa de ballet en la Ópera de Zurich. Recibió clases de canto desde los 15 años y más tarde fue alumna de Brigitte Fäßbaender y Daphne Evangelatos. Ha ganado algunos premios, entre ellos el Grand Prix Franz Schubert en Viena, en 1993. Hizo su debut en la ópera en 1989 como Pamina en la puesta en escena de la Flauta Mágica por Harry Kupfer en Berlín. Siguió luego presentaciones en Bruselas (Pamina y Despina), Salzburgo (Sophie), Glyndebourne (Zerline), Viena (Zdenka, Pamina, Susanna, Sophie, Marzelline) y Colonia (Musette). En la temporada 1998/99 canta en la Ópera de Berlín los papeles principales de Manon de Massenet y en el estreno de la ópera Blancanieves de Heinz Holliger en Zurich. En 1999 sigue su debut como Pamina en Munich. Como cantante de concierto ha colaborado estrechamente con directores tales como Claudio Abbado, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Carlo Maria

Giulini, Lorin Maazel, André Previn, Simon Rattle y Helmuth Rilling. Predilección especial por el lied. He efectuado numerosas grabaciones de CD, p. ej. de oratorios y romanzas de Othmar Schoeck, Bach, Brahms, Dvořák, Reger y Berg. En bñssler classic ha cantado el papel de soprano en el oratorio "Paulus" de Mendelssohn, bajo la dirección de Helmuth Rilling.

Ingeborg Danz

Nacida en Witten an der Ruhr, estudió primeramente música en Detmold. Tras obtener el diploma, concluyó con distinción sus estudios de Canto con Heiner Eckels. Estudios complementarios, entre otros, con Elisabeth Schwarzkopf. Todavía siendo estudiante, obtuvo numerosos premios y becas. En 1987 fue intérprete invitada en diversos teatros de ópera. Pero su fuerte es el concierto y los recitales de canciones. Numerosos conciertos y amplísimas giras (EEUU, Japón, Suramérica, Rusia y varios países europeos). Desde 1984 colabora permanentemente con la acompañante de canciones Almut Eckels. Frecuentes apariciones en público en la Internationale Bachakademie Stuttgart y en numerosos festivales internacionales (Festival de Música Europea de Stuttgart, Festival de Ludwigsburg y de Schwetzingen, Semana de Bach en Ansbach, Festival de Händel en Halle, Festival de Bach en Oregon, Tanglewood Festival y Festival de Salzburgo). Un vasto repertorio con las más grandes obras concertísticas y de género del oratorio y así como numerosos Lieder. Numerosas producciones radiofónicas, televisivas y de discos (entre otras las pasiones y cantatas profanas de Bach bajo la batuta de Helmuth Rilling).

James Taylor

Nacido el año 1966 en Dallas, Tejas. Formación de canto con Arden Hopkin en la Texas Christian University; conclusión de los estudios de Bachelor of Music Education en 1991. Gracias a la beca Fulbright, concedida en 1991, visitó la Hochschule für Musik München (Escuela Superior de Música de Múnich) con Adalbert Kraus y Daphne Evangelatos; concluye estos estudios con el diploma de la clase de maestros. De 1992 a 1994 es miembro del "Operastudio" de la Ópera del estado de Baviera (Bayerische Staatsoper). Ha actuado en numerosos conciertos con las "Pasiones", el "Oratorio de Navidad", el "Magnificat" y las cantatas de Bach, el "Elias" de Mendelssohn, el "Psalmus hungaricus" de Kodály y el "Oraculum" de Bialas entre otras obras. Ha intervenido en numerosas publicaciones con la Gächinger Kantorei bajo la dirección de Helmuth Rilling. Desde la primavera de 1995 ha cooperado con la Ópera de Stuttgart. Ha producido discos compactos bajo la dirección de Philippe Herreweghe y Helmuth Rilling.

Andreas Schmidt

Andreas Schmidt nació en Düsseldorf. Estudió primero piano, órgano y dirección de orquesta y después canto con Ingeborg Reichelt en Düsseldorf y con Dietrich Fischer-Dieskau en Berlín. Tras su examen de grado, que aprobó con nota sobresaliente, ganó en 1983 el Concurso Alemán de Música, incorporándose al elenco de la Ópera Alemana de Berlín. Desde entonces ha interpretado numerosos roles en escenarios de esta ciudad. Andreas Schmidt se ha presentado como artista invitado en renombrados teatros, como las óperas estatales de

Hamburgo, Munich y Viena y también en el Grand Theatre de Ginebra, la Royal Opera House Covent Garden de Londres, el Gran teatro del Liceu, Barcelona, la Grande Opéra y la Opéra de la Bastille en París y en 1991, debutando además en el Metropolitan Opera de Nueva York en 1991, a partir de cuando le fueron asignados allí numerosos roles. Destacadas orquestas estadounidenses han contratado el barítono para cantar en conciertos y grabaciones discográficas.

En Europa ha actuado con casi todas las orquestas de nombradía. Aparte de ser cantante de óperas y recitales, Andreas Schmidt es uno de los escasos vocalistas de su generación que se han labrado un nombre como intérprete de lieder. Hänssler Classic ha lanzado un CD con lieder de Robert Schumann.

Una serie de grabaciones para radio y televisión documentan la gama interpretativa de este cantante lo mismo que su copiosa discografía. Para hänssler Classic ha grabado con Helmut Rilling entre otras cosas: „Missa Solemnis“ de Beethoven, „La creación“ de Haydn, „Cristo“ de Liszt, „Paulus“ de Mendelssohn, „Requiem“ y „Requiem de la conciliación“ de Mozart. En el marco de la EDITION BACHAKADEMIE: Misa en si menor, la Pasión según San Juan, Oratorio de Navidad, lieder del género sacro.

Andreas Schmidt es también muy solicitado en los festivales más prestigiosos como los de Salzburgo, Viena y Berlín, Aix-en-Provence, Edinburgo y Glyndebourne. En 1996 fue huésped por vez primera del Festival de Bayreuth, donde encarnó a Beckmesser en „Los Maestros Cantores de Nuremberg“ de Wagner bajo la batuta de Daniel Barenboim. En 1997 interpretó en Bayreuth no sólo a Beckmesser, sino también a Amfortas („Parsifal“) durante tres representaciones. El barítono volverá a participar en el citado festival en los años venideros.

En junio de 1997, el Senado de la Ciudad Hanseática de Hamburgo otorgó a Andreas Schmidt el título de „Cantante de Cámara“ en recompensa de sus méritos artísticos.

Thomas Quasthoff

es uno de los cantores contemporáneos más solicitados de lieder y oratorios. A partir de los 16 años es alumno privado de Charlotte Lehmann y Carol Richardson en Hannover. Estudia al mismo tiempo Ciencias Jurídicas y trabaja como locutor de radio. Galardonado en numerosas ocasiones, entre ellas con el 1º Premio del Concurso de ARD 1988 (Televisión Alemana), el Premio Shtostakóvich de Moscú 1996. Conciertos y recitales de lieder en Amsterdam, Berlín, Burdeos, Bruselas, Budapest, Dresde, Edimburgo, Leipzig, Madrid, Múnich, París, Roma, Sevilla, Estrasburgo y Viena. Su discografía es abundante. Coopera con directores de orquesta como Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Simon Rattle y otros. Numerosos conciertos con Helmut Rilling y otros. Debuta en EE.UU. y Japón en 1995. Sus CD con lieder de Schumann y Schubert así como arias de Mozart fueron galardonadas con premios. Con hänssler classic tiene grabadas hasta la fecha: la Cantata del café y la Cantata campesina (BWV 211 y 212), „La Pasión según San Mateo“ (arias) y cantatas profanas de Bach así como „Stabat mater“ de Dvořák.

Gächinger Kantorei Stuttgart

Agrupación formada en 1953 por Helmut Rilling, que inicialmente se dedicó a interpretar toda la literatura a-cappella disponible en ese entonces y, luego, creciente-

mente, también obras oratorias de todas las épocas. Es decisiva su aportación al redescubrimiento y establecimiento del repertorio para coro del período romántico, concretamente de Brahms y Mendelssohn. Desempeñó un papel sobresaliente en la primera, y hasta hoy única, interpretación completa de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, y también en el estreno del “Réquiem de la reconciliación” en 1995, en Stuttgart. Las producciones de este coro para CD, la radio y la televisión, así como los conciertos presentados en muchos países de Europa, Asia, Norteamérica y Sudamérica le han merecido diversos premios y magníficos comentarios de los críticos. El nombre del coro que describe el lugar de su fundación: un pueblo situado en la “Schwäbische Alb” se ha convertido entre tanto en sinónimo de sobresaliente arte coral. En la actualidad integran la Gächinger Kantorei, como coro selectivo, cantantes profesionales. La composición varía según los requisitos impuestos por las obras incluidas en el programa.

Bach-Collegium Stuttgart

Agrupación compuesta por músicos independientes, instrumentistas, prestigiosas orquestas alemanas y extranjeras y destacados catedráticos. Su integración varía según los requisitos de las obras a interpretar. Para no limitarse a un sólo estilo, los músicos tocan instrumentos habituales aunque conocen los diferentes métodos históricos de ejecución. Por eso, la “sonoridad” del Barroco les es tan conocida como el sonido filarmónico del siglo XIX o las calidades de solistas que exigen las composiciones contemporáneas.

Helmuth Rilling

nació en Stuttgart en 1933. Ya en sus años de estudiante Rilling mostró interés en la música cuya ejecución no era habitual. Fue así como descubrió la música antigua de Lechner, Schütz y otros compositores cuando, junto con amigos, se reunían en un pequeño pueblo llamado Gächingen, en la “Schwäbische Alb”, para cantar y tocar diversos instrumentos. Eso fue por allá en 1954. Pero también la música romántica despertó rápidamente el interés de Rilling, pese al peligro existente en la década del cincuenta, en el sentido de llegar con ello a tocar ciertos tabúes. Ante todo, la actual producción musical despertaba el interés de Rilling y su “Gächinger Kantorei”. Pronto adquirieron un gran repertorio, que luego fue presentado ante el público. Es difícil precisar el número de estrenos presentados en aquella época, interpretados por este entusiasta músico y su joven y ávido conjunto. Todavía hoy, el repertorio de Rilling va desde las “Marienvesper” de Monteverdi hasta las obras modernas. Inició asimismo numerosas obras encargadas: “Litany” de Arvo Pärt, la terminación del fragmento de “Lázaro” de Franz Schubert encomendada a Edison Demissow así como en 1995, el “Réquiem de la reconciliación”, una obra internacional en la cual participaron 14 compositores y en 1998 “Credo” de compositor Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música eclesíástica y vocal. Siempre ha dicho con entera franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su dirección, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mismos como para el público. Su convicción es la siguiente-

te: “Ejecutar piezas de música significa aprender a conocerse, entenderse y convivir en una atmósfera apacible”. Por eso, a menudo, la ‘Internationale Bachakademie Stuttgart’ fundada por Rilling en 1981 es denominada como el “Instituto Goethe de la Música”. Su objetivo no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen.

No han sido inmerecidos los diversos galardones otorgados a Helmuth Rilling. Con motivo del acto solemne conmemorativo de la Unidad Alemana en 1990, a petición del Presidente de la República Federal de Alemania dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín. En 1985 le fue conferido el grado de doctor honoris causa de la facultad de teología de la Universidad de Tübingen; en 1993 le fue otorgada la “Bundesverdienstkreuz”. En reconocimiento a su obra, en 1995 recibió el premio Theodor Heuss y el premio a la música otorgado por la UNESCO.

A menudo Helmuth Rilling es invitado a dirigir famosas orquestas sinfónicas. En tal calidad, en 1998, efectuando magníficas interpretaciones de la “Pasión según San Mateo” de Bach dirigió la Israel Philharmonic Orchestra, las orquestas sinfónicas de la Radio de Baviera, de Alemania Central y de la radio del Suroeste Alemán de Stuttgart, la Orquesta Filarmónica de Nueva York, las orquestas de la radio de Madrid y Varsovia, y asimismo la Orquesta Filarmónica de Viena.

El 21 de marzo de 1985, con motivo del 300° aniversario del natalicio de Bach, culminó Rilling una empresa nunca antes lograda en la historia de la grabación: La interpretación de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, lo cual le hizo merecedor del “Grand Prix du Disque”.

Die Solisten des Bach-Collegium Stuttgart
The soloists of Bach-Collegium Stuttgart

Corno:

Radek Baborak

Tromba:

Hannes Läubin, Eberhard Kübler, Bernhard Läubin

Timpani:

Norbert Schmitt-Lauxmann

Flauto:

Jean-Claude Gérard, Sibylle Keller-Sanwald

Oboe d'amore:

Julia Ströbel, Hedda Rothweiler

Oboe:

Julia Ströbel, Hedda Rothweiler, Magnus Egger

Fagotto:

Günther Pfitzenmaier, Stefan Krings

Violino:

Georg Egger

Violoncello:

Francis Gouton

Contrabbasso:

Harro Bertz

Organo:

Michael Behringer

Vol. 71

Lateinische Kirchenmusik 1

Sacred Music in Latin 1

BWV 233, 233a & 234

Musik- und Klangregie, Digitalschnitt/Producer and digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Director de grabación y corte digital:

Richard Hauck

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

BWV 233: Detlev Kittler

BWV 233a, 234: Teije van Geest

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

BWV 233: Sendesaal des Hessischen Rundfunks, Frankfurt am Main

BWV 233a: Stadhalle Sindelfingen

BWV 234: Stadhalle Leonberg

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

BWV 233: Oktober/October/Octobre/Octubre 1993

BWV 233a: April/Avril/Abril 1999

BWV 234: Januar/January/Janvier/Enero 1995

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian
Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685 – 1750)

Lateinische Kirchenmusik • Sacred music in Latin
Musique d'église en latin • Música sacra en latín

Messe F-Dur/Mass F Major/Messe fa majeur/Misa Fa mayor BWV 233

Donna Brown – soprano • Ingeborg Danz - alto • Wolfgang Schöne- basso • Sebastian Weigle, Gérard Patacca – Corno • Martin Letz, Detlev Groß – Oboe • Günter Pfitzenmaier – Fagotto • János Rolla – Violine • Maria Frank – Violoncello • Lászlo Som – Kontrabaß • Zsuzsa Pertis - Organo

Kyrie eleison - Christe, du Lamm Gottes F-Dur/F Major/fa majeur/Fa mayor BWV 233 a

Francis Gouton, Matthias Wagner, Ulf Borgwardt - Violoncello • Harro Bertz, Albert Michael Locher - Contrabbasso • Boris Kleiner - Organo

Messe A-Dur/Mass A Major/Messe la majeur/Misa La mayor BWV 234

Christine Schäfer - soprano • Ingeborg Danz - alto • James Taylor - tenore • Thomas Quasthoff - basso • Jean-Claude Gérard, Sybille Keller-Sanwald – Flauto • Albert Boesen – Violino • Michael Groß – Violoncello • Harro Bertz – Contrabbasso • Michael Behring – Organo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Franz Liszt Kammerorchester Budapest (BWV 233)
Bach-Collegium Stuttgart (BWV 234)

HELMUTH RILLING

BWV 233 Messe F-Dur/Mass F Major/Messe fa majeur/Misa Fa mayor

- | | | | |
|----|--|----------|------|
| 1. | Kyrie eleison (Coro)
<i>Corno I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 1 | 3:43 |
| 2. | Gloria in excelsis Deo (Coro)
<i>Corno I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 2 | 5:21 |
| 3. | Domine Deus (B)
<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 3 | 3:18 |
| 4. | Qui tollis peccata mundi (S)
<i>Oboe I, Fagotto, Organo</i> | 4 | 4:52 |
| 5. | Quoniam tu solus sanctus (A)
<i>Violino I solo, Violoncello, Organo</i> | 5 | 3:54 |
| 6. | Cum sancto spiritu (Coro)
<i>Corno I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 6 | 2:40 |

Total Time BWV 233

23:48

BWV 233a Kyrie eleison – Christe, du Lamm Gottes F-Dur/F Major/fa majeur/Fa mayor

- | | | | |
|----|---|----------|------|
| 1. | Kyrie eleison (Coro)
<i>Violoncello I-III, Contrabbasso I+II, Organo</i> | 7 | 3:39 |
|----|---|----------|------|

BWV 234 Messe A-Dur/Mass A Major/Messe la majeure/Misa La mayor

1.	Kyrie eleison (Coro) <i>Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	8	6:41
2.	Gloria in excelsis Deo (Coro, A, B) <i>Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	9	5:33
3.	Domine Deus (B) <i>Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	10	6:04
4.	Qui tollis peccata mundi (S) <i>Flauto I+II, Violino I+II, Viola</i>	11	6:18
5.	Quoniam tu solus sanctus (A) <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	12	3:26
6.	Cum sancto spiritu (Coro) <i>Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	13	3:16

Total Time BWV 234 31:18

Total Time BWV 233, 233a, 234 58:45

KYRIE

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

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.

KYRIE

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

GLORIA

Ehre sei Gott in der Höhe.
Und auf Erden Friede den Menschen,
die guten Willens sind.
Wir loben dich.
Wir preisen dich.
Wir beten dich an.
Wir verherrlichen dich.
Wir sagen dir Dank
ob deiner großen Herrlichkeit!

KYRIE

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

GLORIA

Glory be to God in high.
And on earth peace to men
who are God's friends.
We praise thee,
we bless thee,
we adore thee,
we glorify thee,
we give thee thanks
for thy great glory:

BWV 233 BWV 234

1

8

2

9

Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite Jesu Christe.
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.

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

Cum Sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris.
Amen.

(Aus: A. Schott, Das vollständige Römische Messbuch,
Verlag Herder, Freiburg 1961)

KYRIE

Seigneur, ayez pitié.
Christ, ayez pitié.
Seigneur, ayez pitié.

GLORIA

Gloire à Dieu au plus haut des Cieux.
Et paix sur la terre aux hommes
de bonne volonté.
Nous vous louons.
Nous vous bénissons.
Nous vous adorons.
Nous vous glorifions.
Nous vous rendons grâces,
pour votre gloire immense.

I KYRIE

Señor ten piedad
Cristo ten piedad
Señor ten piedad

II GLORIA

Gloria a Dios en las alturas
y en la tierra paz a los hombres
de buena voluntad.
Te alabamos.
Te bendecimos.
Te adoramos.
Te glorificamos.
Te damos gracias
Por Tu gran Gloria.
Señor Dios, Rey celestial,

Herr und Gott, König des Himmels,
Gott, allmächtiger Vater!
Herr Jesus Christus, eingeborener Sohn!
Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters!

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

3

10

Du nimmst hinweg die Sünden der Welt:
erbarme dich unser.
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt:
nimm unser Flehen gnädig auf.
Du sitzt zur Rechten des Vaters:
erbarme dich unser.

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 the Father,
have mercy upon us.

4

11

Denn du allein bist der Heilige,
Du allein der Herr,
Du allein der Höchste, Jesus Christus.

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

5

12

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

with the Holy Spirit:
in the glory of God the Father. Amen.

6

13

Kyrie eleison F-Dur/F-Major/fa majeur/Fa mayor BWV 233a

Kyrie eleison

Christe du Lamm Gottes, der du trägst
die Sünd der Welt
Erbarm dich unser!

Christe eleison

Christe du Lamm Gottes, der du trägst
die Sünd der Welt
Erbarm dich unser!

Kyrie eleison

Christe du Lamm Gottes, der du trägst
die Sünd der Welt
Gib uns deinen Frieden. Amen.

Kyrie eleison

O Christ, Thou Lamb of God, that takest
away the sins of the world,
have mercy upon us!

Christe eleison

O Christ, Thou Lamb of God, that takest away
the sins of the world,
have mercy upon us!

Kyrie eleison

O Christ, Thou Lamb of God, that takest away
the sins of the world,
grant us Thy peace. Amen.

7

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

Vous qui enlevez les péchés du monde,
 ayez pitié de nous.
 Vous qui enlevez les péchés du monde,
 accueillez notre prière.
 Vous qui siégez à la droite du Père,
 ayez pitié de nous.

Car c'est vous le seul Saint,
 Vous le seul Seigneur.
 Vous le seul Très-Haut, Jésus-Christ.

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

Dios Padre omnipotente.
 Señor Jesucristo unigénito.
 Señor Dios, cordero de Dios,
 Hijo del Padre.

Tú que quitas el pecado del mundo,
 ten piedad de nosotros.
 Tú que quitas el pecado del mundo,
 escucha nuestra súplica.
 Tú que estás sentado a la derecha del Padre,
 ten piedad de nosotros.

Porque solo Tú eres santo,
 solo Tú, Señor,
 solo Tú, altísimo Jesucristo.

Con el Espíritu Santo
 en la Gloria de Dios Padre. Amén.

Kyrie eleison

Christ, ô agneau de Dieu, toi qui portes les
 péchés du monde
 Aie pitié de nous!

Christe eleison

Christ, ô agneau de Dieu, toi qui portes les
 péchés du monde
 Aie pitié de nous!

Kyrie eleison

Christ, ô agneau de Dieu, toi qui portes les
 péchés du monde
 Donne-nous ta paix. Amen.

Kirieleison

¡Cristo, cordero de Dios, que quitas el pecado
 del mundo,
 ten piedad de nosotros!

Christe eleison

¡Cristo, cordero de Dios, que quitas el pecado
 del mundo,
 ten piedad de nosotros!

Kirieleison

¡Cristo, cordero de Dios, que quitas el pecado
 del mundo,
 danos Tu paz! Amén.

Andreas Bomba

Johann Sebastian Bachs lateinische Kirchenmusik (1)

Von Deutschland ging die Reformation aus. Der Anschlag von 95 Thesen an das Tor der Wittenberger Schloßkirche bedeutete gewiß nicht die erste und einzige Spaltung in der Geschichte der christlichen Kirche. Was Luther, seine Weggefährten und Nachfolger seit 1517 auf den Weg brachten, zeitigte jedoch die gravierendsten Folgen. Seither war das alte Reich ein Land konfessioneller Gegensätze. Unter den Bannern religiöser Bekenntnisse wurde Machtpolitik getrieben, während im ideologischen Wettstreit sich regionale, soziale und kulturelle Milieus herausbildeten, die die merkwürdigsten Blüten trieben und bis auf den heutigen Tag nachwirken. Johann Sebastian Bach, der lutherische Protestant, gilt als Protagonist der einen Seite. Die andere Kirche, ultramontanen Bindungen nachhängend, hat zu ihrem kulturellen Selbstverständnis keine gleichartige Persönlichkeit hervorgebracht. Ketzerische Frage: Hätte Bach auch römischer Katholik sein können? Sein vielleicht wichtigstes und bedeutendstes Werk, die Messe in h-Moll, hat ihre Keimzelle in einer Bittadresse an den katholischen Dresdner Hof...

So einfach aber verlaufen die Fronten nicht. Weder im modernen Zeitalter der Ökumene, deren Spiritualität sich immer weniger in den traditionellen Kircheninstitutionen auslebt, noch zur Bachzeit. Nehmen wir Friedrich August I., den sächsischen Kurfürsten und Landesherrn Bachs, seit dieser – von 1723 an – in Leipzig lebte. 1697 wählten die Polen den Kurfürsten zu ihrem König. Voraussetzung: Friedrich August, nun König August II., mußte zum katholischen Glauben übertreten, was er auch augenblicklich über die Bühne brachte. Der Stadt Dresden bescherte dies, nebenbei, zwei große, neue

Kirchen: die katholische Hofkirche und die – im letzten Krieg zerstörte – evangelische Frauenkirche, beide mit herrlichen Silbermann-Organen bestückt. Augusts Gemahlin, Christiane Eberhardine, weigerte sich, den Weg der Konversion mitzugehen. Dies brachte ihr im traditionell protestantischen Sachsen große Sympathien ein, weshalb, nach ihrem Tode, am 17. Oktober 1727 ein großer Gedenkgottesdienst in der Leipziger Thomaskirche abgehalten wurde. Zu diesem Anlaß komponierte Bach, auf einen Text von Johann Christoph Gottsched, die „Trauer-Ode“ BWV 198 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 60).

August II. „der Starke“ starb 1733. Zum Ende der allgemeinen Landestrauer, am 2. Juli, führte Bach in der Thomaskirche – wahrscheinlich – das umgearbeitete *Magnificat* (BWV 243) auf, ein Werk in der römischen Kirchensprache Latein. Auch der neue Kurfürst und Sohn des alten, Friedrich August II., wurde zum polnischen König (August III.) gewählt. Zur Krönungsfeier führte Bach, am 17. Januar 1734, die Huldigungskantate *Blast Lärmen, ihr Feinde! verstärket die Macht* BWV 205a auf; zum Jahrestag der Wahl, am 5. Oktober 1734, erklang die Kantate *Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen* BWV 215 (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 68), und auch zu Anlässen wie dem Namens- und dem Geburtstag von König und Königin gab es in Leipzig Prunkaufführungen Bachscher Musiken (BWV 206, 207a, 208a, 214). Zweifellos war Bach daran gelegen, sich beim sächsisch-polnischen Königshaus anzudienen. Offenkundig wurde das schon im Juli 1733, als Bach dem Kurfürsten und künftigen König die Stimmen einer aus *Kyrie* und *Gloria* bestehenden Komposition schickte mit dem Ziel, den Titel eines *Hofcompositeurs* zu erlangen (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70). Auch das übrigens eine Art Machtpolitik: Bach wollte sich mit diesem Titel, der ihm

1736 tatsächlich verliehen wurde, mehr Ansehen und Gewicht gegenüber seinem Arbeitgeber, dem Rat der Stadt Leipzig verschaffen.

Der Protestant schreibt ebenso eine Trauer-Ode für die protestantische Kurfürstin wie für ihren katholischen Sohn eine „katholische“ Messe, die er gegen Ende seines Lebens sogar noch um die fehlenden Teile, darunter ein *Credo*, ergänzt. Auch die Zeile *Credo... in unam sanctam catholicam ecclesiam* unterdrückt er dabei nicht, anders als später der Katholik Franz Schubert! Bach als Opportunisten zu brandmarken ist dennoch verfehlt, weil dies die Parallelen in der Liturgien beider Konfessionen nicht berücksichtigt. Parallelen ergaben sich zum einen aus dem Gebrauch der lateinischen Sprache, zum anderen aus der stark ritualisierten Struktur, die damals – im Gegensatz zu manchen heutigen, „freieren“ Gebräuchen – den protestantischen Gottesdienst prägten. Martin Luther hatte, in seiner Vorrede zu *Deutsche Messe vnd ordnung Gottis diens. Wüttemberg.* (1526) wohl gegen den Gottesdienst in der römischen Ordnung Stellung bezogen, weil er um seiner selbst abgehalten würde. Andere Bestandteile des römischen Kultes, darunter sogar Marienfeste (wie Mariä Reinigung (2. Februar), Mariä Verkündigung (25. März) oder Mariä Heimsuchung (2. Juli, jener Tag also, an dem Bach 1733 wohl das *Magnificat* BWV 243, die Vertonung des Marienlobs aus der Vesper aufführte), hieß Luther ausdrücklich gut. Daneben trat er, um der „Internationalität“ willen – wie man heute sagen würde –, auch für eine weithin verständliche Sprache ein. Luther spricht ausdrücklich von der schönen Musik und den Gesängen, die die lateinische Sprache hat. Und: „Die *formula missae* will ich hiermit nicht aufgehoben und verändert haben, sondern, wie wir sie bisher bei uns gehalten haben, so soll es vorderhand frei sein, sie zu gebrauchen, wo und wann es uns beliebt...“ – ein Plä-

doyer für eine Ordnung des Gottesdienstes, und zwar möglichst eine einheitliche für jedes Land.

In Sachsen, und damit auch in Leipzig, folgte man der 1538 verfaßten, sogenannten „Herzog-Heinrich-Agenda“. Diese Gottesdienstordnung (abgedruckt zuletzt in: Die Welt der Bach-Kantaten, Bd. 3, Stuttgart 1999, S. 85 f.) sah auch in lateinischer Sprache gelesene oder gesungene Passagen vor: eine Motette gleich zu Beginn – gesungen aus dem *Florilegium Portense*, einer Sammlung von Stücken alter Meister, von der Bach für die Thomaskirche mehrere Exemplare anschaffen ließ –, das *Kyrie*, das *Gloria*, das Kollektengebet, die Präfation und andere mehr.

Latein war eine Johann Sebastian Bach durchaus geläufige Sprache. Er hatte in Eisenach, danach in Ohrdruf und Lüneburg, die Lateinschule besucht. Dort lernten die Schüler Lesen und Schreiben in deutscher und lateinischer Sprache. Grundlage dieses Unterrichts waren Luthers Katechismus sowie Psalm- und Bibelsprüche. Religion, Bildung und Musikausbildung gingen Hand in Hand. Bach konnte daher bei seiner Bewerbung um das Leipziger Kantorenamt ausdrücklich akzeptieren, hier Lateinunterricht erteilen zu müssen. Daß er sich listig sogleich davon dispensieren wollte (*nicht weniger, daferne (...) zu meiner sublevation beym informiren in der Lateinischen Sprache jemand erfordert werden solte, denselben aus meinen eigenen Mit-teln (...) davor vernügen will...*) und dies später auch so praktizierte, tut nichts zur Sache. Lateinische (und andere fremdsprachliche) Floskeln und Vokabeln gehörten außerdem zum damaligen offiziellen Sprachgebrauch, wie ein Blick in entsprechende Dokumente ausweist: *...damit solche subjecta choisret und bestellet werden können, so den itzigen musicalischen gustum assequiren, die neuen Arthen der Music bestreiten, mithin im Stande seyn kön-*

nen, dem Compositori und deßen Arbeit satisfaction zu geben... schreibt Bach beispielsweise in seiner berühmten Eingabe an den Rat der Stadt im August 1730.

Daß es von Bach Kirchenmusiken in lateinischer Sprache gibt, ist also keineswegs außergewöhnlich und hat auch nichts mit konfessionell eingefärbten Strategien zu tun. Die Wendung *unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* im *Credo* verliert zusätzlich an Brisanz, wenn man das Wort *catholicam* nicht als konfessionellen Kampfbegriff versteht, sondern so, wie es ursprünglich gemeint war: katholisch = allgemein. Bach wäre wohl nie auf die Idee gekommen, dieses Bekenntnis zu verstümmeln, um für eine bestimmte konfessionelle Haltung zu demonstrieren. Stärker war, zumal im konservativen Leipzig, die Verpflichtung, den ursprünglichen Wortlaut, den Glauben an die allgemeine Kirche beizubehalten.

Bachs lateinische Kirchenmusiken umfassen, nach dem BWV sortiert, folgende Werke:

- die um 1743/46 aufgeführte Festmusik „Gloria in excelsis Deo“ BWV 191 (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 57);
 - die Messe h-Moll BWV 232 (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70);
 - Die sog. „Lutherischen Messen“ BWV 233 in F⁽¹⁾, BWV 234 in A⁽¹⁾, BWV 235 in g⁽²⁾ und 236 in G⁽²⁾;
 - das *Kyrie* BWV 233a⁽¹⁾;
 - eine Intonation des *Credo* in *unum Deum* BWV 1081⁽²⁾
 - vier Vertonungen des *Sanctus*: BWV 237, 238, 240 und 241⁽²⁾;
 - ein *Christe eleison* in g BWV 242⁽²⁾
 - sowie zwei Fassungen des *Magnificat* BWV 243 (Vol. 73) und 243a (Vol. 140), letztere die Erstfassung mit eingeschobenen weihnachtlichen Einlagesätzen.
- (¹) = EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71, (²) = Vol. 72)

Außerdem besaß Bach, der offenbar schon in Weimar lateinische Kirchenmusik aufgeführt hat, in seiner Notenbibliothek zahlreiche, meist selbst angefertigte Abschriften von Messen, Messesätzen und sonstigen Stücken verschiedenster Komponisten wie Johann Baal, Antonio Caldara, Francesco Conti, Francesco Durante, Johann Caspar Kerll, Antonio Lotti, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Marco Giuseppe Peranda, Johann Christoph Pez, Johann Hugo von Wilderer sowie nicht mehr identifizierbarer Autoren. Werke in lateinischer Sprache standen zur Aufführung schließlich auch in der Thomaskirche zur Verfügung (dazu Kirsten Beißwenger, Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek, Kassel 1992).

So gesehen überschreitet Bach konfessionelle Schranken. Während in seiner Kirchenmusik auf deutsche Texte, Kantaten also und Motetten, Rhetorik, Affekt, Theologie und Musikalität eine beispiellose Verbindung eingehen, erheben sie sich durch die lateinische Sprache, ihre feststehende, offiziöse Funktion, ihre gleichbleibende Stellung im Gottesdienst auf die Höhe des allgemeingültigen Charakters der Texte. Dazu paßt, daß Bach sich besonders in seinem letzten Lebensabschnitt diesen „Lateinischen“ Werken zuwendet: Die Messen scheinen damit der Tendenz Bachs zu entsprechen, zum Abschluß seines Schaffens Musik kompendienhaft, exemplarisch und zum überzeitlichen Gebrauch zu komponieren.

Die Messe

Mit dem Begriff „Messe“ bezeichnet die römische Kirche seit altersher den Gottesdienst für ihre Gläubigen. Eine Messe besteht aus verschiedenen Bestandteilen. Fünf dieser Bestandteile, das sind *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* und *Agnus Dei*, kehren mit gleichem Wortlaut in je-

der Messe wieder, bilden so auch das Fundament für die meisten musikalischen Messen seit dem späten Mittelalter. Man nennt diese Teile *Ordinarium*. Die Texte anderer Teile, wie z.B. *Introitus*, *Graduale* oder *Offertorium*, richten sich nach den wechselnden Anliegen und Lesungen der Messe. Sie unterscheiden sich daher von Sonntag zu Sonntag und werden *Proprium* genannt. Bachs Kantaten gehören damit dem *Proprium* an. Seine vier Messen BWV 233 bis 236 dagegen vertonen die Texte der ersten beiden Ordinariums-Teile, das *Kyrie* und das *Gloria*. Sie werden auch „Lutherische Messen“ genannt, weil im lutherischen Gottesdienst (siehe oben), anders als in der römischen Kirche, nur diese beiden Teile in lateinischer Sprache regelmäßige Bestandteile waren. Freilich konnten sie auch durch das Absingen entsprechender Kirchenlieder in deutscher Sprache ersetzt werden. Die Beschränkung auf *Kyrie* und *Gloria* unterscheidet diese lutherischen Messen von der späteren *b-Moll-Messe* BWV 232, die zunächst ebenfalls aus einer Vertonung von *Kyrie* und *Gloria* bestand. Diese Teile schickte Bach im Juli 1733 nach Dresden; *Missa* steht auf dem Titelblatt der Dresdner Stimmen. Erst später komponierte er die fehlenden Ordinariumsteile hinzu, wobei er für das *Sanctus* wiederum auf eine bereits früher, separat entstandene Komposition zurückgriff. Es entstand eine sogenannte *Missa tota*, eine komplette Vertonung des Meß-Ordinariums also.

Das musikalische Material aller vier lutherischen Messen greift zurück auf die Musik von bereits früher aufgeführten geistlichen Kantaten. Es handelt sich bei den Messen also um Parodie-Kompositionen. Vielleicht war es dieser Umstand, der den Messen bis heute eine vergleichsweise geringe Beachtung zubilligt. Lange Zeit galt die Parodie, die Verwendung bereits bestehender Musik für andere Texte, als zweitrangiges Kompositionsverfahren.

Dabei wurde geflissentlich übersehen, daß auch Stücke wie das *Weihnachts-Oratorium* BWV 248 oder sogar die *b-Moll-Messe* weitgehend aus Parodien bestehen.

Messe F-Dur BWV 233

Dieses Stück entstand vermutlich zum Ende der 1730er Jahre. Es besteht aus sechs Sätzen. Vier von ihnen sind als Musik aus früheren Kompositionen nachweisbar. Das *Kyrie eleison* geht zurück auf einen Satz aus der Weimarer Zeit (siehe BWV 233a). Die Abschnitte *Qui tollis peccata mundi* und *Quoniam tu solus sanctus* entnahm Bach der zum 25. August 1726 entstandenen Kantate BWV 102 *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*. Die Messe schließt mit einer Parodie des Eingangschores der Weihnachtskantate BWV 40 *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes* aus dem Jahre 1723. Nicht bekannt sind die Vorlagen für die ersten beiden Sätze des *Gloria* (*Gloria in excelsis Deo – Domine Deus*).

Als Instrumentarium wählt Bach, neben den Streichern und den Baß-Instrumenten, zwei Hörner und zwei Oboen. Dies ist auch die Besetzung der Kantate BWV 40. Die Blasinstrumente übernehmen im *Kyrie* die obere Stimme des Satzes; im *Kyrie* BWV 233a war diese Stimme vokal besetzt und sang den Cantus firmus des Chorals „Christe du Lamm Gottes“, der in BWV 233 also nur instrumental erklingt. Die letzte Zeile des Basses, die in langen Notenwerten das *Amen* aus der Deutschen Litanei Luthers zitiert, wird, des Anschlusses wegen, in *Kyrie eleison* umtextiert.

Im *Gloria in excelsis* übernehmen Hörner und Oboen die Führung des konzertanten Satzes und stellen das Material vor, mit dem der Chor anschließend den Text

vortragen wird. Die Baß-Arie *Domine Deus* wird ausschließlich von Streichern begleitet, wobei vor allem die erste Violine sehr virtuos geführt wird. Im *Qui tollis peccata mundi* tauscht Bach, gegenüber dem dritten Satz aus Kantate 102, die Solostimme (Sopran statt Alt) aus, behält die Solo-Oboe bei und transponiert den Satz von d-Moll nach g-Moll. Deutliche Veränderungen fordert der neue Text von Stimmführung und motivischer Verteilung. Der dem Text angemessene *Adagio*-Charakter schlägt dann um in das *Vivace* des *Quoniam tu solus sanctus*. Bach ändert die Tonart von g-Moll nach d-Moll, greift der Lage wegen zur Violine anstatt zur Traversflöte als Solo-Instrument und läßt den Lobpreis durch die Altstimme ausführen; ursprünglich, in der Kantate, sang der Tenor von dem Erschrecken vor dem Sündenjoch. Im konzertanten Schlußsatz greift Bach auf das Einleitungsritornell des Chores aus BWV 40 sowie auf dessen Mittelteil, eine große Fuge zurück. Die Taktart ändert er in ein *alla breve*, das hier an den *stilo antico* erinnert und wohl dem traditionellen Brauch folgt, das *Gloria* mit einer beschließenden Fuge zu überhöhen.

Kyrie eleison – Christe, du Lamm Gottes BWV 233a

Die Raffinesse dieses 128 Takte umfassenden Stückes besteht in der Kombination des *Kyrie eleison*-Textes im streng kontrapunktischen Stil mit einem vom Sopran I vorgetragenen Cantus firmus. Hierbei handelt es sich um den Choral „Christe, du Lamm Gottes“. Wie die drei Textpartikel *Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*, die in der Messe je dreimal wiederkehren, wiederholt auch der Choral die erste Textzeile dreimal. Zweimal fährt er fort mit der Bitte *Erbarm dich unser*, beim dritten Mal schließt er mit dem Friedenswunsch. Der Choral ist also eine Kombination aus *Christe eleison* und dem *Agnus*

Dei. Den Vokalbaß führt Bach meist selbständig gegenüber dem Instrumentalbaß. Erst gegen Ende der drei Verse finden beide Stimmen zusammen. Die Einsätze der Baßstimme korrespondieren auffällig mit dem Cantus firmus. So bilden die äußeren Stimmen eine Art Rahmen für die in dichtem Kontrapunkt geführten Mittelstimmen. Es ist davon auszugehen, daß Bach dieses Stück mit *colla parte* spielenden Instrumenten begleiten ließ. Welche Instrumente er dabei verwendete, ist nicht überliefert. Für diese Aufnahme wurden, um die kontrapunktische Dichte zu betonen, drei Violoncelli, zwei Kontrabässe und Orgel verwendet

Das Stück wird unterschiedlich datiert. Für eine Entstehung in Bachs Weimarer Jahren (1708/17) spricht, daß Bach hier offenbar Bedarf nach Kompositionen auf lateinische Texte hatte, wie seine ebenfalls in Weimar entstandenen Abschriften von Meßvertonungen anderer Komponisten zeigen (Baal, Peranda, Pez). Außerdem zitieren die Schlußtöne des Vokalbasses den Schluß der deutschen Litanei Martin Luthers, wie sie das in Weimar gebräuchliche Gothaer Gesangbuch enthält (so Christoph Wolff). Dagegen spricht, daß die Litanei in dieser Form allgemein gebräuchlich war. Und es werden stilistische Merkmale ins Feld geführt, die sogar noch weiter zurückweisen, nämlich in Bachs Mühlhausener Zeit (1707/08, nach Marianne Helms). Daß Bach auf die Bitte *eleison (Erbarme dich)* eine chromatisch abwärts führende Figur schreibt, gehört dagegen zum überzeitlichen Repertoire affektbetonter Kirchenmusik.

Messe A-Dur BWV 234

Daß die Lutherischen Messen keineswegs von Anfang an ihr Nachleben am Rande des Repertoires fristeten, be-

weist diese Messe. Sie wurde bereits 1818, lange also vor Mathäus- und Johannes-Passion und der h-Moll-Messe gedruckt. Und noch mehr: bereits 1779 übernahm Johann Philipp Kirnberger das *Christe eleison* dieser Messe in den zweiten Teil seines Buches *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Entstanden ist das Stück um 1738; Wiederaufführungen haben um 1743/46 und 1748/49 stattgefunden. Parodievorlagen sind für folgende Sätze bekannt: Satz 2 *Gloria in excelsis Deo* – Kantate BWV 67 *Halt im Gedächtnis Jesum Christ* (zum 16. April 1724), Satz 6; Satz 4 *Qui tollis peccata mundi* – Kantate BWV 179 *Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* (zum 8. August 1723), Satz 5; Satz 5 *Quoniam tu solus sanctus* – Kantate BWV 79 *Gott der Herr ist Sonn und Schild* (zum Reformationsfest 1725), Satz 2 und schließlich Satz 6 *Cum sancto spiritu* – Kantate BWV 136 *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz* (zum 18. Juli 1723), Satz 1. Die beiden nicht genannten Sätze, insbesondere der Eingangssatz *Kyrie* gehen wohl ebenfalls auf – freilich verschollene – Kantatensätze zurück.

„Das *Kyrie* entspricht in keiner Hinsicht den von Bach originalkomponierten *Kyrie*-Sätzen“, schreibt Emil Platen, Herausgeber der Lutherischen Messen innerhalb der NBA, das Schriftbild der autographen Partitur „drückt die Sicherheit endgültiger Entscheidungen aus“. Demgegenüber scheint die Verbindung dieses und des anderen Satzes (Nr. 3), von dem wir keine Vorlage kennen, zu den sie umgebenden Stücken so perfekt, daß schon Philipp Spitta sich begeisterte: „Es gibt kein Stück Bachs, in welchem Tiefsinn und Wohllaut einen innigeren Bund geschlossen hätten!“

Wie in der h-Moll-Messe ist dieser großangelegte Eingangssatz dreigeteilt. Das erste *Kyrie* verwendet das Instrumentarium (neben Streichern und Baß zwei Travers-

flöten) in einer Art differenzierter Doppelchörigkeit zum Vokalsatz. Der punktierte Rhythmus atmet angemessene Feierlichkeit. Das anschließende *Christe eleison* ist eine Fuge der Vokalstimmen zu langgehaltenen Noten der Streicher, die den Satz akkordisch stützen. Zum Schluß treten, mit einer eigenen Stimme, die Flöten unisono hinzu, während die Streicher die expressive Stimmführung des Chores unterstützen. Auch das zweite *Kyrie eleison* ist eine Fuge in schwingvollem *Vivace* und 3/8-Takt. Wieder verstärken, nach dem Hinzutreten der unisono und in hoher Lage spielenden Flöten, die Streicher die Vokalstimmen, bis das Stück *adagio e forte* bekräftigend ausklingt.

Für den Eingangssatz des *Gloria* greift Bach zu dem dialogisch angelegten zweiten Satz der Kantate BWV 79. Hier war von Kampf und Frieden die Rede; turbulente chorische Passagen wechselten mit der besänftigenden „Vox Christi“ des Baßsolisten ab. Diesen Effekt macht sich Bach hier zunutze. Die solistischen Abschnitte verwendet er für die Friedensverheißung und die, wohl subjektiv zu verstehende, Anbetungsformel *adoramus te*.

Es folgt ein Triosatz für Violine, Baß und Basso Continuo. Die hohe Stimmführung sowie die Dezimsprünge der Violine sprechen vom *Rex coelestis*, dem himmlischen König. Im folgenden Satz fällt die insistierende Motivik des Basses auf: dreifach wiederholte Noten steigen in Sekundschritten auf, fallen zurück und werden von einer in sich kreisenden, ebenfalls abfallenden Figur abgelöst. Die Sopranstimme spricht, überhöht von den beiden Flöten, von den Sünden der Welt und der Bitte um Erbarmen.

Das folgende *Quoniam tu solus Sanctus* scheint den Alleinanspruch Gottes auf Heiligkeit durch den Zu-

sammenschluß aller Streicher in einer Stimme auszuweisen. Zum abschließenden *Cum sancto spiritu* schreibt Bach eine *Grave*-Einleitung. Danach setzt, wie in der Vorlage, die schwungvolle Schlußfuge ein. Weil dieses Stück bereits in BWV 136 als Übernahme aus einer anderen Kantate gilt, wird von der Forschung die Frage gestellt, ob dieser, die Messe abschließende Satz auf BWV 136 zurückgeht oder aber ebenfalls auf die andere, nicht mehr bekannte Kantate. Gleichwohl sollte die Meisterschaft Bachs, Musik und Text miteinander zu verbinden, gewürdigt werden. Nicht ein einziger Takt dieser Messe verrät, daß es sich um Parodie-Kompositionen handelt – womit die Qualität der Musik derjenigen des *Weihnachts-Oratoriums* in nichts nachsteht.

Die Interpreten

Die Aufnahme der beiden Messen entstand in den Jahren 1993 und 1995 und wurden, für die Zwecke der EDITION BACHAKADEMIE, der ersten kompletten Gesamtaufnahme der Musik Johann Sebastian Bachs, um die Erstaufnahme des Kyrie BWV 233a ergänzt. Mit den hier zu hörenden Vokalsolisten arbeitet Helmuth Rilling im Konzert und für CD-Aufnahmen immer wieder zusammen. Viele von ihnen haben ihre Karriere mit Projekten unter Helmuth Rillings Leitung begonnen.

Die Sopranistin Donna Brown (BWV 233) singt den Solopart in der Aufnahme des Deutschen Requiem von Johannes Brahms, im Messias von Händel/Mozart, der As-Dur-Messe von Franz Schubert und dem Requiem der Versöhnung. Christine Schäfer, die auch in Salzburg, Glyndebourne, London und Paris gefeierte junge Sopranistin, singt Solopartien in Rillings Aufnahme von Mendelssohns Sommernachtstraum und dem Oratorium Elias, Haydns Schöpfung sowie in weltlichen Kantaten Bachs innerhalb der EDITION BACHAKADEMIE, u.a. in der Kaffee- und der Bauernkantate BWV 211 und 212 (Vol. 67 und 68).

Ingeborg Danz ist seit Jahren eine der gefragtesten Altistinnen und wirkt bei zahlreichen Produktionen Helmuth Rillings mit: Händels Messias, Mendelssohns Paulus, Mozarts Requiem und in den Partien der großen Oratorien Bachs, der Johannes- und der Matthäus-Passion, dem Weihnachts-Oratorium, der h-moll-Messe und zahlreichen weltlichen Kantaten – auch diese Bestandteil der EDITION BACHAKADEMIE. Gleiches gilt für den aus Amerika stammenden lyrischen Tenor **James Taylor**. Auch er wird ebenso gerne für Bach wie für das nicht-bachische Repertoire verpflichtet und singt in Helmuth

Rillings CD-Einspielung des Stabat Mater von Antonin Dvořák, dem Lobgesang Felix Mendelssohns und in Franz Schuberts As-Dur-Messe.

Kammersänger Wolfgang Schöne hat bereits maßgeblich bei der Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Bachs unter Helmuth Rilling mitgewirkt und gehört auch seit vielen Jahren zum Dozententeam der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Das langjährige Mitglied des Opernhauses Stuttgart singt außerdem die Titelpartie in Rillings Einspielung von Mendelssohns Elias.

Thomas Quasthoff schließlich, der mittlerweile in aller Welt renommierte Lieder- und Konzertsänger, pflegt ebenfalls enge Beziehungen zu Helmuth Rilling und seinen Ensembles. Für die EDITION BACHAKADEMIE wirkt er mit bei den Aufnahmen der Kaffee- und Bauernkantate, der Matthäus-Passion, der h-Moll-Messe und des Weihnachts-Oratoriums; außerdem ist er in den Aufnahmen des Händelschen Messiah und von Dvořáks Stabat mater zu hören.

Die Gächinger Kantorei Stuttgart, 1953 von Helmuth Rilling gegründet, ist ein professionelles Ensemble, das nach den Erfordernissen der jeweiligen Projekte zusammenkommt. Der Chor wirkte mit in fast allen Kantaten- und sonstigen CD-Einspielungen Rillings. Als erster deutscher Chor durfte er 1976 zusammen mit dem Israel Philharmonic Orchestra in Israel auftreten. Seine in zahllosen Konzerten und Tourneen im In- und Ausland unter Beweis gestellte, spezifische Klangkultur, Dynamik und Flexibilität haben ihm den Ehrentitel „Stradivari der Chöre“ eingetragen.

Neben dem 1965 gegründeten Bach-Collegium Stuttgart, das sich aus stilistisch vielseitigen Musikern zu-

sammensetzt und sich durch die konsequente Zusammenarbeit mit Helmuth Rilling weltweit einen hervorragenden Namen gemacht hat, wirkt bei der Aufnahme der Messe BWV 233 das Kammerorchester Franz Liszt mit. Das 1963 gegründete, auch international renommierte Orchester bestritt die ersten Bachakademien in seiner Heimatstadt Budapest unter Leitung von Helmuth Rilling und hat verschiedentlich auch Tourneen und Konzerte begleitet.

Helmuth Rilling schließlich, der vielseitige Dirigent, Gründer und Leiter der Internationalen Bachakademie Stuttgart sowie zahlreicher Bach-Workshops in aller Welt, gilt als Bach-Spezialist. Sein Repertoire umfasst jedoch mehr: die oratorische Literatur bis in unsere Zeit sowie zahlreiche Orchesterwerke. Unter zahllosen, herausragenden Projekten der letzten Zeit seien genannt: Gastspiele bei den Wiener Philharmonikern mit Bachs Matthäus-Passion 1998; Uraufführung des Credo von Krzysztof Penderecki beim Oregon Bach Festival im gleichen Jahr sowie, mit Live-Übertragung im Fernsehen, die europäische Erstaufführung dieses Stückes beim Penderecki-Festival in Krakau mit „Chor und Orchester der Internationalen Bachakademien“, einem Projekt zur Zusammenführung junger Musiker aus aller Welt; Künstlerische Leitung der EDITION BACHAKADEMIE; Gesamteinspielung der Sinfonien Franz Schuberts mit der von ihm gegründeten Real Filarmonia de Galicia / Santiago de Compostela; Auftrag an vier Komponisten aus vier Kontinenten, für das Bachjahr im Jahre 2000 vier Passionen zu schreiben. Für die völkerverbindende Qualität seines Wirkens wurde Rilling vielfach ausgezeichnet, u.a. mit dem Theodor-Heuss-Preis und dem UNESCO-Kulturpreis.

Andreas Bomba

Johann Sebastian Bach's sacred music in Latin (1)

The Reformation got its start in Germany. The nailing of the 95 Theses to the door of the Castle Church in Wittenberg was not the first and only schism in the history of the Christian church, of course. What Luther, his companions and followers set in motion in 1517, however, has had the most serious consequences. Since then, the old empire has been a land of contrasting confessions. Power politics have been played out under the guise of religious conviction, while ideological rivalries gave rise to regional, social and cultural milieus which have borne some strange fruits indeed, and whose effects are still perceptible today. Johann Sebastian Bach, a Lutheran Protestant, is considered to be a protagonist of one of the parties. The other church, indulging its transalpine connections, has not produced a personality of comparable significance for its cultural identity. Let us pose this rather heretical question: Could Bach just as well have been Roman Catholic? The origins of his perhaps most important and significant work, the Mass in B minor, must be sought in a petition to the court at Dresden, a Catholic court...

But the front lines in this battle are not so plainly drawn; neither in the time of Bach nor in our modern times, whose spirituality, despite all efforts at ecumenical reconciliation, finds its sustenance less and less in traditional ecclesiastical institutions. Take Frederick August the First, the Saxon Elector and Bach's sovereign ever since the latter moved to Leipzig in 1723. In 1697 the Poles had elected Frederick to be their king under the proviso that Frederick August, now King August the Second, convert to the Catholic faith, which he immediately did without any apparent problems. This brought the city of Dresden,

as a sort of side effect, two new churches, both furnished with magnificent Silbermann organs: the Catholic court chapel and the Protestant Church of Our Lady, which had been destroyed in the latest war. August's wife, Christiane Eberhardine, refused to accompany him in his conversion. This won her much sympathy in traditionally Protestant Saxony, which is why an impressive memorial service was held in the Church of St. Thomas in Leipzig after she died on October 17, 1727. For this occasion, Bach composed the "Trauer-Ode" ("Funeral Ode") BWV 198 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 60) to a text by Christoph Gottsched.

August the Second, the "Strong", died in 1733. At the end of the period of general mourning, on July 2, Bach performed his revised Magnificat (BWV 243), a work in Latin, the language of the Roman Church. The new Elector and son of the former, Frederick August the Second, was also elected to be King of Poland (August the Third); at the coronation ceremony on January 17, 1734, Bach performed the homage cantata, *Blast Lärmen, ihr Feinde! verstärket die Macht* ("Blow noisily, enemies! fortify your might") BWV 205a. On the anniversary of the election, October 5, 1734, the cantata *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* ("Praise thy good fortune, blessed Saxony") BWV 215 (see EDITION BACHAKADEMIE vol. 68) was heard, and Leipzig was the scene of sumptuous performances of Bach's music (BWV 206, 207a, 208a, 214) on other occasions, as well, such as the name day or birthday of the king or queen. Without doubt, Bach had an interest in tendering his services to the court of the King of Poland and Elector of Saxony. This had become apparent as early as July 1733, when Bach sent the performance parts to a work consisting of Kyrie and Gloria with the object of obtaining the title of Court Composer (see EDITION BACHAKADEMIE vol. 70). This, too, by the way, was

a kind of power politics: with this title, which was in fact granted him in 1736, Bach intended to gain prestige and importance to help him stand up to his employers, the Council of the City of Leipzig.

This Protestant composer likewise wrote a funeral ode for the Protestant electress as well as a “Catholic” Mass for her son, to which he added the missing sections, including a Credo, near the end of his life. In doing so, he did not even suppress the line *Credo ... in unam sanctam catholicam ecclesiam* (I believe ... in one holy, catholic church), in contrast to the course followed later by Franz Schubert, a Catholic! It would nonetheless be mistaken to brand Bach an opportunist, since that would mean leaving the parallels in the liturgies of the two confessions out of consideration. On the one hand these parallels can be found in the use of the Latin language, on the other in the highly ritualized structure which characterized Protestant church services of the time, in contrast to today’s more “liberal” customs. In his foreword to the “German Mass and Liturgy of the Church Service. Wittenberg,” (1526), Martin Luther had taken up a position opposed to the Roman service, since it was celebrated merely for its own sake. Luther expressly approved of other ingredients of the Roman ritual, however, even including the Lady Days, such as Presentation of the Lord (February 2), Annunciation (March 25), or Visitation of Our Lady (July 2, the day in 1733 on which Bach probably performed his *Magnificat* BWV 243, a musical setting of praises to Mary taken from the vespers service). Furthermore, he advocated a more widely understandable language in the interests of “internationality”, as it would be put today. Luther expressly mentions his appreciation of the beautiful music and songs in Latin. And: “I shall not hereby have rescinded or changed the *formula missae*, instead every one should be allowed for the time being to

employ it wherever and whenever we so choose, as has heretofore been our custom ...” – a call for a liturgy which would be the same throughout each country.

Saxony, which includes Leipzig, followed the so-called “Duke Heinrich Agenda” written up in 1538. This liturgy (last printed in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, vol. 3, Stuttgart 1999, p. 85ff.) also contained passages read or sung in Latin: a motet at the start – sung as set down in the *Florilegium Portense*, a collection of pieces by old masters, of which Bach had ordered several copies to be procured for the Church of St. Thomas – the *Kyrie*, the *Gloria*, the Collect, the Preface and others.

Bach was thoroughly familiar with the Latin language. He had visited a Latin school in Eisenach, and later in Ohrdruf and Lüneburg. Here pupils learned to read and write in German and Latin. This instruction was based on Luther’s catechism, as well as sayings from the Bible and Psalms. Religion, education and musical training went hand in hand. Hence Bach was perfectly able to agree to assuming the additional duty of teaching Latin when he applied for the post of Cantor in Leipzig. It is of little import that he cleverly tried to have himself relieved of this duty (*not less in consideration of the fact that ... someone should be required to assist me in instructing the Latin language, whom I would recompense ... out of my own funds*), and later made it his practice. Phrases and terms taken from Latin (and other foreign languages) were moreover quite typical of the officious style common at that time, as a glance at these documents reveals: *... in order that subjecta of this ilk can be selected and ordered such as may be fit to accommodate the present musical gustum and affirm the newer species of music, consequently being of such condition as to afford the compositori and his labors a modicum of satisfaction ...* as this

sample penned by Bach in his renowned Petition to the City Council in August of 1730 demonstrates.

So it need come as no surprise that Bach did indeed write sacred music in Latin and that this has nothing to do with strategies tainted by denominational concerns. The phrase *unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* in the Credo seems yet more innocuous when we remember that the word catholicam need not be understood as a battle cry of the confessions, but in its original meaning of “catholic = universal”. Bach is hardly likely to have come upon the idea of mutilating this confession for the sake of demonstrating a particular denominational attitude. The obligation to retain the original wording, the belief in a single universal church, was much stronger, especially in so conservative a place as Leipzig.

Bach’s sacred music in Latin comprehends the following works, listed according to their BWV numbers:

- the festival music performed around 1743-46, “Gloria in excelsis Deo” BWV 191 (see EDITION BACH-AKADEMIE vol. 57);
 - the Mass in B minor BWV 232 (see EDITION BACH-AKADEMIE vol. 70)
 - the so-called “Lutheran Masses” BWV 233 in F major⁽¹⁾, BWV 234 in A major⁽¹⁾, BWV 235 in G minor⁽²⁾ and 236 in G major⁽²⁾;
 - the *Kyrie* BWV 233a⁽¹⁾;
 - a setting of the *Credo in unum Deum* BWV 1081⁽²⁾
 - four *Sanctus* compositions: BWV 237, 238, 240 and 241⁽²⁾;
 - a *Christe eleison* in G minor BWV 242⁽²⁾
 - and two versions of the *Magnificat* BWV 243 (vol. 73) and 243a (vol. 140), the latter being the original version with additional movements inserted for Christmas.
- (¹) = EDITION BACHAKADEMIE vol. 71, (²) = vol. 72)

Bach moreover, who appears to have performed sacred music in Latin as early as his Weimar period, had in his library of music many copies, most of them made by himself, of Masses, Mass sections and other pieces by a variety of composers, among them Johann Baal, Antonio Caldara, Francesco Conti, Francesco Durante, Johann Caspar Kerll, Antonio Lotti, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Marco Giuseppe Peranda, Johann Christoph Pez, Johann Hugo von Wilderer, as well as many unidentified authors. Works in Latin were, after all, also available for performance in the Church of St. Thomas (on this, see Kirsten Beißwenger, Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek, Kassel 1992).

Viewed in this light, Bach overstepped denominational bounds. While his sacred music to German words, i.e., cantatas and motets, exhibits a rare combination of eloquence, emotion, theology and musicality, his works in Latin rise to the loftiness of their words’ universally relevant character by dint of the Latin language, their fixed official function and their permanent place in the church service. This accords well with the fact that Bach seems to have turned to these “Latin” works particularly in his later years: the Masses thus appear to be an expression of Bach’s tendency, toward the end of his life, to compose exemplary collections of music to be played throughout the ages.

The Mass

The term “Mass” has been used from time immemorial by the Roman Catholic church to designate the church service for its adherents. A Mass consists of various sections. Five of these sections, the *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* and *Agnus Dei*, are found in the exact same

words in every Mass, thus forming the foundation for most musical Masses since the late Middle Ages. These sections as a whole are referred to as the “*Ordinarium*”. The texts of other sections, such as the Introit, the Gradual or the Offertory, are related to the themes and readings of the Mass which change from one Sunday to the next and are referred to as the *Proprium*. Bach’s cantatas, for instance, belong to the *Proprium*. His four Masses, BWV 233 to 236, on the other hand, are settings of the texts of the first two sections of the *Ordinarium*, the Kyrie and Gloria. They are also called “Lutheran Masses” because these were the only two sections regularly included and read in Latin at Lutheran church services, in contrast to the Catholic church. Of course, they were also capable of being replaced by appropriate hymns sung in German. This limitation to *Kyrie* and *Gloria* distinguishes these Lutheran Masses from the later Mass in B minor BWV 232, which also originally consisted of *Kyrie* and *Gloria* only. Bach sent these two sections to Dresden in July of 1733; *Missa* is written on the title page of the Dresden parts. Not until later did he compose the missing sections of the *Ordinarium*, in the process reviving a composition he had written earlier to serve as the *Sanctus*. This produced a so-called *missa tota*, a complete setting of the *Ordinarium* Mass.

The musical material of all four Lutheran Masses is drawn from the music of sacred Cantatas performed at a prior date. Hence all these Masses are parody compositions. Perhaps it is this circumstance which has kept the Masses from attracting more than meager attention up to the present day. For a long time the parody, the use of already existing music for other texts, was considered an inferior method of composition. This willfully ignores the fact that pieces such as the Christmas Oratorio BWV 248 or even the Mass in B minor consist largely of parodies.

Mass in F Major BWV 233

This piece is presumed to have been written near the end of the 1730’s. It consists of six movements. Four of them can be shown to derive from former compositions. The *Kyrie eleison* goes back to a movement from Bach’s Weimar period (see BWV 233a). Bach took the music to the sections entitled *Qui tollis peccata mundi* and *Quoniam tu solus sanctus* from cantata BWV 102, *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* (Lord, Thine eyes look after the faith), composed for August 25, 1726. The Mass closes with a parody of the introductory chorus in the Christmas cantata BWV 40 *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes* (This is why the Son of God appeared) from the year 1723. The originals of the first two movements of the *Gloria* (*Gloria in excelsis Deo – Domine Deus*) are unknown.

Apart from strings and the bass instruments, Bach chooses two horns and two oboes for his instrumentation. This is the same ensemble required for cantata BWV 40. The wind instruments intone the upper voice of the *Kyrie* setting; in the *Kyrie* BWV 233a, this was a vocal part singing the cantus firmus of the chorale “Christe du Lamm Gottes” (O Christ Thou lamb of God) which is thus only heard instrumentally in BWV 233. The last line of the bass, which quotes the *Amen* from Luther’s German Litany in tied notes, has been befittingly reworded to *Kyrie eleison*.

In the *Gloria in excelsis*, the horns and oboes take the lead in this concertante movement and present the material to which the chorus will then sing the text. The bass aria *Domine Deus* is accompanied exclusively by the strings, requiring great virtuosity from the first violin. In the *Qui tollis peccata mundi*, Bach changes the solo voice from

that of the third movement of cantata 102 (soprano instead of alto), retains the solo oboe and transposes the movement from D minor to G minor. The new text called for distinct changes in the conduct of the voices and the distribution of the motifs. The *adagio* character which suits the text so well then turns into the *vivace* of the *Quoniam tu solus sanctus*. Bach shifts the key from G minor to D minor, makes use of a violin instead of the transverse flute as a solo instrument and lets the alto voice praise the Lord; in the original cantata, the tenor sang here of being terrified of the yoke of sin. In the concertante final movement, Bach falls back on the introductory *ritornello* in the Chorus of BWV 40 and its middle section, an imposing fugue. He changes the meter to *alla breve*, which in this case reminds one of the *stilo antico* and presumably follows the old custom of enhancing the finale of the *Gloria* with a fugue.

Kyrie eleison – Christe, du Lamm Gottes BWV 233a

These 128 measures of music evince extraordinary subtlety by combining the words of the *Kyrie eleison* in a strictly contrapuntal style with a cantus firmus sung by the first soprano. This is the chorale *Christe, du Lamm Gottes* (O Christ Thou lamb of God). Like the tripartite wording *Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison* which are repeated three times in the Mass, the chorale also repeats the first line three times. Twice it continues with the request *Erbarm dich unser* (Have mercy upon us), the third time it closes by asking for peace. Hence this chorale is a combination of *Christe eleison* and the *Agnus Dei*. Bach generally scores the bass voice independent of the instrumental bass. Not until near the end of the three verses do both voices come together. It is remarkable that the bass voice always enters together

with the cantus firmus. In this way, the outer voices form a sort of framework for the densely contrapuntal inner voices. We can assume that Bach had this piece accompanied by instruments *colla parte*. Which instruments he used, however, has not come down to us. For this recording, three cellos, two double-basses and an organ were used to emphasize the contrapuntal density.

The piece has been variously dated. The fact that Bach obviously had need of compositions with Latin words, as shown by the Masses of other composers (Baal, Peranda, Pez) he had copied in Weimar, would suggest a date during Bach's Weimar period. Furthermore, the final notes of the bass voice quote the ending of the German Litany of Martin Luther as contained in the Gotha Hymnal commonly used in Weimar (following Christoph Wolff). The fact that this form of the Litany was commonly used not only in Weimar would seem to speak to the contrary. And stylistic features have been pointed out which would put the date even earlier, in Bach's Mühlhausen period (1707-08, following Marianne Helms). The chromatically descending figure Bach uses for the request *eleison*, however, is part of the timeless repertoire of all sacred music which puts special emphasis on the emotions.

Mass in A Major BWV 234

This Mass proves that the Lutheran Masses were not relegated to the fringe of the repertoire from the very start. It was printed in 1818, long before the St. Matthew and St. John Passions. And that is not all: as early as 1779, Johann Philipp Kirnberger used this Mass in the second part of his book *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (The Art of Strict Musical Composition). The piece was

written around 1738; repeat performances were held around 1743-46 and 1748-49. The originals are known for the following parody movements: movement 2 *Gloria in excelsis Deo* – cantata BWV 67 *Halt im Gedächtnis Jesum Christ* (Keep the memory of Jesus Christ) (for April 16, 1724), movement 6; movement 4 *Qui tollis peccata mundi* – cantata BWV 179 *Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* (Be sure that your piety is not hypocrisy) (for August 8, 1723), Movement 5; Movement 5 *Quoniam tu solus sanctus* – cantata BWV 79 *Gott der Herr ist Sonn und Schild* (The Lord God is our sun and shield) (for Reformation Day, Oct. 31, 1725), movement 2 and finally, movement 6 *Cum sancto spiritu* – cantata BWV 136 *Erforsche mich, Gott, und erfahre meine Herz* (Examine me, Lord, and know my heart) (for July 18, 1723), movement 1. The two movements not mentioned, especially the introductory movement *Kyrie*, are most probably taken from cantata movements which, however, have been lost.

“The *Kyrie* does not in any way correspond to the *Kyrie* movements originally composed by Bach”, writes Emil Platen, editor of the Lutheran Masses in the NBA (= New edition of the complete works of Johann Sebastian Bach), the general impression given by the handwriting of the autograph score “expresses the certainty of final decisions”. In contrast, the connection of this and the other movement (movement 3), for which we have no originals, to the movements surrounding them seems so perfect, that Philipp Spitta already enthused: “There is not another piece by Bach in which profundity and euphony enter into so intimate an alliance!”

As in the Mass in B minor, the capacious introductory movement is divided into three parts. The first *Kyrie* uses the instruments (two transverse flutes along with strings

and bass) as a sort of differentiated double chorus to the vocal setting. The dotted rhythm exudes the appropriate solemnity. The following *Christe eleison* is a fugue in the voices sung to tied notes in the strings which support the movement with chords. At the end, the unisono flutes join in with their own voice, while the strings support the expressive part-writing of the chorus. The second *Kyrie eleison* is also a fugue in a lively *vivace* and 3/8 meter. Again, the strings reinforce the vocal parts after the unisono flutes join them in the higher registers until the piece ends with an affirmative *adagio e forte*.

For the introductory movement of the *Gloria*, Bach drew on the second movement of cantata BWV 79, set as a dialogue on war and peace; turbulent choral passages alternated with the soothing “*vox Christi*” of the bass soloist. Bach uses this effect to good advantage here. He lets the solo sections express the promise of peace and the stock phrase of worship *adoramus te*, which apparently must be understood subjectively.

Then follows a trio setting for violin, bass and basso continuo. The high part-writing and the leaps of a tenth in the violin speak of the *Rex coelestis*, the King of Heaven. In the next movement, our attention is drawn to the insistent motifs in the bass: notes repeated three times rise by intervals of a second, fall back down and are replaced by a figure which circles around itself while also descending. The soprano, enhanced by the two flutes, speaks of the sins of the world and pleads for mercy.

By combining all the strings into a single voice, the following *Quoniam tu solus Sanctus* seems to express God’s exclusive claim to sanctity. Bach writes a *grave* introduction to the final *Cum sancto spiritu*. Then the vigorous final fugue enters, just as in the original. Since this piece

as it appears in BWV 136 is already considered to have been taken from another cantata, researchers have posed the question whether this concluding fugue goes back to BWV 136 or the unknown cantata. However this may be, Bach's masterly ability to combine music and text should be given its full due. Not a single measure of this music betrays the parody character of the composition – whose musical quality need not fear comparison with that of the *Christmas Oratorio*.

The performers

This recording of the two Masses was made in the years 1993 and 1995, and has been supplemented by the original recording of the Kyrie BWV 233a for the purposes of the EDITION BACHAKADEMIE, the first complete recording of the music of Johann Sebastian Bach. Helmuth Rilling has worked with the vocal soloists heard here many times in concert and on CD. Many of them started their careers in projects headed by Helmuth Rilling.

The soprano Donna Brown (BWV 233) sings the solo part in the recording of A German Requiem by Johannes Brahms, in the Messiah by Handel/Mozart, in the Mass in A flat major by Franz Schubert and Rilling's CD Requiem der Versöhnung (Requiem of Reconciliation).

Christine Schäfer, a young soprano also acclaimed in Salzburg, Glyndebourne, London and Paris, sings solo parts in Rilling's recording of Mendelssohn's A Midsummer Night's Dream and the oratorio Elijah, Haydn's The Creation and in Bach's secular cantatas in the EDITION BACHAKADEMIE, including the Coffee and Peasant Cantatas BWV 211 and 212 (vols. 67 and 68).

Ingeborg Danz has been one of the most sought-after altos for years and has been featured in many of Helmuth Rilling's productions: Handel's Messiah, Mendelssohn's oratorio St. Paul, Mozart's Requiem and in the great oratorios by Bach, the St. John and St. Matthew Passions, the Christmas Oratorio, the Mass in B minor and many secular cantatas – also recorded for the EDITION BACHAKADEMIE. The same holds for the American lyric tenor James Taylor. He too is as likely to be chosen to sing Bach as the non-Bach repertoire and performs on Helmuth Rilling's CD of the Stabat Mater by Antonín Dvořák,

Felix Mendelssohn's Song of Praise and Franz Schubert's Mass in A flat major.

Chamber vocalist Wolfgang Schöne has already played a decisive part in the recording of all of Bach's sacred cantatas under Helmuth Rilling and for many years has been one of the team of lecturers at the Bach Academy in Stuttgart. He has also been a member of the Stuttgart Opera House for many years and sings the title role in Rilling's recording of Mendelssohn's Elijah.

Thomas Quasthoff, finally, who has won renown all over the world in recitals and concerts, likewise remains in close contact with Helmuth Rilling and his ensembles. In the EDITION BACHAKADEMIE, he is heard on the recordings of the Coffee and Peasant Cantatas, the St. Matthew Passion, the Mass in B minor and the Christmas Oratorio; in addition, he is heard on the recordings of Handel's Messiah and Dvořák's Stabat Mater.

The Gächinger Kantorei Stuttgart, founded by Helmuth Rilling in 1953, is a professional ensemble which meets as each specific project demands. This chorus has sung in nearly all of the cantatas Rilling has recorded. In 1976, it was the first German chorus ever allowed to appear together with the Israel Philharmonic Orchestra in Israel. The fact that it cultivates a specific sound marked by dynamics and flexibility has been demonstrated in innumerable concerts and tours at home and abroad, thereby earning it the appellation of "the Stradivarius of choruses".

Along with the Bach-Collegium Stuttgart, which was founded in 1965 and consists of musicians representing a wide variety of different styles who have made a distinguished name for themselves through their consistent

work together with Helmuth Rilling, the Franz Liszt Chamber Orchestra is also heard here in the recording of the Mass BWV 233. This internationally renowned orchestra was founded in 1963 and figured in the first Bach academies in its home town of Budapest under the direction of Helmuth Rilling, as well as accompanying him on various tours and concerts.

Helmuth Rilling, finally, a man of many talents, conductor, founder and director of the International Bach Academy in Stuttgart as well as a great many Bach workshops around the world, is considered a specialist on Bach. His repertoire includes much more, however: oratory music up to the present time and many orchestral works. To mention but a few of his innumerable, outstanding recent projects: guest appearances with the Vienna Philharmonic in Bach's St. Matthew Passion in 1998; the world premiere of the Credo by Krzysztof Penderecki at the Oregon Bach Festival in the same year, and the European premiere of this piece at the Penderecki Festival in Krakow with the "Chorus and Orchestra of the International Bach Academies", a project aimed at bringing together young musicians from all over the world, and which was also broadcast live on television; the artistic direction of the EDITION BACHAKADEMIE; recordings of the complete symphonies of Franz Schubert with the Real Filarmonia de Galicia / Santiago de Compostela, which he founded; he has commissioned four composers on four continents to write four Passions for the Bach year 2000. Since his work is of such quality as to be able to unite different nations, Rilling has been presented with a great number of awards, among them the Theodor Heuss Award and the UNESCO Culture Award.

Andreas Bomba

La musique d'église en latin de Johann Sebastian Bach (1)

La Réformation partit d'Allemagne. Les 95 thèses affichées aux portes de l'église du château de Wittenberg n'étaient certes pas la première et l'unique scission dans l'histoire de l'église chrétienne. Cependant ce que Luther, ses compagnons de route et ses successeurs mirent en mouvement depuis 1517 fut à l'origine des conséquences les plus importantes de cette scission. L'ancien royaume était depuis un pays des antagonismes confessionnels. On faisait une politique de force se rangeant sous l'oriflamme de différentes professions de foi, alors que des milieux régionaux, sociaux et culturels se formèrent dans la compétition idéologique et produisirent les fruits les plus bizarres dont les répercussions se font sentir jusque de nos jours. Johann Sebastian Bach, le protestant luthérien, est considéré comme protagoniste d'un parti. L'autre église, fidèle à ses liens ultramontains, ne produisit pas de personnalité de valeur similaire pour assurer la diffusion de son idée de soi au niveau culturel. Une question digne d'un hérétique: Est-ce que Bach aurait pu aussi appartenir à l'Église catholique romaine? La Messe en si mineur, l'œuvre peut-être la plus importante et la plus influente, a son premier noyau dans une demande adressée à la cour catholique de Dresde.

La situation entre les fronts n'était cependant pas aussi simple que cela. Ni à l'époque moderne de l'œcuménisme dont les idées émanent de moins en moins d'institutions ecclésiastiques traditionnelles ni à l'époque de Bach. Prenons Frédéric Auguste I, le Prince électeur de Saxe et souverain de Bach depuis que celui-ci vivait à Leipzig, à partir de 1723. En 1697, les Polonais élirent le Prince électeur en tant que Roi de Pologne. Condition

préalable: Frédéric Auguste, à présent le Roi Auguste II, devait se convertir au catholicisme, ce qu'il fit d'ailleurs aussitôt. Ceci rapporta à la ville de Dresde, soit dit en passant, deux nouvelles grandes églises: l'Église de la cour qui était catholique et la Frauenkirche protestante – détruite lors de la dernière guerre –, toutes les deux équipées de magnifiques orgues de Silbermann. L'épouse d'Auguste, Christiane Eberhardine, refusa de se convertir avec son époux. Ceci lui valut toutes les sympathies de la part de la Saxe qui était traditionnellement protestante. C'est la raison pour laquelle, après sa mort, le 17 octobre 1727, eut lieu un grand service religieux dans l'Église Saint Thomas de Leipzig. Bach composa à cette occasion «l'Ode funèbre» BWV 198 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 60) sur un texte de Johann Christoph Gottsched.

Auguste II «le Fort» mourut en 1733. À la fin de la période de deuil commune, le 2 juillet, Bach exécuta à l'Église Saint Thomas – probablement – le *Magnificat* (BWV 243) remanié, une œuvre écrite dans la langue de l'Église romaine qui était le latin. Le nouveau Prince électeur et fils de l'ancien, Frédéric Auguste II, fut également élu Roi de Pologne (Auguste III). À l'occasion du couronnement, Bach exécuta, le 17 janvier 1734, la cantate d'hommage *Blast Lärmen, ihr Feinde! verstärkt die Macht* (littéralement: Ennemis, soufflez bruyamment dans vos instruments!) BWV 205a; pour la commémoration de l'élection, le 5 octobre 1734, on entendit la cantate *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (Apprécie ton bonheur, Saxe bénie) BWV 215 (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 68), et on entendait également des musiques de Bach pour les anniversaires ou les fêtes en l'honneur du Roi et de la Reine, musiques qui furent des exécutions somptueuses à Leipzig (BWV 206, 207a, 208a, 214). Il n'y a pas de doute que Bach tenait beaucoup à

offrir ses services à la maison royale de Saxe et de Pologne. Ceci fut manifeste dès le mois de juillet 1733, alors que Bach envoya au Prince électeur et futur Roi les registres d'une composition comprenant un *Kyrie* et un *Gloria* dans l'objectif d'obtenir le titre de *Hofcompositeur* (*Compositeur de la cour*) (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70). Ceci étant d'ailleurs aussi une sorte de politique de force: Bach voulait, grâce à ce titre qui lui fut réellement attribué en 1736, acquérir plus de prestige et de poids vis à vis de son employeur, le Conseil de la ville de Leipzig.

Le protestant écrit tout aussi bien une Ode funèbre pour la princesse électorale protestante qu'une Messe «catholique» pour son fils catholique, Messe qu'il compléta même vers la fin de sa vie des parties manquantes parmi lesquelles se trouve un *Credo*. Il ne réprime pas non plus les vers *Credo... in unam sanctam catholicam ecclesiam*, contrairement au compositeur catholique, Franz Schubert plus tard ! Cependant stigmatiser Bach en le qualifiant d'opportuniste serait se tromper, car ce jugement ne tiendrait pas compte des parallèles qui existent dans les liturgies des deux confessions. Ces parallèles étaient données d'une part en raison de l'emploi de la langue latine et d'autre part en raison de la structure fortement ritualisée qui marquait autrefois – contrairement à certains usages "plus libres" d'aujourd'hui-, le culte protestant. Martin Luther avait, certes, dans son préambule à la «Deutsche Messe vnd ordnung Gottis diens. Wittenberg.» (Messe allemande et structure du service religieux. Wittenberg) (1526) pris position contre le service religieux imposé selon le règlement romain parce qu'il était devenu une fin en soi. Luther approuvait explicitement d'autres composantes du culte romain, parmi lesquelles il y avait même les fêtes en l'honneur de Marie (comme la Purification de Marie (2 février), l'Annonciation (25 mars) ou la Visita-

tion de la Vierge (2 juillet, ce jour donc où Bach en 1733 exécuta le *Magnificat* BWV 243, l'adaptation en musique de la louange de Marie qui se chantait à Vêpres). En plus il s'engagea pour une langue compréhensible par tous dans l'intérêt d'une certaine idée de «l'internationalité» – comme on le dirait aujourd'hui. Luther parle explicitement de la belle musique et des chants que la langue latine possède. Et: «Die *formula missae* will ich hiermit nicht aufgehoben und verändert haben, sondern, wie wir sie bisher bei uns gehalten haben, so soll es vorderhand frei sein, sie zu gebrauchen, wo und wann es uns beliebt...» («Je ne veux pas ainsi supprimer et modifier la *formule de la messe* mais nous devons pouvoir l'utiliser pour le moment où et quand nous le voulons sous la forme sous laquelle nous l'avons pratiquée jusqu'ici ...») – un plaidoyer pour une organisation du service religieux qui serait, si possible, la même dans chaque pays.

En Saxe, et ainsi aussi à Leipzig, on se conformait en 1538 à la dite «Agenda du Duc Henri». Cette ordonnance du service religieux (dernière impression dans: Le Monde des Cantates de Bach, Vol. 3, Stuttgart 1999, page 85 et suivante) prévoyait aussi des passages lus et chantés en latin: un motet dès le début – chanté à partir du *Florilegium Portense*, un recueil de pièces d'anciens maîtres que Bach se procura en plusieurs exemplaires pour l'Église Saint Thomas –, le *Kyrie*, le *Gloria*, la prière pendant la collecte, la préface et bien d'autres.

Pour Johann Sebastian Bach, le latin était une langue tout à fait courante. Il avait été à l'école de latin à Eisenach et ensuite à Ohrdruf et Lüneburg. Dans cette école, les élèves apprenaient à lire et à écrire en allemand et en latin. La base de cet enseignement était le catéchisme de Luther ainsi que les Psaumes et les citations tirées de la Bible. La religion, l'éducation et la formation musicale allaient de

paire. Bach était ainsi tout à fait en mesure d'accepter de donner des cours en latin lorsqu'il posa sa candidature au poste de cantor à Leipzig. Le fait que Bach astucieux voulut en être aussitôt dispensé (*non moins, puisque (...) je devrais compenser l'enseignement dans la langue latine que je devrais dispenser, par quelqu'un que je payerais de mes propres moyens (...)*...) et qu'il le pratiqua également plus tard, ne change rien au fait. En outre, des formules et du vocabulaire latin (et en d'autres langues) faisaient partie de l'usage officieux de cette époque comme nous le constatons en jetant un regard dans les documents correspondants: Bach écrit par exemple dans son célèbre memorandum critique sur l'organisation de la musique adressée au Conseil de la Ville en août 1730 *...pour choisir et préparer des sujets capables de comprendre le goût musical actuel, de faire face aux nouveaux genres de la musique et qui soient donc en état de donner toute satisfaction au compositeur et à son œuvre...*

Ainsi le fait qu'il existe des musiques d'église de Bach écrite en latin, ne possède en aucun cas un caractère exceptionnel et n'a rien à voir avec quelconques stratégies d'ordre confessionnel. La formule *unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* dans le *Credo* perd encore plus son caractère explosif quand on comprend le mot *catholicam* non dans le sens de la lutte entre les confessions mais dans le sens primaire qui était: catholique = universel. Il ne serait jamais venu à l'idée de Bach d'amputer cette confession de foi pour manifester un quelconque point de vue confessionnel. L'obligation de conserver la teneur d'origine et la foi en l'Église universelle était plus forte, d'autant plus que l'on se trouve à Leipzig, qui était une ville conservatrice.

Les musiques d'église en latin de Bach comprennent les œuvres suivantes, classées selon le BWV:

- la musique de fête «Gloria in excelsis Deo» BWV 191 exécutée vers 1743/46 (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 57);
- la Messe en si mineur BWV 232 (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70);
- les dites «Messés luthériennes» BWV 233 en fa majeur ⁽¹⁾, BWV 234 en la majeur ⁽¹⁾, BWV 235 en sol mineur ⁽²⁾ et 236 en sol majeur ⁽²⁾;
- le *Kyrie* BWV 233a⁽¹⁾;
- une intonation du *Credo in unum Deum* BWV 1081⁽²⁾
- quatre adaptations musicales du *Sanctus*: BWV 237, 238, 240 et 241⁽²⁾;
- une *Christe eleison* en sol mineur BWV 242⁽²⁾
- ainsi que deux versions du *Magnificat* BWV 243 (Vol. 73) et 243a (Vol. 140), la dernière étant la première version avec des insertions se rapportant à la fête de Noël. (⁽¹⁾ = EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71, ⁽²⁾ = Vol. 72)

Par ailleurs, Bach qui avait manifestement exécuté des musiques d'église déjà à Weimar, possédait dans sa bibliothèque de notes musicales de nombreuses copies, qu'il avait fait lui-même pour la plupart, de Messes, de mouvements de Messes et d'autres morceaux de compositeurs les plus divers comme Johann Baal, Antonio Caldara, Francesco Conti, Francesco Durante, Johann Caspar Kerll, Antonio Lotti, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Marco Giuseppe Peranda, Johann Christoph Pez, Johann Hugo von Wilderer ainsi que d'auteurs qui ne sont plus identifiables aujourd'hui. Finalement même à l'Église saint Thomas, on disposait d'œuvres écrites en latin (à ce sujet, voir Kirsten Beißwenger, La Bibliothèque de notes musicales de Johann Sebastian Bach, Kassel 1992).

De ce point de vue, on pourrait dire que Bach avait franchi les barrières confessionnelles. Alors que dans sa musique d'église sous-tendant des textes en allemand, dans les cantates donc et les motets, les liens entre la rhétorique, l'émotion, la théologie et la musicalité sont sans leur pareil, ces caractéristiques s'élèvent au niveau du caractère universel des textes du fait de la langue latine, de leur fonction officieuse bien déterminée, de leur place constante dans le service religieux. Le fait que Bach se consacra à ces œuvres «latines» surtout dans la dernière phase de sa vie, s'accorde bien avec cet état de faits: les Messes semblent correspondre à la tendance que Bach avait, à la fin de sa création musicale, de composer sa musique sous forme de manuel d'instruction, d'exemples et pour un usage intemporel.

La Messe

L'Église romaine désigne depuis toujours par le terme «Messe» le service religieux destiné à ses fidèles. Une Messe se compose d'éléments différents. Dans chaque Messe, les cinq éléments qui sont le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*, reviennent toujours et ont la même teneur, formant ainsi le fondement de la plupart des Messes musicales depuis la fin du Moyen Âge. On nomme ces parties *Ordinarium*. Les textes des autres parties, comme l'*Introitus*, le *Graduale* ou l'*Offertorium*, s'orientent aux objets et aux lectures de la Messe. Ces éléments sont différents suivant les dimanches et sont appelés *Proprium*. Les cantates de Bach font ainsi partie du *Proprium*. Par contre, ses quatre Messes BWV 233 à 236 mettent en musique les textes des deux premières parties de l'*Ordinarium*, le *Kyrie* et le *Gloria*. Elles sont aussi appelées «Messes luthériennes», parce que seules ces deux parties étaient des éléments constants en latin dans

le culte luthérien (voir plus haut), à la différence de l'Église romaine. Ils pouvaient certes être remplacés par le chant de cantiques correspondants en langue allemande. Ces Messes luthériennes se différencient de la *Messe en si mineur* BWV 232, plus tardive, par cette limitation au *Kyrie* et au *Gloria*. Cette Messe était d'abord également réduite à la mise en musique du *Kyrie* et du *Gloria*. Bach envoya ces parties en juillet 1733 à Dresde; Sur la page de titre des registres de Dresde, se trouve le mot *Missa*. Ce n'est que plus tard qu'il composa les parties de l'ordinaire manquantes, ayant recours à une composition déjà créée auparavant pour le *Sanctus*. Il créa donc une dite *Missa tota*, une adaptation musicale complète de l'ordinaire de la Messe.

Le matériel musical de toutes les quatre Messes luthériennes reprend la musique de cantates d'église qui avaient déjà été exécutées auparavant. Il s'agit donc de compositions-parodies en ce qui concerne les Messes. Ce fut peut-être la raison pour laquelle les Messes ont été fortement négligées jusqu'à aujourd'hui. La parodie qui est l'emploi d'une musique déjà existante pour d'autres textes, fut longtemps considérée comme procédé de composition d'importance secondaire. Ce faisant, on a intentionnellement passé sur le fait que des morceaux comme l'*Oratorio de Noël* BWV 248 ou même la *Messe en si mineur* sont faites en grande partie de parodies.

La Messe en fa majeur BWV 233

Cette œuvre a été probablement créée vers la fin des années 1730. Elle s'organise en six numéros. Quatre d'entre eux ont été mis en évidence dans des compositions plus anciennes. Le *Kyrie eleison* renvoie à un mouvement datant de l'époque de Weimar (voir BWV 233a). Bach

emprunta les sections *Qui tollis peccata mundi* et *Quoniam tu solus sanctus* à la cantate BWV 102 *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* (Seigneur, tes yeux recherchent la foi) créée pour le 25 août 1726. La Messe se termine par une parodie du chœur d'introduction de la cantate de Noël BWV 40 *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes* (Le Fils de Dieu est apparu pour cela) de l'année 1723. On en connaît pas les modèles sur lesquels les deux premiers mouvements du *Gloria* (*Gloria in excelsis Deo – Domine Deus*) sont construits.

Bach choisit comme instruments en plus des cordes et des instruments de basse, deux cors et deux hautbois. Ceci est également l'effectif utilisé pour la cantate BWV 40. Les instruments à vent se chargent de la voix supérieure du mouvement dans le *Kyrie*; dans le *Kyrie* de BWV 233a, ce registre était pourvu par les voix et chantait le cantus firmus du choral «Christe du Lamm Gottes» (Christ, ô agneau de Dieu) qui n'est donc joué que par les instruments dans le BWV 233. Le dernier vers de la basse qui cite l'*Amen* tiré de la Litanie Allemande de Luther, est remanié en *Kyrie eleison*, permettant ainsi la liaison.

Dans le *Gloria in excelsis*, les cors et les hautbois prennent la conduite du mouvement concertant et présentent le matériel avec lequel le chœur présentera ensuite le texte. L'air de basse *Domine Deus* est accompagné uniquement des cordes, le premier violon jouant d'une manière particulièrement virtuose. Dans le *Qui tollis peccata mundi*, Bach échange la voix soliste (soprano au lieu d'alto) si l'on compare avec le troisième mouvement de la cantate 102, garde le hautbois soliste et transpose le mouvement de ré mineur en sol mineur. Le nouveau texte exige de nettes modifications au niveau de la conduite des voix et de la répartition des motifs. Le caractère *adagio* assorti au texte change subitement en *vivace* du *Quoniam tu solus*

sanctus. Bach modifie la tonalité de sol mineur en ré mineur, a recours au violon au lieu de la flûte traversière comme instrument soliste en raison des notes et fait exécuter la louange par la voix alto; à l'origine, c'était le ténor qui interprétait le passage exprimant de l'épouvante devant le joug des péchés dans la cantate. Dans le mouvement final concertant, Bach reprend la ritournelle d'entrée du chœur de BWV 40 ainsi que sa partie médiane, une grande fugue. Il change le rythme en un *alla breve* qui rappelle ici le *stilo antico* et qui correspond à l'usage traditionnel qui était de surélever le *Gloria* à l'aide d'une fugue de conclusion.

Kyrie eleison – Christ, ô agneau de Dieu BWV 233a

Le raffinement de ce vaste morceau de 128 mesures se trouve dans la combinaison du texte *Kyrie eleison* en un style rigoureusement contrapuntique avec un cantus firmus interprété par le soprano I. Il s'agit là du choral *Christe, du Lamm Gottes* (Christ, ô agneau de Dieu). Comme les trois sections textuelles *Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison* qui reviennent trois fois dans la messe, le choral répète aussi trois fois le premier vers du texte. Il reprend ensuite deux fois la prière *Erbarm dich unser* (Aie pitié de nous), il conclut la troisième fois par les vœux de paix. Le choral est ainsi une combinaison du *Christe eleison* et de l'*Agnus Dei*. Bach laisse agir la basse vocale le plus souvent en autonomie vis à vis de la basse instrumentale. Ce n'est que vers la fin des trois vers que les deux voix se retrouvent. La correspondance entre les interventions de la voix de basse et celle du cantus firmus est frappante. Les voix extérieures forment une sorte de cadre pour les voix médianes menées en un contrepoint dense. On peut partir du fait que Bach avait fait accompagner ce morceau par des instruments jouant *colla par-*

te, mais on ne sait pas quels instruments il employa pour ce faire. Pour cet enregistrement, nous avons utilisé trois violoncelles, deux contrebasses et un orgue afin d'accroître la compacité contrapuntique.

On attribue à ce morceau des dates différentes. Le fait que Bach avait, semble-t-il, besoin de compositions sur des textes en latin, joue en faveur d'une datation dans les années de Weimar 1708/17, ceci serait confirmé par des copies de mise en musique de Messes d'autres compositeurs (Baal, Peranda, Pez) datant de Weimar également. En plus les notes finales de la basse vocale chantent la fin de la Litanie allemande de Martin Luther comme elle est contenue dans le cantique de Gotha en usage à Weimar (selon Christoph Wolff). Le fait que la litanie était usuelle partout sous cette forme, est cependant un argument qui contredit le précédent. Et on avance aussi des arguments mettant en jeu des caractéristiques de style qui renvoient même encore plus en arrière, à savoir à l'époque où Bach se trouvait à Mühlhausen (1707/08, selon Marianne Helms). Le fait que Bach écrive une figuration chromatique descendante sur la demande *eleison* (*Aie pitié*), fait, par contre, partie du répertoire intemporel de la musique d'église qui met l'accent sur les émotions.

La Messe en la majeur BWV 234

Cette Messe prouve que les Messes luthériennes ne végétaient aucunement considérées dès le début, en marge du répertoire. Elle fut imprimée en 1818, donc longtemps avant la Passion selon saint Matthieu et la Passion saint Jean et la Messe en si mineur. Et plus encore: Johann Philipp Kirnberger reprit dès 1779 le *Christe eleison* de cette Messe dans la deuxième partie de son livre *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (*L'Art de la phrase pure dans la musique*). Le morceau fut créé en 1738; des

reprises ont eu lieu vers 1743/46 et 1748/49. On connaît des modèles de parodies pour les mouvements suivants: le mouvement 2 *Gloria in excelsis Deo* – Cantate BWV 67 *Halt im Gedächtnis Jesum Christ* (*Conservez la mémoire de Jésus-Christ*) (pour le 16 avril 1724), mouvement 6; le mouvement 4 *Qui tollis peccata mundi* – Cantate BWV 179 *Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* (*Veille à ce que ta crainte de Dieu ne soit pas hypocrisie*) (pour le 8 août 1723), mouvement 5; le mouvement 5 *Quoniam tu solus sanctus* – Cantate BWV 79 *Gott der Herr ist Sonn und Schuld* (*Dieu, le Seigneur est soleil et bouclier*) (pour la fête de la Réformation 1725), mouvement 2 et finalement le mouvement 6 *Cum sancto spiritu* – Cantate BWV 136 *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz* (*Sonde-moi, ô Dieu, éprouve mon cœur*) (pour le 18 juillet 1723), mouvement 1. Les deux mouvements non cités, en particulier le mouvement d'introduction *Kyrie* remontent également à des mouvements de cantates – certes disparus.

«Le *Kyrie* ne correspond d'aucune façon aux mouvements du *Kyrie* composé par Bach lui-même», écrit Emil Platen, éditeur des Messes luthériennes au sein de la NBA, l'écriture de la partition autographe «exprime l'assurance de décisions définitives». La liaison de ce mouvement et de l'autre (n° 3) dont nous ne connaissons aucun modèle, avec les morceaux les entourant, semble par contre si parfaite que Philipp Spitta déjà s'enthousiasma: «Il n'existe pas un seul morceau de Bach dans lequel la mélancolie et l'harmonie étaient unies d'un lien plus intime!»

Comme dans la Messe en si mineur, ce mouvement d'introduction de grande envergure est divisé en trois parties. Le premier *Kyrie* utilise l'effectif instrumental (deux flûtes traversières en plus des cordes et de la basse) qui

s'oppose à la phrase vocale sous la forme subtile d'un double chœur. Le rythme pointé respire une solennité conforme aux circonstances. Le *Christe eleison* qui suit, est une fugue des registres vocaux par rapport aux notes longues tenues des cordes qui soutiennent le mouvement en accords. À la fin, les flûtes unisono viennent se joindre au tout avec leurs propres registres alors que les cordes soutiennent la conduite des voix expressive du chœur. Le deuxième *Kyrie eleison* est également une fugue jouée en un *vivace* plein d'entrain et en mesures de 3/8. Les cordes viennent à nouveau renforcer les registres vocaux après l'adjonction des flûtes unisono et jouant des notes élevées, jusqu'à ce que le morceau s'achève en un *adagio e forte* confirmant le tout.

Pour la séquence initiale du *Gloria*, Bach a recours au deuxième mouvement de la cantate BWV 79 qui est organisé sous forme d'un dialogue. Il s'agit ici de combat et de paix; des pages turbulentes pour le chœur alternent avec la «voix Christi» du basse soliste. Bach met ici à profit cet effet. Il utilise les phases des solistes pour la promesse de paix et la formule d'adoration *adoramus te* qui doit sans doute être comprise subjectivement.

Un mouvement trio pour violon, basse et basse continue suit alors. La conduite des voix élevées ainsi que les sauts de dixième réalisés par les violons parlent du *Rex coelestis*, le roi céleste. Dans le mouvement suivant, le motif insistant de la basse est remarquable: des notes répétées à trois reprises montent en pas de seconde, retombent et sont relayées par une figuration tournant en rond et également descendante. La voix du soprano, surélevée par les deux flûtes, parle des péchés du monde et de la demande de miséricorde.

Le *Quoniam tu solus Sanctus* suivant semble expliquer le droit exclusif de Dieu à la sainteté grâce à l'association de toutes les cordes en une seule voix. Bach écrit pour le *Cum sancto spiritu* final une introduction *grave* qui se poursuit par une fugue finale *vivace* comme pour le modèle. Puisque ce morceau, déjà représenté dans BWV 136, est considéré comme une reprise d'une autre cantate, les spécialistes se posent la question de savoir si ce mouvement achevant la Messe, renvoie à BWV 136 ou également à l'autre cantate que l'on ne connaît plus aujourd'hui. Néanmoins, il ne faudrait pas oublier d'apprécier la maîtrise dont fait preuve Bach dans la combinaison de la musique et du texte. Pas une seule mesure de cette Messe ne trahit qu'il s'agit de parodies – ce qui ne cède en rien à la qualité de la musique de celle de l'*Oratorio de Noël*.

Les interprètes

L'enregistrement des deux Messes a été réalisé dans les années 1993 et 1995 et a été complété par le premier enregistrement du Kyrie BWV 233a dans l'objectif poursuivi par l'EDITION BACHAKADEMIE qui est de reproduire pour la première fois l'intégralité de la musique de Johann Sebastian Bach. Helmuth Rilling travaille régulièrement avec les solistes vocaux ici représentés sous forme de concerts et d'enregistrements sur CD. Nombreux parmi eux sont ceux qui ont commencé leur carrière grâce à des projets réalisés sous la direction de Helmuth Rilling.

La soprano **Donna Brown** (BWV 233) chante la partie solo de l'enregistrement du Deutsche Requiem de Johannes Brahms, du Messie de Händel/Mozart, de la Messe en la bémol majeur de Franz Schubert et du Requiem de la réconciliation.

Christine Schäfer, la jeune soprano adulée aussi à Salzburg, à Glyndebourne, à Londres et à Paris, chante les parties solistes de l'enregistrement de Rilling du Songe d'une nuit d'été de Mendelssohn et de l'Oratorio Elias, de la Création de Haydn ainsi que des cantates profanes de Bach au sein de l'EDITION BACHAKADEMIE, dans les Cantates du café et des paysans BWV 211 et 212 (Vol. 67 et 68) entre autres.

Ingeborg Danz est depuis des années l'une des contraltos les plus demandées et participe aux nombreuses productions de Helmuth Rilling: le Messie de Händel, le Paulus de Mendelssohn, le Requiem de Mozart et dans les parties des grands oratorios de Bach, la Passion selon saint Jean et la Passion selon saint Matthieu, l'Oratorio de Noël, la Messe en si mineur et de nombreuses cantates profanes – participant aussi à l'EDITION BACHAKADEMIE. Ceci est

aussi valable pour le ténor lyrique, originaire des États-Unis, **James Taylor**. Lui aussi est engagé aussi bien pour chanter le répertoire de Bach que celui d'autres compositeurs et il chante dans l'enregistrement sur CD de Helmuth Rilling du Stabat Mater de Antonin Dvořák, le Chant de louange de Felix Mendelssohn et dans la Messe en la bémol majeur de Franz Schubert.

Le chanteur d'opéra **Wolfgang Schöne** a déjà joué un rôle de premier rang dans l'enregistrement de toutes les cantates d'église de Bach sous la direction d'Helmuth Rilling et fait aussi partie depuis de nombreuses années de l'équipe de chargés de cours de l'Académie Internationale Bach de Stuttgart. Le membre de longue date de l'opéra de Stuttgart chante en outre la partie titre dans l'enregistrement de Rilling de l'Elias de Mendelssohn.

Thomas Quasthoff enfin, le chanteur de concert et de lieder de renommée mondiale à l'heure actuelle, est aussi étroitement lié à Helmuth Rilling et à son ensemble. Pour l'EDITION BACHAKADEMIE, il participe aux enregistrements de la Cantates du café et de la Cantate des paysans, de la Passion selon saint Matthieu, de la Messe en si mineur et de l'Oratorio de Noël; on peut en plus l'entendre dans les enregistrements du Messie de Händel et du Stabat Mater de Dvořák.

Le chœur **Gächinger Kantorei Stuttgart**, fondé en 1953 par Helmuth Rilling, est un ensemble professionnel qui se retrouve suivant les exigences des différents projets. Le chœur chante dans presque toutes les adaptations de cantates de Rilling. En 1976, ce fut probablement le premier chœur allemand qui se produisit avec l'orchestre Israel Philharmonic Orchestra en Israël. La tonalité spécifique, le dynamisme et la flexibilité dont il fit preuve au cours d'innombrables concerts et tournées dans le pays et à

l'étranger, lui ont valu le nom honorifique de «stradivarius des chœurs».

À côté du **Bach-Collegium Stuttgart** fondé en 1965, qui est composé de musiciens au style varié et qui s'est fait un nom remarquable au niveau international grâce à la coopération continue avec Helmuth Rilling, l'orchestre **Kammerorchester Franz Liszt** participe à l'enregistrement de la Messe BWV 233. Cet orchestre également de renom au niveau international, fondé en 1963, anima les premières académies Bach dans sa ville d'origine Budapest sous la direction de Helmuth Rilling et accompagna différents concerts et tournées.

Helmuth Rilling enfin, le chef d'orchestre aux dons multiples, fondateur et directeur de l'Académie Internationale Bach de Stuttgart ainsi que de nombreux ateliers Bach dans le monde entier, est considéré comme le spécialiste de Bach. Son répertoire ne se limite cependant pas à Bach: la littérature des oratorios jusqu'à notre époque ainsi que de nombreuses œuvres orchestrales. Parmi les innombrables projets exceptionnels des dernières années, nous citons: des exécutions avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne de la Passion selon saint Matthieu de Bach en 1998; la création du Credo de Krzysztof Penderecki lors du Festival Oregon Bach Festival la même année ainsi que la première européenne de ce morceau, avec retransmission en direct à la télévision, lors du Festival Penderecki à Cracovie avec le «Chœur et l'Orchestre des Académies Internationales de Bach», un projet associant de jeunes musiciens du monde entier; la direction artistique de l'ÉDITION BACHAKADEMIE; les symphonies complètes de Franz Schubert avec le Real Filarmonía de Galicia / Santiago de Compostela qu'il fonda lui-même; la mission donnée à quatre compositeurs de quatre continents différents d'écrire quatre Passions pour l'année Bach, 2000. En rai-

son de la qualité de ses activités qui associent les peuples dans le but de réaliser des projets en commun, Rilling a été distingué à plusieurs reprises, entre autres par le Prix Theodor-Heuss et le Prix de la culture de l'UNESCO.

Andreas Bomba

La música religiosa latina de Johann Sebastian Bach (1)

La Reforma tuvo en Alemania su punto de partida. El que Lutero fijase sus 95 tesis en las puertas de la Iglesia del castillo de Wittenberg no supuso por cierto el primer y único cisma en la historia de la iglesia cristiana. Ahora bien: lo que Lutero y sus adeptos pusieron en marcha en 1517 habría de acarrear las más graves consecuencias. El antiguo Reich pasó a ser entonces el escenario de antagonismos confesionales. Bajo las banderas de las creencias religiosas se ejercía la política del poder mientras que en la controversia ideológica se fueron perfilando entornos regionales, sociales y culturales que hicieron aflorar los fenómenos más curiosos que siguen latentes hasta el día de hoy. Johann Sebastian Bach, protestante luterano, es el protagonista de este bando. La otra iglesia, aferrada a sus afinidades ultramontanas, no engendró ninguna figura cimera que destacase su identidad cultural. Cabe formular una pregunta herética: ¿Bach hubiese podido ser católico romano? Su obra quizá más importante y trascendente, la Misa en si menor, germinó a partir de una petición dirigida a la corte católica de Dresde...

Las líneas divisorias no son tan fáciles de trazar ni en la era ecuménica moderna, cuya espiritualidad se manifiesta cada vez menos en las instituciones eclesásticas tradicionales, ni tampoco en los tiempos de Bach. Tomemos por ejemplo a Federico Augusto I, el Príncipe Elector sajón y soberano de Bach desde que el músico pasó a residir en Leipzig en 1723. En 1697 los polacos eligieron al citado príncipe como su propio monarca Augusto II bajo la condición de que se convirtiese a la fe católica, cosa que hizo sin pérdida de tiempo. La ciudad de Dresde se vio favorecida de paso con dos nuevos templos: la iglesia católica de la corte y la iglesia protestante de Nuestra Señora, des-

truida en la II Guerra Mundial, dotadas ambas de espléndidos órganos de Silbermann. Christiane Eberhardine, la consorte de Augusto, rehusó convertirse al catolicismo, gesto que le granjeó grandes simpatías entre los sajones, tradicionalmente protestantes, hasta el punto que al fallecer ella se celebró una gran misa de difuntos en la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig el 17 de octubre de 1727. Con ese motivo compuso Bach la oda fúnebre “Un rayo más, Reina” BWV 198 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 60) basada en un texto de Christoph Gottsched.

Augusto II “el Fuerte” murió en 1733. Terminado el período de luto general en 2 de julio, Bach presentó probablemente en la Iglesia de Santo Tomás su nuevo arreglo del *Magnificat* (BWV 243) escrito en latín, la lengua litúrgica romana. También el nuevo Príncipe Elector hijo del anterior, Federico Augusto II fue coronado Augusto III Rey de Polonia. Durante las fiestas de coronación Bach ofreció el 17 de enero de 1734 la cantata de alabanza *Haced ruido, enemigos* BWV 205a; al cumplir un año de la coronación, el 5 de octubre, se escuchó la cantata *Alaba tu suerte, bendita Sajonia* BWV 215 (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 68) y las magníficas presentaciones de las obras bachianas continuaron con motivo de los onomásticos y cumpleaños de la pareja real (BWV 206, 207a, 208a, 214). No cabe duda de que Bach deseaba complacer a la casa real sajona-polaca, actitud que se hizo patente ya en julio de 1733, cuando Bach envió al Príncipe Elector y a la futura Reina las voces de una pieza compuesta de Kirie y Gloria con la intención de obtener el título de *Hofcompositueur* (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 70). También esto fue una especie de política de poder: con el citado título que en efecto le fue adjudicado en 1736 pretendía ganar importancia y reputación frente a su empleador que era el Ayuntamiento de la ciudad de Leipzig.

El protestante escribe, pues, una oda fúnebre de homenaje a la princesa protestante y dedica a su hijo católico una misa “católica” a la que el compositor, poco antes de morir, agrega las partes faltantes, el *Credo* entre ellas. ¡Bach ni siquiera omite la línea que dice *Credo... in unam sanctam catholicam ecclesiam*, lo que si haría más tarde el católico Franz Schubert! Censurar a Bach de oportunista sería no obstante un error porque equivaldría a no tener en cuenta los paralelismos litúrgicos de ambas confesiones. Las similitudes procederían por una parte del uso del latín y por otra de la estructura fuertemente ritualizada que distinguía en ese entonces a los oficios divinos protestantes en contraste con las usanzas más “liberales” del día de hoy. Martín Lutero, en su prefacio a su “*Deutsche Messe vnd ordnung Gottis diensts. Wittenberg.*” (1526) se opuso a los oficios religiosos según la liturgia romana por considerar que se habían convertido en un fin para sí mismo. Lutero, en cambio, aprobó expresamente otros elementos del culto romano, entre ellos incluso las fiestas de la Virgen María (como la Purificación [2 de febrero], la Anunciación [25 de marzo] y la Visitación [2 de julio, el día probable en que Bach presentó en 1733 el *Magnificat* BWV 243, la musicalización de la alabanza a la Virgen María en el sermón de la tarde]). Con criterios que hoy llamaríamos “internacionalistas”, el compositor optó además por una lengua como el latín que se entendía en muchas partes. Lutero elogia por su parte la belleza de la música y los cánticos escritos en latín. Y “La *formula missae* no quedará anulada ni alterada, pues cualquiera podrá aplicarla donde y cuando quiera tal como se ha venido haciendo hasta ahora...” – un alegato en favor de un orden lo más uniforme posible para ejercer los oficios divinos en un país determinado.

En Sajonia y por consiguiente en Leipzig era obligatorio guiarse por la denominada “Agenda del Duque Hein-

rich” que se proclamó en 1538. Esta ordenanza dedicada a los oficios divinos (impresión más reciente en: *Die Welt der Bach-Kantaten*, vol. 3, Stuttgart 1999, p. 85 y s.) contemplaba pasajes para leer o cantar también en latín: un motete en la parte inicial, cantado a partir del *Florilegium Portense*, una colección de piezas de maestros antiguos de la que Bach mandó adquirir varios ejemplares para la Iglesia de Santo Tomás; el *Kirie*, la *Gloria*, la oración de la colecta, el prefacio y otras más.

Johann Sebastian Bach estaba perfectamente familiarizado con el latín. En Eisenach, más tarde en Ohrdruf y Lüneburg había frecuentado la escuela de latín en la que los alumnos aprendían a leer y escribir en alemán y latín. El fundamento de esas clases era el catecismo luterano así como citas de los Salmos y la Biblia. La religión, la enseñanza y la educación musical iban de la mano. De ahí que Bach aceptara sin vacilar la obligación de enseñar el latín cuando postuló al cargo de cantor en Leipzig. Su intento de exonerarse en seguida de esa tarea con una estratagema (*no menos (...) sería bueno contratar a alguien que me aliviase de la enseñanza del latín al que estaría dispuesto a pagar (...) de mi propio peculio...*”) y que más tarde la pusiera en práctica es un detalle que no viene al caso. Las frases hechas y voces latinas (y en otras lenguas) formaban parte asimismo del estilo oficioso de la época, como es dable comprobar de una ojeada a los documentos pertinentes: *...damit solche subjecta choisret und bestellet werden können, so den itzigen musicalischen gustum assequiren, die neuen Arthen der Music bestreiten, mithin im Stande seyn können, dem Compositori und dessen Arbeit satisfaction zu geben...* como escribe Bach por ejemplo en su famosa petición al Ayuntamiento en agosto de 1730.

La existencia de música litúrgica bachiana en latín no tiene por lo tanto nada de extraordinario ni tiene tampoco

nada que ver con estrategias de tinte confesional. *La frase unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* que figura en el *Credo* se torna menos contradictoria aún si interpretamos la palabra *catholicam* no como una consigna confesional sino como lo que significó en su origen: católico = universal. A Bach jamás se le hubiera ocurrido mutilar esta declaración para demostrar determinada actitud confesional de parte suya. Al menos en una ciudad conservadora como Leipzig era más fuerte que eso la obligación de conservar el tenor original, la fe en la universalidad de la Iglesia.

Ordenadas según el catálogo BWV, las piezas litúrgicas de Bach en latín son las siguientes:

- “Gloria in excelsis Deo” BWV 191 (v. EDITION BACH-AKADEMIE vol. 57) presentada en 1743/46 durante una festividad;
- la Misa en mi menor BWV 232 (v. EDITION BACH-AKADEMIE vol. 70);
- las llamadas “Misas luteranas” BWV 233 en Fa mayor⁽¹⁾, BWV 234 en La mayor A⁽¹⁾, BWV 235 en sol menor⁽²⁾ y 236 en Sol mayor⁽²⁾;
- el *Kirie* BWV 233a⁽¹⁾;
- una musicalización del *Credo in unum Deum* BWV 1081⁽²⁾
- cuatro musicalizaciones del *Sanctus*: BWV 237, 238, 240 y 241⁽²⁾;
- una *Christe eleison* en sol menor BWV 242(2)
- así como dos versiones del *Magnificat* BWV 243 (vol. 73) y 243a (vol. 140), esta última la versión original con movimientos intercalados de inspiración navideña.
(⁽¹⁾ = EDITION BACHAKADEMIE vol. 71, (⁽²⁾ = vol. 72)

Bach, quien por lo visto solía presentar incluso en Weimar música litúrgica latina, guardaba en su biblioteca musical numerosas copias hechas casi todas de su puño y letra con

misas, movimientos de misas y otras piezas de diferentes compositores como Johann Baal, Antonio Caldara, Francesco Conti, Francesco Durante, Johann Caspar Kerll, Antonio Lotti, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Marco Giuseppe Peranda, Johann Christoph Pez, Johann Hugo von Wilderer y por autores ya imposibles de identificar. También había obras en latín disponibles en la propia Iglesia de Santo Tomás (consultar al respecto Kirsten Beisswenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992).

Visto así, Bach supera las barreras confesionales. Mientras que en su música eclesial con textos en alemán, es decir las cantatas y motetes, la retórica, el afecto, la teología y la musicalidad alcanzan una simbiosis sin precedentes, la lengua latina, su función establecida y oficiosa, su posición invariable en la misa elevan dichos elementos a la altura del carácter universal de los textos. Coadyuva a ello el hecho de que Bach vuelca su atención a estas obras “latinas” sobre todo en la última etapa de su vida: las misas parecen responder a la tendencia bachiana a culminar su obra con una música que haga las veces de compendio y modelo de uso intemporal.

La misa

La Iglesia romana emplea desde tiempos remotos el término “Misa” para designar los oficios religiosos para sus creyentes. Una misa consta de varias partes. Cinco de ellas, a saber *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus Dei* se repiten con textos idénticos en cada misa y han servido también de fundamento para la mayoría de las misas musicalizadas compuestas desde el medioevo tardío. Estas partes se denominan también *Ordinarium*. Los textos de otras partes como p.ej. el *Introitus*, *Graduale* u *Offer-*

torium se guían por los cambiantes asuntos y lecturas de la misa, por lo que difieren de domingo a domingo y se llaman *Proprium*. En consecuencia, las cantatas de Bach forman parte del *Proprium*. Sus cuatro misas BWV 233 hasta 236 musicalizan en cambio los textos de las primeras partes del *Ordinarium*, el *Kyrie* y la *Gloria*. Se denominan también “Misas luteranas” porque en los oficios religiosos luteranos (véase arriba) estas dos partes en latín eran las únicas que tenían una presencia regular, a diferencia de lo que ocurría en la Iglesia Romana. Por cierto que se pueden reemplazar también por cánticos religiosos correspondientes en alemán. Esa restricción al *Kirie* y la *Gloria* diferencia a estas misas luteranas de la *Misa en si menor* BWV 232, compuesta más tarde, que constaba al comienzo del *Kyrie* y la *Gloria* musicalizados. Esas fueron las partes que Bach envió a Dresde en julio de 1733; la portada de la partitura dresdense lleva por título *Missa*. El compositor añadió posteriormente las partes faltantes del *Ordinarium*, recurriendo para el *Sanctus* a una pieza creada por separado tiempo atrás. El resultado fue una llamada *Missa tota*, una musicalización completa del *ordinarium* de la misa.

El material musical de las cuatro misas luteranas proviene de la música de cantatas religiosas estrenadas ya con anterioridad. Las misas vienen a ser por tanto composiciones paródicas. Podría ser esta circunstancia la que le ha deparado a las misas bachianas una atención relativamente escasa. Durante largo tiempo se consideró a la parodia, vale decir, a la utilización de música ya conocida para nuevos textos, como una técnica compositiva de segundo orden. Al proceder así se omitía mencionar que composiciones tales como el *Oratorio de Navidad* BWV 248 o la propia *Misa en si menor* constan en gran parte de parodias.

Misa en Fa mayor BWV 233

Esta pieza tuvo su origen probable a finales de la década de 1730. Consta de seis movimientos. Cuatro de ellos se pueden identificar en la música de composiciones más tempranas. El *Kirieleison* se remonta a un movimiento del período de Weimar (véase BWV 233a). Los pasajes *Qui tollis peccata mundi* y *Quoniam tu solus sanctus* los recogió Bach de la cantata BWV 102 *Señor, tus ojos la fe sondean* compuesta para el 25 de agosto de 1726. La Misa concluye con una parodia del coro inicial de la cantata de Navidad BWV 40 *Para esto vino el Hijo de Dios*, del año 1723. Se desconocen las fuentes que inspiraron los dos primeros movimientos de la *Gloria* (*Gloria in excelsis Deo* – *Domine Deus*).

Los instrumentos que Bach elige en este caso son dos cornos y dos oboes además de las cuerdas y los bajos. La misma instrumentación acusa la Cantata BWV 40. Los vientos asumen el soprano del movimiento en el *Kyrie*; en el *Kyrie* BWV 233a esa voz era cantada y se encargaba del Cantus firmus del coral “Cristo, cordero de Dios”, la misma que en el BWV 233 se deja escuchar sólo en los instrumentos. La última línea del bajo, que cita con notas alargadas el Amén de la Letanía Alemana de Lutero, presenta un texto modificado en el *Kirieleison* para enlazar mejor con el siguiente movimiento.

En *Gloria in excelsis* son los cornos y los oboes los que conducen el movimiento concertante presentando el material con el que el coro ha de entonar seguidamente el texto. El Aria para bajo *Domine Deus* lleva acompañamiento exclusivo de cuerdas con un primer violín que sobresale por su virtuosismo. En *Qui tollis peccata mundi* Bach sustituye la voz solista que interviene en el tercer movimiento de la Cantata 102, (soprano en lugar de con-

tralto), conserva el oboe solista y transpone el movimiento de re menor a sol menor. El nuevo texto exige cambios notorios en la línea melódica y la distribución de los motivos. El carácter de *adagio* que se adapta al texto se transforma entonces en el *Vivace* del *Quoniam tu solus sanctus*. Bach cambia la tonalidad de sol menor a re menor, sustituye por razones de tésitura la flauta travesera por el violín solista y deja que la voz de contralto entone la alabanza; originalmente, en la cantata, era el tenor quien narraba la angustias bajo el yugo del pecado. En el movimiento concertante final Bach recurre al ritornello inicial del coro de BWV 40 y a la parte intermedia del mismo, que es una gran fuga. Cambia también el tipo de compás para optar por *alla breve*, que en este caso evoca el *stilo antico* y se ciñe al parecer a la usanza tradicional de realzar la *Gloria* con una fuga conclusiva.

Kirieleison – Cristo, cordero de Dios BWV 233a

El refinamiento de esta pieza de 128 compases radica en la combinación del texto del *Kyrie eleison* en estilo de riguroso contrapunto con un *Cantus firmus* entonado por la soprano I. Se trata en este caso del coral *Cristo, cordero de Dios*. El coral repite tres veces el primer verso del texto tal como las tres partículas *Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*, que retornan en la misa tres veces cada una. Dos veces prosigue con el ruego *Ten piedad de nosotros* y la tercera vez concluye con el anhelo de paz. El coral es por tanto una combinación de *Christe eleison* y *Agnus Dei*. Bach confiere autonomía al bajo cantado frente al bajo instrumental. Ambas voces se reúnen solamente al terminar los tres versos. Las entradas del bajo se corresponden notoriamente con el *Cantus firmus*. Así, las voces exteriores configuran una especie de marco para las voces intermedias que se mueven en denso contra-

punto. Es de suponer que Bach dispuso el acompañamiento de esta pieza con instrumentos en ejecución *colla parte*. Se desconoce hasta la fecha qué instrumentos eligió a tal efecto. En la presente grabación se ha elegido tres violonchelos, dos contrabajos y órgano con el fin de acentuar la densidad del contrapunto.

Al la pieza se le atribuyen diferentes fechas de composición. La hipótesis que la sitúa en el período bachiano de Weimar (1708/17) se apoya en la evidente necesidad que tenía Bach de composiciones basadas en textos en latín como lo prueban las copias que realizó en esa ciudad de misas musicalizadas por otros compositores (Baal, Peranda, Pez). Las notas conclusivas del bajo cantado citan asimismo el final de la Letanía Alemana de Martín Lutero, tal como figuraba en el Libro de Cánticos de Gotha, que empleaban los fieles de Weimar (así lo afirma Christoph Wolff). Se opone a esta hipótesis el hecho de que la letanía era de uso generalizado en esa misma forma. De otro lado se esgrimen rasgos estilísticos que remiten a fechas anteriores, a los años que Bach pasó en Mühlhausen (1707-1708, según Marianne Helms). El hecho de que Bach, al musicalizar el ruego *eleison (ten piedad)*, optase por una figura cromática descendente forma parte en cambio del repertorio intemporal de la música litúrgica con fuerte carga afectiva.

Misa en La mayor BWV 234

Esta misa es la prueba palpable de que las misas luteranas de modo alguno soportaron desde el principio una existencia marginal con respecto a los repertorios de las distintas épocas. Su impresión data de 1818, o sea mucho antes de que fuesen impresas las pasiones según San Mateo y San Juan y la Misa en si menor. Aún más: Johann Philipp

Kirnberger incorporó ya en 1779 el *Christe eleison* de esta misa en la segunda parte de su libro titulado *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Esta pieza tuvo su origen en 1738 y volvió a interpretarse en 1743-1746 y 1748-1749. Se conoce la existencia de modelos paródicos de los siguientes movimientos: movimiento 2 *Gloria in excelsis Deo* – Cantata BWV 67 *Guardad en la memoria a Jesucristo* (para el 16 de abril de 1724), movimiento 6; movimiento 4 *Qui tollis peccata mundi* – Cantata BWV 179 *Mira que tu temor de Dios no sea impostura* (para el 8 de agosto de 1723), movimiento 5; movimiento 5 *Quoniam tu solus sanctus* – Cantata BWV 79 *Dios Nuestro Señor sol y escudo* es (para la Fiesta de la Reforma en 1725), movimiento 2 y, finalmente, movimiento 6 *Cum sancto spiritu* – Cantata BWV 136 *Prüebame, Dios* (para el 18 de julio de 1723), movimiento 1. Los dos movimientos no mencionados, sobre todo el movimiento inicial *Kyrie* se remontan igualmente a movimientos de cantata que por cierto han desaparecido.

“El *Kyrie* no concuerda de modo alguno con los movimientos de *Kyrie* compuestos por el mismo Bach”, afirma Emil Platen, editor de las Misas Luteranas en el marco de la NBA, el aspecto de la partitura autógrafa “refleja la seguridad que emana de las decisiones definitivas”. El nexo de este movimiento y del otro (Nº 3), del que no conocemos modelo alguno, con las piezas que los rodean parecen en cambio tan perfecto que hacía exclamar de entusiasmo a Philipp Spitta: “¡No existe otra obra de Bach que reúna profundidad y armonía con lazos más íntimos que ésta!”

Este primer movimiento, de gran envergadura, está dividido en tres partes a semejanza de la Misa en si menor. El primer *Kyrie* utiliza el instrumental (dos flautas traveseras aparte de las cuerdas y el bajo) a modo de matizado

coro doble en la textura vocal. El ritmo punteado respira una adecuada solemnidad. El subsiguiente *Christe eleison* es una fuga de voces cantadas con notas alargadas en la cuerdas que apoyan el movimiento con acordes. Por último se dejan oír las flautas al unísono y con voz propia mientras las cuerdas apoyan la expresiva línea melódica del coro. También el segundo *Kyrieleison* es una fuga con un brioso *Vivace* y compás de tres por ocho. Tras resonar el unísono y las flautas agudas, las cuerdas vuelven a apoyar a las voces cantadas hasta que la pieza finaliza reafirmandose en *adagio e forte*.

Para el primer movimiento de la *Gloria* recurre Bach al segundo movimiento de la Cantata BWV 79, que está concebida a modo de diálogo. El tema en ésta giraba en torno a la lucha y la paz; los turbulentos pasajes a coro se alternaban con la apaciguadora “*Vox Christi*” del bajo solista. Bach aprovechó tal efecto también en esta ocasión. Los pasajes solistas los utiliza para la promesa de paz y para la invocación que dice *adoramus* te, de interpretación subjetiva.

Lo que sigue es un movimiento para trío de violín, bajo y bajo continuo. La línea melódica de voz aguda así como los saltos de décima de los violines ensalzan al *Rex coelestis*. En el movimiento siguiente llama la atención el insistente juego de motivos del bajo: notas repetidas tres veces ascienden en intervalos de segunda, vuelven a bajar y son relevadas por una figura también descendente que gira en torno a sí misma. La soprano, realizada por las dos flautas, canta los pecados del mundo y suplica misericordia divina.

El siguiente *Quoniam tu solus Sanctus* parece insinuar el derecho omnímodo de Dios a la santidad al aglutinar todas las cuerdas en una sola voz. Bach da comienzo al *Cum*

sancto spiritu con una introducción de carácter *grave* seguida por la enfática fuga conclusiva, como en la pieza que le sirvió de modelo. Puesto que esta pieza está considerada como un préstamo de otra cantata ya en BWV 136, los musicólogos se preguntan si este movimiento que pone fin a la Misa se remontará al BWV 136 o a otra cantata ya no conocida. Como quiera que sea es justo alabar la maestría de Bach para combinar apropiadamente la música y el texto. Ni un solo compás de esta Misa deja traslucir que se trata de composiciones paródicas por lo que la calidad de su música no le va a la zaga en absoluto a la del *Oratorio de Navidad*.

Los intérpretes

La grabación de las dos misas se realizó en los años 1993 y 1995 y se completó con la primera grabación del Kyrie BWV 233a para los efectos de la EDITION BACHAKADEMIE, la primera edición discográfica completa de la música de Johann Sebastian Bach. Helmut Rilling viene colaborando reiteradamente en recitales y grabaciones de CD con los solistas vocales incluidos aquí. Muchos de ellos han iniciado sus carreras con proyectos dirigidos por Helmut Rilling.

La soprano Donna Brown (BWV 233) tiene a su cargo la parte solista en la grabación del Requiem alemán de Johannes Brahms, en el Mesías de Händel/Mozart, de la Misa en La bemol mayor de Franz Schubert y en el Requiem de la conciliación.

Christine Schäfer, la joven soprano aplaudida también en Salzburgo, Glyndebourne, Londres y París, canta partes solistas en la grabación, dirigida también por Rilling, de Sueño de una noche de verano y del oratorio Elías, ambos de Mendelssohn, la Creación de Haydn así como de las cantatas profanas de Bach incluidas en la EDITION BACHAKADEMIE, entre ellas la Cantata del café y la Cantata campesina BWV 211 y 212 (vol. 67 y 68).

Ingeborg Danz es desde hace años una de las contraltos más cotizadas e interviene en numerosas producciones de Helmut Rilling: el Mesías de Händel, Paulus de Mendelssohn, el Requiem de Mozart y en las partes correspondientes de los grandes oratorios de Bach, la Pasión según San Juan y la Pasión según San Mateo, el Oratorio de Navidad, la Misa en si menor y numerosas cantatas profanas que forman parte igualmente de la EDITION BACHAKADEMIE. Lo mismo cabe decir del tenor lírico James Taylor, oriundo de Estados Unidos. El también es contratado a menudo para interpretar el reperto-

rio bachiano y no bachiano y canta en el CD producido por Helmuth Rillings con el Stabat Mater de Antonin Dvořák, el Canto de alabanza de Felix Mendelssohn y la Misa en La bemol mayor de Franz Schubert.

El cantante de cámara **Wolfgang Schöne** ha colaborado en medida considerable en la grabación de todas las cantatas de iglesia de Bach dirigidas por Helmuth Rilling y forma parte desde hace muchos años del equipo docente de la Academia Internacional Bach de Stuttgart. Antiguo integrante de la Ópera de Stuttgart, Schöne interpreta además el papel protagonista en la grabación de Elías de Mendelssohn, dirigida también por Rilling.

Thomas Quasthoff, por último, intérprete de lieder y recitales renombrado ya en el mundo entero, mantiene asimismo una estrecha relación con Helmuth Rilling y su conjunto. Para la EDITION BACHAKADEMIE figura en las grabaciones de la Cantata del café y de la Cantata campesina, de la Pasión según San Mateo, de la Misa en si menor y del Oratorio de Navidad; es posible escucharlo además en las grabaciones del Mesías de Händel y de Stabat mater de Dvořák.

Fundado por Helmuth Rilling en 1953, el coro **Gächinger Kantorei Stuttgart** es un conjunto profesional que se constituye según las necesidades de los proyectos en ejecución. El coro ha intervenido en casi todas las grabaciones de cantatas bajo la dirección de Rilling. Fue además el primer coro alemán que pudo presentarse en Israel acompañado por la Israel Philharmonic Orchestra en el año 1976. Su cultura musical, su dinámica y su flexibilidad tan extraordinarias que ha puesto a prueba en sus incontables conciertos y giras dentro y fuera de Alemania le han valido el apelativo del "Stradivarius entre los coros".

Junto con el **Bach-Collegium Stuttgart**, orquesta fundada en 1965 y compuesta por músicos de estilo muy versá-

til, la cual se ha labrado un gran renombre a través de una colaboración consecuente con Helmuth Rilling, intervino en la grabación de la Misa BWV 233 la **Orquesta de Cámara Franz Liszt**. Nacida en 1963, esta orquesta que goza también de prestigio internacional participó en las primeras academias Bach en Budapest, su ciudad de origen, bajo la dirección de Helmuth Rilling, habiendo sido orquesta acompañante en varias giras y conciertos.

Helmuth Rilling finalmente, el versátil director de orquesta, fundador y director de la Academia Internacional Bach de Stuttgart como también de numerosos talleres repartidos por el mundo entero, está considerado como especialista bachiano. Su repertorio, no obstante, es más extenso: la literatura de oratorios hasta nuestros días y un gran número de piezas para orquesta. Entre el sinfín de proyectos sobresalientes de tiempos recientes cabe nombrar los siguientes: giras con la Filarmónica de Viena interpretando la Pasión según San Mateo de Bach en 1998; estreno del Credo de Krzysztof Penderecki en el Oregon Bach Festival ese mismo año y el estreno europeo de esa misma obra en el Festival Penderecki de Cracovia, que fue transmitida en directo por la televisión, con el "coro y orquesta de las academias internacionales Bach", un proyecto destinado a reunir músicos jóvenes de todo el mundo; dirección artística de la EDITION BACHAKADEMIE; grabación de las sinfonías completas de Franz Schubert con la Real Filarmónica de Galicia / Santiago de Compostela que fundó él mismo; encargo a cuatro compositores de cuatro continentes para que escriban cuatro Pasiones con motivo del Año de Bach el año 2000. Rilling ha sido galardonado en reiteradas ocasiones por la calidad de su obra de aproximación entre los pueblos, entre otros con el Premio Theodor-Heuss-Preis y el Premio Cultural de la UNESCO.

Vol. 72

Lateinische Kirchenmusik 2

Sacred Music in Latin 2

BWV 235-242

Musik- und Klangregie, Digitalschnitt/Producer and digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Director de grabación y corte digital:

Richard Hauck

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Teije van Geest

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

BWV 235/236: Stadthalle Leonberg

BWV 237, 238, 240, 241, 242, 1081: Stadthalle Sindelfingen

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

BWV 235: September/Septembre/Setiembre 1992

BWV 236, 237, 238, 240, 242: Januar/January/Janvier/Enero 1999

BWV 241, 1081: April/Avril/Abril 1999

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Julián Aguirre Morales

Johann Sebastian

Johann Sebastian
BACH
Bach.

(1685 – 1750)

Lateinische Kirchenmusik • Sacred music in Latin
Musique d'église en latin • Música sacra en latín

Messe g-Moll/Mass G Minor/Messe sol mineur/Misa sol menor *BWV 235*

Ingeborg Danz - alto • Christoph Prégardien - tenore • Thomas Quasthoff - basso • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe • Marianne Köster - Fagotto • Francis Gouton - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Boris Kleiner - Organo

Messe G-Dur/Mass G Major/Messe sol majeur/Misa Sol mayor *BWV 236*

Ruth Ziesak - soprano • Ingeborg Danz - alto • Christoph Prégardien - tenore • Michel Brodard - basso • Ingo Goritzki, Hedda Rothweiler - Oboe • Thomas Held - Fagotto • György Bogner - Violoncello • Konrad Neander - Contrabbasso • Michael Behringer - Organo • Stuttgarter Kammerorchester

Sanctus C-Dur/C Major/ut majeur/Do mayor *BWV 237*

Sanctus D-Dur/D Major/ré majeur/Re mayor *BWV 238*

Sanctus G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor *BWV 240*

Hannes, Bernhard & Wolfgang Läubin - Tromba (BWV 237) • Norbert Schmitt-Lauxmann - Timpani (BWV 237) • Ingo Goritzki, Hedda Rothweiler - Oboe (BWV 237, 240) • Ralph Sabow - Fagotto • Georg Egger - Violino • Michael Groß - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Boris Kleiner - Organo

Sanctus D-Dur/D Major/ré majeur/Re mayor *BWV 241*

Julia Ströbel, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Francis Gouton - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Boris Kleiner - Organo

Christe eleison g-Moll/G Minor/sol mineur/sol menor *BWV 242*

Christiane Oelze - Sopran • Birgit Rimmert - Alt • Michael Groß - Violoncello • Boris Kleiner - Organo

Credo in unum Deum *BWV 1081*

Francis Gouton - Violoncello • Albert Michael Locher - Contrabbasso • Boris Kleiner - Organo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart (außer/except/sans/excepto BWV 242)

HELMUTH RILLING

Messe g-moll/Mass G Minor/Messe sol mineur/Misa sol menor BWV 235

27:17

- | | | | |
|----|--|----------|------|
| 1. | Kyrie eleison (Coro)
<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 1 | 6:53 |
| 2. | Gloria in excelsis Deo (Coro)
<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 2 | 3:12 |
| 3. | Gratias agimus tibi (B)
<i>Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 3 | 3:36 |
| 4. | Domine Fili unigenite (A)
<i>Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 4 | 5:16 |
| 5. | Qui tollis peccata mundi (T)
<i>Oboe I, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 5 | 3:44 |
| 6. | Cum sancto spiritu (Coro)
<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 6 | 4:36 |

Messe G-Dur/Mass G Major/Messe sol majeur/Misa Sol mayor BWV 236

24:51

- | | | | |
|----|--|-----------|------|
| 1. | Kyrie eleison (Coro)
<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 7 | 3:16 |
| 2. | Gloria in excelsis Deo (Coro)
<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 8 | 4:41 |
| 3. | Gratias agimus tibi (B)
<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 9 | 4:44 |
| 4. | Domine Deus (S, A)
<i>Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 10 | 4:03 |
| 5. | Quoniam tu solus sanctus (T)
<i>Oboe I, Fagotto, Organo</i> | 11 | 4:17 |
| 6. | Cum sancto spiritu (Coro)
<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 12 | 3:50 |

Sanctus C-Dur/C Major/ut majeur/Do mayor BWV 237	13	1:29
<hr/>		
<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Sanctus D-Dur/D Major/ré majeur/Re mayor BWV 238	14	2:43
<hr/>		
<i>Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Sanctus G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor BWV 240	15	2:26
<hr/>		
<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Sanctus D-Dur/D Major/ré majeur/Re mayor BWV 241	16	1:59
<hr/>		
<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola I-III, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Christe eleison g-Moll/G Minor/sol mineur/sol menor BWV 242 (S, A)	17	1:49
<hr/>		
<i>Violoncello, Organo</i>		
Credo in unum Deum BWV 1081	18	1:01
<hr/>		
<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time		63:35

KYRIE

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

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.
Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite Jesu Christe.

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

KYRIE

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

GLORIA

Ehre sei Gott in der Höhe.
Und auf Erden Friede den Menschen,
die guten Willens sind.
Wir loben dich.
Wir preisen dich.
Wir beten dich an.
Wir verherrlichen dich.

Wir sagen dir Dank
ob deiner großen Herrlichkeit!

KYRIE

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

GLORIA

Glory be to God in high.
And on earth peace to men
who are God's friends.
We praise thee,
we bless thee,
we adore thee,
we glorify thee,

we give thee thanks
for thy great glory:

BWV 235 BWV 236

1 **7**
17

2 **8**

3 **9**

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

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

Cum Sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris.
Amen.

SANCTUS

Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra.
gloria tua.

CREDO

(Aus: A. Schott, Das vollständige Römische Messbuch,
Verlag Herder, Freiburg 1961)

KYRIE

Seigneur, ayez pitié.
Christ, ayez pitié.
Seigneur, ayez pitié.

GLORIA

Gloire à Dieu au plus haut des Cieux.
Et paix sur la terre aux hommes
de bonne volonté.
Nous vous louons.
Nous vous bénissons.
Nous vous adorons.
Nous vous glorifions.

Nous vous rendons grâces,
pour votre gloire immense.

I KYRIE

Señor ten piedad
Cristo ten piedad
Señor ten piedad

II GLORIA

Gloria a Dios en las alturas
y en la tierra paz a los hombres
de buena voluntad.
Te alabamos.
Te bendecimos.
Te adoramos.
Te glorificamos.
Te damos gracias
Por Tu gran Gloria.
Señor Dios, Rey celestial,

Herr und Gott, König des Himmels,
Gott, allmächtiger Vater!

Herr Jesus Christus, eingeborener Sohn!
Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters!

Du nimmst hinweg die Sünden der Welt:
erbarme dich unser.
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt:
nimm unser Flehen gnädig auf.
Du sitzt zur Rechten des Vaters:
erbarme dich unser.

Denn du allein bist der Heilige,
Du allein der Herr,
Du allein der Höchste, Jesus Christus.

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

Heilig, heilig, heilig
Herr, Gott der Heerscharen
Himmel und Erde sind erfüllt
von deiner Herrlichkeit

Ich glaube an den einen Gott.

Lord God, heavenly King,
God the almighty Father.

Lord Jesus Christ, only-begotten Son;
Lord God, Lamb of God,
Son of the Father,

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 the Father,
have mercy upon us.

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

with the Holy Spirit:
in the glory of God the Father.
Amen.

Holy, holy, holy
art thou, Lord God of hosts.
Thy glory fills
all heaven and earth.

I believe in one God.

BWV 235 BWV 236

4

10

5

11

6

12

13

–

16

18

Seigneur Dieu, Roi du ciel,
Dieu Père toutpuissant.

Seigneur Fils unique, Jésus-Christ.
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu,
Fils du Père.

Vous qui enlevez les péchés du monde,
ayez pitié de nous.
Vous qui enlevez les péchés du monde,
accueillez notre prière.
Vous qui siégez à la droite du Père,
ayez pitié de nous.

Car c'est vous le seul Saint,
Vous le seul Seigneur.
Vous le seul Très-Haut, Jésus-Christ.

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

Saint, saint, saint
le seigneur, Dieu des Forces célestes
le ciel et la terre sont remplis
de votre gloire.

Je crois en ce Dieu unique

Dios Padre omnipotente.

Señor Jesucristo unigénito.
Señor Dios, cordero de Dios,
Hijo del Padre.

Tú que quitas el pecado del mundo,
ten piedad de nosotros.
Tú que quitas el pecado del mundo,
escucha nuestra súplica.
Tú que estás sentado a la derecha del Padre,
ten piedad de nosotros.

Porque solo Tú eres santo,
solo Tú, Señor,
solo Tú, altísimo Jesucristo.

Con el Espíritu Santo
en la Gloria de Dios Padre.
Amén.

Santo, santo, santo
Señor, Dios del universo.
dlenos están los cielos y tierra
de tu gloria.

Creo en un solo Dios.

Andreas Bomba

Johann Sebastian Bachs lateinische Kirchenmusik (2)

Die Reformation hat den von der römischen Kirche praktizierten Gottesdienst und seine Ordnung keineswegs radikal umgekrempelt. So verzichtete der lutherische Gottesdienst in Leipzig auch nicht auf lateinische Gesänge. Bach, mit der Musik an den Hauptkirchen der Messestadt beauftragt, hatte also allen Anlaß, Kirchenmusik in lateinischer Sprache zu schreiben. Daß er dieser Sprache sehr wohl mächtig war, und daß die zu vertonenden Stücke Bestandteile des Meß-Ordinariums waren, ist im Booklet zur CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71 näher dargelegt.

Bachs lateinische Kirchenmusiken umfassen, nach dem BWV geordnet, folgende Werke:

- die um 1743/46 aufgeführte Festmusik „Gloria in excelsis Deo“ BWV 191 (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 57);
- die Messe h-Moll BWV 232 (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70);
- Die sog. „Lutherischen Messen“ BWV 233 in F⁽¹⁾, BWV 234 in A⁽¹⁾, BWV 235 in g⁽²⁾ und 236 in G⁽²⁾;
- das *Kyrie* BWV 233a⁽¹⁾;
- eine Intonation des *Credo in unum Deum* BWV 1081⁽²⁾
- vier Vertonungen des *Sanctus*: BWV 237, 238, 240 und 241⁽²⁾;
- ein *Christe eleison* in g BWV 242⁽²⁾
- sowie zwei Fassungen des *Magnificat* BWV 243 (Vol. 73) und 243a (Vol. 140), letztere die Erstfassung mit eingeschobenen weihnachtlichen Einlegesätzen.
(¹) = Edition Bachakademie Vol. 71, (²) = Vol. 72)

Außerdem besaß Bach, der offenbar schon in Weimar lateinische Kirchenmusik aufgeführt hat, in seiner Noten-

bibliothek zahlreiche, meist selbst angefertigte Abschriften von Messen, Messesätzen und sonstigen Stücken verschiedenster Komponisten wie Johann Baal, Antonio Caldara, Francesco Conti, Francesco Durante, Johann Caspar Kerll, Antonio Lotti, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Marco Giuseppe Peranda, Johann Christoph Pez, Johann Hugo von Wilderer sowie nicht mehr identifizierbarer Autoren. Werke in lateinischer Sprache standen zur Aufführung schließlich auch in der Thomaskirche zur Verfügung (dazu Kirsten Beißwenger, Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek, Kassel 1992).

So gesehen überschreitet Bach konfessionelle Schranken. Während in seiner Kirchenmusik auf deutsche Texte, Kantaten also und Motetten, Rhetorik, Affekt, Theologie und Musikalität eine beispiellose Verbindung eingehen, erheben sie sich durch die lateinische Sprache, ihre feststehende, offiziöse Funktion, ihre gleichbleibende Stellung im Gottesdienst auf die Höhe des allgemeingültigen Charakters der Texte. Dazu paßt, daß Bach sich besonders in seinem letzten Lebensabschnitt diesen „Lateinischen“ Werken zuwendet: Die Messen scheinen damit der Tendenz Bachs zu entsprechen, zum Abschluß seines Schaffens Musik kompendienhaft, exemplarisch und zum überzeitlichen Gebrauch zu komponieren.

Im Gegensatz zu den auf der CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71 enthaltenen Messen BWV 233 und 234 sind die Vorlagen der beiden hier zu hörenden Messen durchweg bekannt. Es handelt sich also auch bei BWV 235 und BWB 236 um „Parodie“-Messen, ein Umstand, der diesen Werken lange Zeit die gebührende Anerkennung versagen ließ. Eine Parodie, Musik sozusagen aus zweiter Hand, schien für Bach eine unwürdige Sache. Diese Ansicht ist dem Originalitäts- und Geniedenken des 19. Jahrhunderts zu verdanken und setzte kurioserweise erst ein, als

man durch die Veröffentlichung der geistlichen Kantaten im Rahmen der Bach-Gesamtausgabe (BG) auf die zu Bachs Zeit überhaupt nicht anstößige Technik aufmerksam wurde, eigene Musik doppelt zu verwenden. Solange man dies nicht wußte, genossen die Messen BWB 234 und 236, aufgrund ihrer satztechnischen Kunst, höchstes Ansehen und waren sogar noch vor Werken wie den Passionen oder der *b-Moll-Messe* veröffentlicht worden. Wer heute noch musikalisches „Recycling“ als minderwertig empfindet, sollte in Betracht ziehen, daß auch das *Weihnachts-Oratorium* oder die schon genannte *b-Moll-Messe* zu beträchtlichen Teilen aus nicht original für diesen Zweck komponierter Musik bestehen.

Messe g-Moll BWV 235

Die Messe g-Moll BWV 235 liegt in einer um 1747/48 angefertigten Partiturabschrift von Bachs Schüler und Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol vor. Für die Entstehung setzen die Herausgeber des Bach-Compendiums die Jahre „wahrscheinlich um 1738/39“ an. Bach griff für die sechs Sätze auf insgesamt drei Kantaten zurück. Das *Kyrie* ist eine Umarbeitung des Eingangschors der Kantate BWV 102 „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“. Aus diesem Stück hat Bach auch für die etwa zeitgleich entstandene Messe BWV 233 zwei Sätze, nämlich Nr. 3 und Nr. 5 entnommen. An den dreiteiligen, die Kantate eröffnende Chorsatz mag Bach auch gedacht haben, weil er so die Dreiteiligkeit des *Kyrie* mit adäquaten musikalischen Mitteln umsetzen konnte. Zudem verfügt dieser Eingangschor über eine angemessene, instrumentale *Sinfonia*.

Für das *Gloria* wählt Bach zunächst den Eingangschor der Kantate BWV 72 „Alles nur nach Gottes Willen“ zur

Vorlage. Er verzichtet auf die instrumentale Einleitung und transponiert den Satz von a nach g-Moll. Die vier folgenden Sätze des *Gloria* entlehnt Bach aus der zum 4. August 1726 entstandene Kantate 187 „Es wartet alles auf dich“. Dabei werden aus den Kantatensätze Nr. 4, 3, 5 und 1 nun die Messesätze Nr. 3, 4, 5 und 6. Diese veränderte Reihenfolge stellt Bachs bewußte, dem Affektgehalt verpflichtete Adaption der Musik unter Beweis. Satz 3, *Gratias agimus*, bleibt ein beschwingtes Trio für Baß-Solo, Violinen unisono und Continuo. Satz 4, *Domine Fili* – es ist das einzige Mal innerhalb der vier Lutherischen Messen, daß Bach diesem Textabschnitt ein eigenes Stück widmet –, behält Bach die Besetzung bei, bezieht die Gesangsstimme allerdings direkter auf das Solo der Oboe. Satz 5, in der Kantate eine Sopran-Arie, vergibt Bach jetzt an den Tenor. Die Zweiteiligkeit der Arie sowie die Aufteilung in einen eher meditativen und einen affirmativen Teil kommen ihm gelegen, um zwei Abschnitte des Textes, *Qui tollis* und *Quoniam tu solus sanctus* unterzubringen. Dabei bezieht er hier nur die zweite Hälfte des *Qui tollis* mit ein – jene, die mit der Bitte um Erhören des Flehens endet. Mit der ersten Hälfte, die in die Bitte um Erbarmen mündet, hatte er das vorausgehende Stück (Nr. 4) ausklingen lassen. Für den Schlußchor wählt Bach den Eingangschor der Kantate. Er streicht dessen umfängliche Einleitung und erhält so eine Art Präludium und Fuge mit instrumentalem Zwischenspiel. Die ausgedehnte Koloratur, die in der Kantate das Wort „alles“ verdeutlichte, dient ihm nun als Bild für *Gloria Dei Patris*, die Ehre Gottes des Vaters.

Messe G-Dur BWV 236

Diese Messe gehört, zusammen mit BWV 234, zu den Werken, die bereits vor der Wiederaufführung der *Mat-*

thäus-Passion durch Felix Mendelssohn 1829 im Druck vorlagen, daher bekannt waren und höchste Anerkennung genossen. Friedrich Wilhelm Marburg übernahm das *Kyrie* bereits vier Jahre nach Bachs Tod, 1754, in den zweiten Teil seiner „Abhandlung von der Fuge“. Die Komposition liegt in autographischer Partitur vor, ihre Entstehung wird von der Forschung um 1738/39 angesetzt.

Bach greift für diese Messe zu Material aus insgesamt vier Kantaten. Die Kantate BWV 179 „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“ liefert, in fast unveränderter, streng kontrapunktischer Form, mit dem Eingangschor die Musik für das *Kyrie* sowie, mit Satz 3, instrumental auf Oboe solo und Continuo verknüpft, für das *Quoniam tu solus sanctus*. Es wird dadurch ein nachdenkliches Stück – ungewöhnlich für diesen affirmativen Text, und noch ungewöhnlicher, wenn man den deutschen Kantatentext dagegenhält: „Falscher Heuchler Ebenbild können Sodomäpffel heißen, die mit Unflat angefüllt und von außen herrlich gleißen...“ Barocker Affekt macht keinen Unterschied für die Darstellung des Wahren und seiner Kritik!

Das *Gloria* beginnt mit dem Eingangschor der Kantate BWV 79 „Gott, der Herr, ist Sonn und Schild“. Aus dem Satz des instrumentalen Vorspiels der Kantate entfernt Bach die beiden Hörner und verlegt ihre Partie in die Sopran- und Altstimme; der eigentlichen Chorsatz der Kantate wird Träger des Textes *Et in terra pax*. Aus dem Sopran-Baß-Duett der Kantate (Nr. 5: „Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nimmermehr“) wird jetzt das *Domine Deus* für Sopran und Alt; die in diesem Abschnitt geäußerte Bitte um Erbarmen korrespondiert gut mit dem Kantatentext und wird durch expressive Auf- und Abwärtsbewegungen der *unisono* geführten Violinen unterstrichen.

Die Arie für Baß und Streicher Nr. 4 aus der Kantate BWV 138 „Warum betrübst du dich, mein Herz“ ist die Vorlage für das *Gratias agimus tibi*. Wie in allen dieser späteren Parodien bemüht sich Bach auch hier um eine stärkere Differenzierung und Auszierung der Musik. Für den Schlußchor der Messe wählt Bach auch hier den Eingangschor einer Kantate: die großformatige Fuge aus BWV 17 „Wer Dank opfert, der preiset mich“, der Bach in der Messe anstelle des Instrumental-Vorspiels eine kurze, homophone Einleitung voranstellt.

Sanctus C-Dur BWV 237

Die zu Bachs Zeit in Leipzig gebräuchliche Gottesdienstordnung sah an hohen Festtagen zwischen dem lateinischen Hochgebet und den Einsetzungsworten die Auf-führung eines figural auskomponierten *Sanctus* in lateinischer Sprache vor. Dieses *Sanctus* endete freilich bereits mit dem Textabschnitt *Pleni sunt coeli et terra gloria tua; Osanna und Benedictus* fehlten, was sich auch in Bachs *Sanctus*-Kompositionen niederschlägt. Das von ihm am ersten Weihnachtstag 1724 aufgeführte und später in die *b-Moll-Messe* BWV 232 aufgenommen *Sanctus* verzichtet auf die beiden Teile, so daß Bach sie später, bei der Fertigstellung der *Missa tota*, ergänzen mußte. Dies hat wiederholt zu nachhaltigen Spekulationen über die konzeptionelle Einheit dieses *summum opus* Anlaß gegeben (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70). Die liturgische Konzession spiegelt sich ebenfalls wider in den kleineren, separaten *Sanctus*-Kompositionen wie dem vorliegenden und den folgenden Stücken, schließlich auch im *Sanctus* BWV 241, das Bach einer Messe von Johann Caspar Kerll entnahm. Das *Sanctus* BWV 237 liegt in autographischer Partitur vor, umfaßt 37 Takte, entstand zu Beginn von Bachs erstem Leipziger Amtsjahr 1723, wurde

zu Pfingsten, Trinitatis oder zum Johannisfest (24. Juni) erstmals aufgeführt und zeigt sich, dem Anlaß entsprechend, in festlichem instrumentalem Gewand.

Sanctus D-Dur BWV 238

Auch dieses Stück stammt wahrscheinlich aus dem Jahre 1723 und wurde zum 1. Weihnachtstag aufgeführt. Möglich ist aber auch eine Entstehung zum Osterfest des Jahres 1724. Wiederaufführungen sind für die Jahre um 1735 in der Leipziger Neuen Kirche sowie für 1736/37 belegt. Das kontrapunktisch aufgebaute, weniger festlich besetzte Stück umfaßt 48 Takte.

Sanctus G-Dur BWV 240

Die in Bachs Bibliothek befindliche, eigenhändige Abschrift eines *Sanctus à Violini unisoni e 4 Voci. col Organo* aus den Jahren 1738/41 (BWV 239) wird mittlerweile als Abschrift eines fremden Werkes angesehen und deshalb, als unechtes Werk, im Anhang des Bach-Werke-Verzeichnisses geführt. In seiner Echtheit ähnlich umstritten ist auch die vorliegende, 94-taktige *Sanctus*-Komposition, die zusammen mit BWV 237, 238 und 239 im Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs unter Johann Sebastian Bachs Namen verzeichnet wurde. Kirsten Beißwenger (Bach-Jahrbuch 1991, S. 127 ff), die beste Kennerin von Bachs Notenbibliothek, und auch die Herausgeber des Bach-Compendium haben dem um 1742 abgeschrieben oder bearbeiteten Stück deshalb die Anerkennung verweigert, während das BWV es weiterhin im Hauptteil führt. Die Vermutung, dieses *Sanctus* sowie die vorausgehende Komposition könnten Umarbeitungen von Instrumentalwerken zu geistlichen Zwecken sein, scheint

inzwischen widerlegt. Kirsten Beißwenger hat das Stück gründlich analysiert (BJ 1991) und ist zu dem Schluß gekommen, daß Bach das fremde Werk „wie sein eigenes benutzt und es den Aufführungserfordernissen angepaßt“ habe. „Im Falle des anonymen *Sanctus* bewirken seine Eingriffe vor allem, daß die stereotype Motivik etwas variabler gestaltet wird“. Diese Eingriffe sind vor allem an einer Menge an verschiedentlich bedingten Korrekturen in der Handschrift zu erkennen.

Sanctus D-Dur BWV 241

Dieses doppelchörige Stück gibt besser darüber Aufschluß, wie Bach das Werk eines fremden Komponisten bearbeitet. Hans T. David hat 1961 nämlich den Komponisten der Vorlage identifiziert. Es handelt sich um das *Sanctus* aus der *Missa Superba* des Münchner Hofkapellmeisters und kaiserlichen Hoforganisten Johann Caspar Kerll (1627 - 1693). Kerll gilt als wichtiger Vermittler italienischer Musik in Süddeutschland. Vor allem seine Musik für Tasteninstrumente hat auch Bach und Händel beeinflusst. Die *Missa Superba* entstand vor 1674. Schon drei Jahre später schaffte die Leipziger Thomasschule dieses Werk an, vermutlich in Form eines Stimmensatzes. Die Bearbeitung Bachs datiert zwischen Juli 1747 und August 1748 und ist autograph erhalten. Sie besteht zunächst im Austausch der *colla parte*-Instrumente (vier Posaunen) gegen drei Violen und Fagott. Die drei Violen spielen die Alt- und Tenorstimme des ersten Chores sowie die Tenorstimme des zweiten Chores mit; in Takt 13 bis 18 erhalten die Violen 1 und 2 obligate Stimmen. Den beiden Sopranstimmen gibt Bach je eine Oboe d'amore bei; die Aufführungsstimmen stehen, abweichend von der Partitur, in E-Dur. Weil er für die Abschnitte *Osanna* und *Benedictus* im Leipziger Gottes-

dienst keine Verwendung hatte, dafür aber einen repräsentativen Schluß des Satzes anstrebte, ersetzte Bach Kerlls Musik zum *Pleni sunt coeli* durch die Musik des ursprünglichen *Osanna*; er textierte die Stimmen nicht nur um, sondern intensivierte die Bewegung durch Verwendung von Sechzehntelnoten statt Achteln. „Das umgestaltete Thema weist eine viel größere rhythmische und melodische Lebendigkeit auf und zeigt, zumal in der polyphonen Verarbeitung, eine zuvor nicht gekannte Geschmeidigkeit, gesteigerte Plastizität und einen höheren harmonischen Reichtum“ bewertet Peter Wollny die Qualität der Bearbeitung (Bach-Jahrbuch 1991, S. 173 ff.), auch, wenn „ein genauer Vergleich von Vorlage und Bearbeitung zeigt, daß Bach sich strikt an das polyphone Gerüst Kerlls gehalten, das heißt, an keiner Stelle freizügige Erweiterungen, Streichungen oder Änderungen der musikalischen Substanz vorgenommen hat.“

Christe eleison g-Moll BWV 242

„Das im vorliegenden Band mit den *Kyrie*-Rahmensätzen aus der *Missa c-Moll BWV Anh. 26* eines fremden Komponisten abgedruckte *Christe BWV 242* ist in Bachs Eigenschrift überliefert. Das kurze Autograph ist Bestandteil der Abschrift, die Bach zu der anonymen *Missa* hergestellt hat... Da Originalquellen oder andere zuverlässige Handschriften der *Missa* fehlen, bleibt es auch fraglich, ob Bach mit dem *Christe g-Moll* einen ursprünglich vielleicht von der Orgel ausgeführten und daher fehlenden Satz ergänzen oder ein vorhandenes *Christe* durch eine eigene Komposition ersetzen wollte“ schreibt Marianne Helms im Kritischen Bericht zur *NBA Band II/2* (S. 164 f.), in der die Lutherischen Messen nebst den einzelnen Messesätzen erschienen sind. Die beiden, 54 bzw. 33 Takte umfassenden *Kyrie*-Sätze

sind mit Streichern, Posaunen und Basso continuo besetzt; das 26-taktige, im 12/16-Takt stehende „*Christe* di Bach“, so die Bezeichnung im Autograph, sieht lediglich Sopran- und Alt-Soli sowie Basso continuo vor. Die Abschrift der aus *Kyrie* und *Gloria* bestehenden Messe erfolgte zwischen dem 17. Oktober 1727 und dem 2. November 1731. Mittlerweile konnte Hans-Joachim Schulze nachweisen, daß diese Messe in c, in die Bach das *Christe eleison* einfügte, von Francesco Durante (1684 - 1755) stammt. Das *Kyrie I* der Bachschen Abschrift folgt dem Original, während das dem *Christe* folgende *Kyrie II* den Anfang des *Gloria* von Durantes Komposition wiedergibt. Ob Bach das Stück zum Zwecke einer Aufführung abschrieb, ist nicht bekannt.

Credo in unum Deum BWV 1081

Von Palestrina bis Bruckner und ins 20. Jahrhundert hinein gibt es zahllose Vertonungen des Messetextes, in denen ausgerechnet die Eingangsworte *Credo in unum Deum*, „Ich glaube an den einen Gott“ fehlen. Dies ist weder Nachlässigkeit der Komponisten noch Rebellion gegen den Text, sondern eine Folge des liturgischen Gebrauchs. Die Eingangsworte werden meist vom Priester, Zelebranten, Kantor oder einer anderen Person angestimmt, bevor die Musik mit dem *Patrem omnipotentem* anhebt.

Im Auftrag Johann Sebastian Bachs schrieb ein uns nicht mehr bekannter, jedoch auch im Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1725 nachweisbarer Kopist um 1735 sechs Messen des in Bologna, Ferrara und Bergamo tätigen Komponisten Giovanni Battista Bassani (um 1647 - 1716) ab. Bassani galt noch zu Bachs Zeit als moderner Komponist vor allem weltlicher Kantaten und

geistlicher Musik im konzertanten Stil. Die Messen waren unter dem Titel *Acroama missale* 1709 in Augsburg gedruckt worden. Keine dieser Messen enthält hier die genannten Eingangsworte des *Credo*. In der Abschrift setzt Bach bei vier dieser Messen (Nr. 1, 2, 4, 6) die Intonation an die Stelle der folgenden Worte *Patrem omnipotentem*, die in der ursprünglichen Vertonung jeweils wiederholt wurden und deshalb zu Beginn entbehrlich waren. Für die dritte Messe gibt es eine zusätzliche *Credo*-Intonation von Bassanis eigener Hand. In der Messe Nr. 5 war das zuvor praktizierte Verfahren nicht möglich. Bach komponierte daher um 1747/48, nach dem Vorbild Bassanis in der dritten Messe, eine eigene Intonation, verweist auf sie auf Seite 125 der Abschrift („*Credo* videas sub signo...“) und fügt sie auf Seite 168 an. Es handelt sich um sechzehn Takte, eine Komposition im *stilo antico* zu vier Stimmen über einen zweistimmigen Ostinato des Basso Continuo, das sich in gebrochenen Dreiklängen über zwei Oktaven erstreckt und direkt in Bassanis Komposition überleitet. Nicht zuletzt beweist dieser späte Eingriff Bachs das Interesse, das er in seinem letzten Schaffensabschnitt der Messe entgegenbrachte.

Die Interpreten

Die Aufnahme der beiden Messen entstand im Jahre 1992 und wurde, für die Zwecke der EDITION BACHAKADEMIE, der ersten kompletten Gesamtaufnahme der Musik Johann Sebastian Bachs, um die Erstaufnahme der separat überlieferten Kompositionen auf lateinische Texte ergänzt. Mit den hier zu hörenden Vokalsolisten arbeitet Helmuth Rilling im Konzert und für CD-Aufnahmen immer wieder zusammen. Viele von ihnen haben ihre Karriere mit Projekten unter Helmuth Rillings Leitung begonnen.

Die Sopranistin Ruth Ziesak (BWV 236) wurde 1991 bei den Salzburger Festspielen von Sir Georg Solti für die Welt der großen Oper „entdeckt“ und tritt seither auf den wichtigsten Bühnen und in den prominentesten Konzerthäusern auf. Mit Helmuth Rilling gastierte sie zuletzt beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und bei den Wiener Philharmonikern.

Die ebenfalls mit einem vielseitigen Repertoire hervorgetretene Christiane Oelze (BWV 242) singt bereits in Helmuth Rillings Einspielungen der c-Moll-Messe und des Requiem von Wolfgang Amadeus Mozart sowie von Bachs Matthäus-Passion die Sopranpartie. Zusammen mit der jungen, aufstrebenden Altistin Birgit Remmert (BWV 242) hat sie außerdem Bachs Pergolesi-Paraphrase Tilge, Höchster, meine Sünden BWV 1083 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 73) aufgenommen.

Ingeborg Danz ist seit Jahren eine der gefragtesten Altistinnen und wirkt bei zahlreichen Produktionen Helmuth Rillings mit: Händels Messiah, Mendelssohns Paulus, Mozarts Requiem und in den Partien der großen Oratorien Bachs, der Johannes- und der Matthäus-Passion, dem Weihnachts-Oratorium, der h-moll-Messe und

zahlreichen weltlichen Kantaten – auch diese Bestandteil der EDITION BACHAKADEMIE.

Christoph Prégardien hat sich zu einem gefragten Liedsänger und Interpreten vor allem der Barockliteratur entwickelt. Seine Einspielungen der Winterreise Franz Schuberts, aber auch von Liedern zeitgenössischer Komponisten haben höchste Anerkennung gefunden. In der Edition Bachakademie ist der lyrische Tenor auch im Rahmen des „Choralbuchs für Johann Sebastian“ mit geistlichen Liedern Bachs zu hören.

Der Schweizer Bariton **Michel Brodard** pflegt ein umfangreiches Repertoire und ist gern gehörter Darsteller und Interpret in Bühnenwerken von Pasiello bis Britten und Konzertliteratur von Bach bis Ravel.

Thomas Quasthoff schließlich, der mittlerweile in aller Welt renommierte Lieder- und Konzertsänger, pflegt ebenfalls enge Beziehungen zu Helmuth Rilling und seinen Ensembles. Für die EDITION BACHAKADEMIE wirkt er mit bei den Aufnahmen der Kaffee- und Bauernkantate, der Matthäus-Passion, der h-Moll-Messe und des Weihnachts-Oratoriums; außerdem ist er in den Aufnahmen des Händelschen Messias und von Dvořáks Stabat mater zu hören.

Die **Gächinger Kantorei Stuttgart**, 1953 von Helmuth Rilling gegründet, ist ein professionelles Ensemble, das nach den Erfordernissen der jeweiligen Projekte zusammenkommt. Der Chor wirkte mit in fast allen Kantateneinspielungen Rillings. Als erster deutscher Chor durfte er 1976 zusammen mit dem Israel Philharmonic Orchestra in Israel auftreten. Seine in zahllosen Konzerten und Tourneen im In- und Ausland unter Beweis gestellte, spezifische Klangkultur, Dynamik und Flexibilität haben ihm den Ehrennamen „Stradivari der Chöre“ eingetragen.

Neben dem 1965 gegründeten **Bach-Collegium Stuttgart**, das sich aus stilistisch vielseitigen Musikern zusammensetzt und sich durch die konsequente Zusammenarbeit mit Helmuth Rilling weltweit einen hervorragenden Namen gemacht hat, wirkte bei der Aufnahme der Messe BWV 236 das **Stuttgarter Kammerorchester** mit. Das von Karl Münchinger gegründete, auch international renommierte Orchester ist im Haus der Internationalen Bachakademie Stuttgart beheimatet und macht unter seinem Chefdirigenten Dennis Russell Davies durch unkonventionelle, risikofreudige Programme und höchste interpretatorische Ambitionen von sich reden.

Helmuth Rilling schließlich, der vielseitige Dirigent, Gründer und Leiter der Internationalen Bachakademie Stuttgart sowie zahlreicher Bach-Workshops in aller Welt, gilt als Bach-Spezialist. Sein Repertoire umfasst jedoch mehr: die oratorische Literatur bis in unsere Zeit sowie zahlreiche Orchesterwerke. Unter vielen herausragenden Projekten der letzten Zeit seien genannt: Gastspiele bei den Wiener Philharmonikern mit Bachs Matthäus-Passion 1998; die Uraufführung des Credo von Krzysztof Penderecki beim Oregon Bach Festival im gleichen Jahr sowie, mit Live-Übertragung im Fernsehen, die europäische Erstaufführung dieses Stücks beim Penderecki-Festival in Krakau mit „Chor und Orchester der Internationalen Bachakademien“, einem Projekt zur Zusammenarbeit junger Musiker aus aller Welt; Künstlerische Leitung der EDITION BACHAKADEMIE; Gesamteinspielung der Sinfonien Franz Schuberts mit der von ihm gegründeten Real Filarmonia de Galicia / Santiago de Compostela; Auftrag an vier Komponisten aus vier Kontinenten, für das Bachjahr im Jahre 2000 vier Passionen zu schreiben. Für die völkerverbindende Qualität seines Wirkens wurde Rilling vielfach ausgezeichnet, u.a. mit dem Theodor Heuss-Preis und dem UNESCO-Kulturpreis.

Andreas Bomba

Johann Sebastian Bach's sacred music in Latin (2)

The Reformation did not in fact make any radical changes the church service and liturgy as practiced by the Roman Catholic church. Hence Latin was also used at Lutheran church services in Leipzig. Bach, who was responsible for the music in the town's main churches, thus had every occasion to write sacred music in Latin. The booklet to the CD vol. 71 of the Edition Bachakademie discusses in detail Bach's well-founded knowledge of Latin and explains that the pieces he put to music were sections of the *Ordinarium missae*.

Bach's sacred music in Latin comprehends the following works, listed according to their BWV numbers:

- the festival music performed around 1743-46, "Gloria in excelsis Deo" BWV 191 (see EDITION BACHAKADEMIE vol. 57);
- the Mass in B minor BWV 232 (see EDITION BACHAKADEMIE vol. 70)
- the so-called "Lutheran Masses" BWV 233 in F major⁽¹⁾, BWV 234 in A major⁽¹⁾, BWV 235 in G minor⁽²⁾ and 236 in G major⁽²⁾;
- the *Kyrie* BWV 233a(1);
- a setting of the *Credo in unum Deum* BWV 1081(2)
- four *Sanctus* compositions: BWV 237, 238, 240 and 241(2);
- a *Christe eleison* in G minor BWV 242(2)
- and two versions of the *Magnificat* BWV 243 (vol. 73) and 243a (vol. 140), the latter being the original version with additional movements inserted for Christmas.
(1) = EDITION BACHAKADEMIE vol. 71, (2) = vol. 72)

Bach moreover, who appears to have performed sacred music in Latin as early as his Weimar period, had in his li-

brary of music many copies, most of them made by himself, of Masses, Mass sections and other pieces by a variety of composers, among them Johann Baal, Antonio Caldara, Francesco Conti, Francesco Durante, Johann Caspar Kerll, Antonio Lotti, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Marco Giuseppe Peranda, Johann Christoph Pez, Johann Hugo von Wilderer, as well as many unidentified authors. Works in Latin were, after all, also available for performance in the Church of St. Thomas (on this, see Kirsten Beißwenger, Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek, Kassel 1992).

Viewed in this light, Bach overstepped denominational bounds. While his sacred music to German words, i.e., cantatas and motets, exhibits a rare combination of eloquence, emotion, theology and musicality, his works in Latin rise to the loftiness of their words' universally relevant character by dint of the Latin language, their fixed official function and their permanent place in the church service. This accords well with the fact that Bach seems to have turned to these "Latin" works particularly in his later years: the Masses thus appear to be an expression of Bach's tendency, toward the end of his life, to compose exemplary collections of music to be played throughout the ages.

In contrast to the Masses BWV 233 and 234 on the EDITION BACHAKADEMIE CD vol. 71, the originals of the two Masses heard here are quite well known. This makes them "parody" Masses, a circumstance that long kept these works from receiving the appreciation they deserve. A parody, second-hand music, in a manner of speaking, must have seemed to be beneath Bach's dignity. This opinion was an outgrowth of the 19th-century attitude toward originality and genius which, curiously, did not appear until, in the course of publishing the

sacred cantatas for the first edition of Bach's Complete Works (BG), attention was drawn to this technique of reusing one's own music for other purposes, which was perfectly acceptable in Bach's day. As long as this remained unknown, the Masses BWV 234 and 236 were greatly admired for their compositional artistry and were published even before such works as the Passions or the *Mass in B minor*. Whoever considers such musical "recycling" to be a sign of inferior quality should bear in mind that the *Christmas Oratory* or the *Mass in B minor* also consisted largely of sections not originally composed for these works.

Mass in G minor BWV 235

The Mass in G minor BWV 235 is found in a score copied around 1747-48 by Bach's pupil and son-in-law Johann Christoph Altnickol. The editors of the Bach-Compendium set the date of its composition as being "probably around 1738-39". For these six movements, Bach used music from a total of three different cantatas. The *Kyrie* is an adaptation of the introductory chorus in cantata BWV 102, "Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben" ("Lord, Thine eyes look after the faith"). From this same piece, Bach also took two movements, no. 3 and no. 5, for the Mass BWV 233, which was composed at about the same time. The three-part choral movement opening the cantata may well have come to Bach's mind because the music seemed to him appropriate for the tripartite *Kyrie*. Besides, this introductory chorus also has a suitable instrumental *sinfonia*.

For the *Gloria*, Bach first selected the introductory chorus of the cantata BWV 72 "Alles nur nach Gottes Willen" ("All (things should) accord with the will of

God). He forgoes the instrumental introduction and transposes the movement from A minor to G minor. Bach took the four following movements of the *Gloria* from the cantata 187 "Es wartet alles auf dich" ("All things are waiting for you") composed for August 4, 1726. In the process, movements no. 4, 3, 5 and 1 of the cantata become movements no. 3, 4, 5 and 6 of the Mass. This altered sequence provides evidence of Bach's conscious obligation to emotional content when adapting music. Movement 3, *Gratias agimus*, remains a lively trio for bass solo, unisono violins and continuo. Although he more closely connects the vocal part to the oboe solo, Bach retains the instrumentation in movement 4, *Domine Fili* – the only time that Bach wrote separate music for this part of the text in any of his four Lutheran Masses. Bach has the tenor sing movement 5, which was a soprano aria in the cantata. Perhaps the fact that the aria is divided into two parts, one rather meditative and the other more affirmative, gave him the idea of using them for the words *Qui tollis* and *Quoniam tu solus sanctus*. Here, however, he only incorporates the second half of the *Qui tollis*, which ends with a plea to hear our supplications. The first half, which closes with a request for mercy, he had already used to conclude the previous piece (no. 4). For the final chorus, Bach chooses the introductory chorus of the cantata. He compresses its extensive introduction, thus creating a sort of prelude and fugue with an instrumental intermezzo. The lengthy coloratura, which in the cantata illustrated the word "alles" ("all (things)"), now serves to depict the *Gloria Dei Patris*, the glory of God the Father.

Mass in G major BWV 236

Together with BWV 234, this Mass is one of those works which had already been published before Felix Mendelssohn's revival of the *St. Matthew Passion* in 1829, were thus well known and were held in great esteem. Friedrich Wilhelm Marpurg took the Kyrie as an example in the second part of his "Abhandlung von der Fuge" ("Treatise on the Fugue") in 1754, four years after Bach's death. This composition has also come down to us in an autograph score which research has shown to have been written in 1738-39.

For this Mass, Bach took material from a total of four cantatas. The introductory chorus of cantata BWV 179 "Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei" (Be sure that your piety is not hypocrisy) provides in nearly unaltered, strictly contrapuntal form the music for the *Kyrie*, and movement 3, its instrumentation reduced to solo oboe and continuo, becomes the *Quoniam tu solus sanctus*. This makes of it a pensive piece – unusual for such an affirmative text, and even more so, when we contrast the German words to the cantata: "Falscher Heuchler Ebenbild können Sodoms-äpfel heißen, die mit Unflat angefüllt und von außen herrlich gleißen ..." ("(Those who are) the very likeness of false hypocrites can be called apples of Sodom, full of filth but glistening on the outside ..."). Baroque sentiment seems to have made no great distinction between the representation of the truth and criticism of the same!

The *Gloria* begins with the introductory chorus from cantata BWV 79 "Gott, der Herr, ist Sonn und Schild" (The Lord God is our sun and shield). Bach removes the two horns from the instrumental prelude to the cantata

and has the soprano and alto sing their voices; the actual choral movement of the cantata becomes the bearer of the words *Et in terra pax*. The duet with soprano and bass in the cantata (no. 5: "Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nimmermehr" (Lord, O Lord, nevermore forsake Thine own)) now becomes the *Domine Deus* for soprano and alto; the plea for mercy expressed in this section corresponds well with the words of the cantata and is underscored by the eloquent up-and-down movements of the unisono violins. The aria for bass and strings, no. 4 in the cantata BWV 138 "Warum betrübst du dich, mein Herz" ("Why art thou so aggrieved, my heart"), furnishes the original music for the *Gratias agimus tibi*. As in all these later parodies, Bach makes an effort here to differentiate and embellish the music more strongly. For the final chorus of the Mass, Bach chooses once again the introductory chorus of a cantata: the large-scale fugue in BWV 17 "Wer Dank opfert, der preiset mich" ("He who offers thanks, sings my praises"), to which the Mass adds a brief, homophonic introduction in the place of the instrumental prelude.

Sanctus in C major BWV 237

On high holidays, the liturgy in common use during Bach's time in Leipzig prescribed the performance of a *Sanctus*, unfolded in florid compositional style and sung in Latin, between the Latin prayer and the Words of Institution. This type of *Sanctus* ended prematurely at the words *Pleni sunt coeli et terra gloria tua*, leaving out *Osanna* and *Benedictus*, which is also the case in Bach's *Sanctus* compositions. This particular *Sanctus*, which Bach performed on the first day of Christmas 1724 and later included in the *Mass in B minor* BWV 232, is lacking these two parts, so that Bach had to add them later

when completing his *missa tota* (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70). This has repeatedly engendered speculation as to the conceptual unity of this *summum opus*. The liturgical concession is likewise reflected in the smaller, separate *Sanctus* BWV 241, which Bach took from a Mass by Johann Caspar Kerll. The *Sanctus* BWV 237 is extant in an autograph score, comprises 37 measures, was written at the beginning of Bach's first year in Leipzig, 1723, was first performed on Pentecost, Trinity or St. John the Baptist's Day (June 24) and presents itself in festive instrumental garb meet for the occasion.

Sanctus in D major BWV 238

This piece is also likely to have been written in the year 1723 and was performed on the first day of Christmas. However, it could also have been composed for Easter 1724. We have evidence showing that it was performed again around 1735 in Leipzig's New Church, and yet again in 1736-37. This contrapuntal, less festively scored piece is 48 measures in length.

Sanctus in G major BWV 240

A copy of a *Sanctus à Violini unisoni e 4 Voci. col Organo* (BWV 239) made between 1738 and 1741 in Bach's own handwriting and found in his library is now considered to be a copy of another's work, causing it to be listed as a spurious work in the Appendix to the BWV. Another work whose authenticity is in dispute is the 94-bar *Sanctus* BWV 240, which was found under Johann Sebastian Bach's name in the musical estate of Carl Philipp Emanuel Bach, together with BWV 237, 238 and 239. The editors of the Bach-Compendium, as well as

Kirsten Beißwenger (Bach-Jahrbuch 1991, p. 127ff.), the most noted authority on Bach's music library, have therefore refused to acknowledge this piece, copied or adapted around 1742, as being genuine, while the BWV continues to list it in its main section. The suspicion that this *Sanctus* and the previous compositions could be adaptations of instrumental works intended for spiritual purposes now seems to have been refuted. Kirsten Beißwenger has thoroughly analyzed the work (Bach-Jahrbuch 1991) and arrived at the conclusion that Bach "used the extraneous material as his own and adapted it as required for performance". "In the case of the anonymous *Sanctus*, the effect of his alterations was primarily to make the stereotypical motifs somewhat more variable." A large number of corrections made for various reasons in the manuscript make it possible to identify these alterations.

Sanctus in D major BWV 241

This piece for a double choir provides yet more cogent evidence of Bach's skill in adapting the work of other composers. In 1961, Hans T. David was able to identify the original music and its composer. It turns out to be the *Sanctus* of the *Missa Superba* by Johann Caspar Kerll (1627 - 1693), who was Imperial Court Organist and *Kapellmeister* (Chapel-Master, or Director of Music) at the Court in Munich. Kerll is considered to have played an important part in bringing Italian music to southern Germany. Bach and Handel were both influenced by his music for keyboard instruments, in particular. His *Missa Superba* was composed sometime before 1674. As little as three years later, the St. Thomas School in Leipzig had procured this work, presumably in the form of a set of parts. Bach's adaptation, of which we have the autograph, dates from between July 1747

and August 1748. Here Bach exchanged the *colla-parte* instruments (four trombones) for three viols and a bassoon. The three viols play together with the alto and tenor voices in the first chorus and with the tenor voice in the second; the first and second viols receive obbligato voices in bars 13 to 18. Bach lets an oboe d'amore accompany each of the two soprano voices; the performance parts are in E major, in contrast to the score. Because he had no need of the *Osanna* and *Benedictus* for church services in Leipzig, but still desired an impressive conclusion for the movement, Bach replaced Kerll's music to the *Pleni sunt coeli* with the music of the original *Osanna*; he not only reworded the voices, but intensified the flow of the piece by using sixteenth instead of eighth notes. "The revised theme evinces much greater rhythmic and melodic vivacity and shows, especially in the polyphony used, a previously unknown suppleness, intensified plasticity and greater harmonic richness", is Peter Wollny's judgment of the quality of this adaptation (Bach-Jahrbuch 1991, p. 173ff.), although "a close comparison of the original and the adaptation shows that Bach kept strictly to Kerll's polyphonic framework, i.e., nowhere did he expand, delete or change the musical substance".

Christe eleison in G minor BWV 242

"The *Christe* BWV 242 by another composer printed in this volume with the outer movements of the *Kyrie* from the *Missa* in C minor BWV Anh. [Appendix] 26 has come down to us in Bach's own handwriting. The short autograph is an integral part of the copy which Bach made of the anonymous *Missa* ... Since original sources or other reliable manuscripts of the *Missa* are lacking, it also remains questionable whether Bach

wanted to use the *Christe* in G minor to complete a setting which may originally have been played by the organ and was therefore lacking, or to replace the existing *Christe* with his own composition", writes Marianne Helms in the critical apparatus to volume II/2 of the NBA (p. 164ff.), in which the Lutheran Masses were published along with single movements from other Masses. The two *Kyrie* settings, which comprise 54 and 33 measures, respectively, call for strings, trombones and basso continuo; the 25-bar "*Christe di Bach*" (as it is called in the autograph) in 12/16 time demands merely soprano and alto soloists and basso continuo. The copy of the Mass, consisting of *Kyrie* and *Gloria*, was made between October 17, 1727 and November 2, 1731. Hans-Joachim Schulze has since been able to prove that the Mass in C minor, in which Bach inserted the *Christe eleison*, was composed by Francesco Durante (1684 - 1755). The *Kyrie I* in Bach's copy adheres to the original, while the *Kyrie II* following the *Christe* reproduces the beginning of the *Gloria* in Durante's composition. Whether Bach wrote the piece for the purposes of performance remains unknown.

Credo in unum Deum BWV 1081

From Paliestrina to Bruckner and well into the 20th century, musical settings of the words of the Mass abound in which the initial words, *Credo in unum Deum*, are missing, which may well come as a surprise. However, this is neither due to negligence on the part of the composers, nor does it symbolize a rebellion against the text itself, but is rather a consequence of liturgical custom. These initial words were usually intoned by a priest, celebrant, cantor or other person, before the music began at *Patrem omnipotentem*.

In 1735, at the behest of Johann Sebastian Bach, a copyist who is no longer known but who can be shown to have had a hand in copying the *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* in 1725, copied six Masses by the composer Giovanni Battista Bassani (c. 1647 to 1716) of Bologna, Ferrara and Bergamo. In the time of Bach, Bassani was considered to be a modern composer, especially of secular cantatas and sacred music in a concertante style. These Masses had been printed in Augsburg under the title of *Acroama missale* in 1709. In this edition, none of them contains the initial words of the *Credo* mentioned above. In four of the Masses in the copy (nos. 1, 2, 4 and 6), Bach places the intonation on the subsequent words, *Patrem omnipotentem*, which were each repeated in the original setting and were thus dispensable at the beginning. There is an additional *Credo* intonation in Bassani's own handwriting for the third Mass. It was impossible to follow the earlier practice in Mass no. 5. Hence in 1747–48 Bach composed his own intonation, following Bassani's model in the third Mass, referred to it on page 125 of the copy ("*Credo videas sub signo ...*") and inserted it on page 168. This is a sixteen-measure composition in *stilo antico* for four voices over a two-measure ostinato in the basso continuo, which ranges across two octaves in broken triads and leads directly into Bassani's composition. These changes, made in the last stages of his working life, aptly demonstrate Bach's interest in this Mass in his later years.

The performers

This recording of the two Masses was made in the years 1993 and 1995, and has been supplemented by the original recording of the Kyrie BWV 233a for the purposes of the EDITION BACHAKADEMIE, the first complete recording of the music of Johann Sebastian Bach. Helmuth Rilling has worked with the vocal soloists heard here many times in concert and on CD. Many of them started their careers in projects headed by Helmuth Rilling.

The soprano Ruth Ziesak (BWV 236) was "discovered" by Sir Georg Solti for the world of Grand Opera at the Salzburg Festival in 1991 and has since been appearing on the most important stages and in the most renowned concert halls. Her most recent guest appearances under Helmuth Rilling were with the Bavarian Radio Symphony Orchestra and the Vienna Philharmonic.

Christiane Oelze (BWV 242), likewise distinguished by a large repertoire, has already sung the soprano voice in Helmuth Rilling's recordings of the Mass in C minor and the Requiem by Wolfgang Amadeus Mozart, as well as in Bach's St. Matthew Passion. Together with the young, aspiring alto Birgit Remmert (BWV 242), she has also recorded Bach's paraphrase of Pergolesi, Tilge Höchster, meine Sünden (Redeem my sins, Thou most Exalted) BWV 1083 (EDITION BACHAKADEMIE VOL. 73).

Ingeborg Danz has been one of the most sought-after altos for years and has been featured in many of Helmuth Rilling's productions: Handel's Messiah, Mendessohn's oratorio St. Paul, Mozart's Requiem and in the great oratorios by Bach, the St. John and St. Matthew Passions, the Christmas Oratorio, the Mass in B minor and many secular cantatas – also recorded for the EDITION BACHAKADEMIE.

Christoph Prégardien has grown to be one of the most sought-after singers of lieder and interpreters of Baroque literature, in particular. His recordings of the *Winterreise* by Franz Schubert, as well as songs by contemporary composers, have met with great acclamation. In the *EDITION BACHAKADEMIE*, this lyric tenor can be heard singing sacred songs by Bach in the “Choralbuch für Johann Sebastian”.

The Swiss baritone **Michel Brodard** maintains a copious repertoire and is a sought-after actor and performer for stage works from Pasiello to Britten and for concert literature from Bach to Ravel.

Thomas Quasthoff, finally, who has won renown all over the world in recitals and concerts, likewise remains in close contact with Helmuth Rilling and his ensembles. In the *EDITION BACHAKADEMIE*, he is heard on the recordings of the *Coffee and Peasant Cantatas*, the *St. Matthew Passion*, the *Mass in B minor* and the *Christmas Oratorio*; in addition, he is heard on the recordings of *Handel's Messiah* and *Dvořák's Stabat Mater*.

The **Gächinger Kantorei Stuttgart**, founded by Helmuth Rilling in 1953, is a professional ensemble which meets as each specific project demands. This chorus has sung in nearly all of the cantatas Rilling has recorded. In 1976, it was the first German chorus ever allowed to appear together with the *Israel Philharmonic Orchestra* in Israel. The fact that it cultivates a specific sound marked by dynamics and flexibility has been demonstrated in innumerable concerts and tours at home and abroad, thereby earning it the appellation of “the *Stradivarius* of choruses”.

Along with the **Bach-Collegium Stuttgart**, which was founded in 1965 and consists of musicians representing a wide variety of different styles who have made a distin-

guished name for themselves through their consistent work together with Helmuth Rilling, the **Stuttgart Chamber Orchestra** is also heard here in the recording of the *Mass BWV 236*. This internationally renowned orchestra, which was founded by Karl Münchinger, calls the *International Bach Academy* in Stuttgart its home and, under its chief conductor *Dennis Russell Davies*, has made quite a stir thanks to its unconventional, adventurous programs and its unusually ambitious interpretations.

Helmuth Rilling, finally, a man of many talents, conductor, founder and director of the *International Bach Academy* in Stuttgart as well as a great many Bach workshops around the world, is considered a specialist on Bach. His repertoire includes much more, however: oratory music up to the present time and many orchestral works. To mention but a few of his innumerable, outstanding recent projects: guest appearances with the *Vienna Philharmonic* in *Bach's St. Matthew Passion* in 1998; the world premiere of the *Credo* by *Krzysztof Penderecki* at the *Oregon Bach Festival* in the same year, and the European premiere of this piece at the *Penderecki Festival* in *Krakow* with the “*Chorus and Orchestra of the International Bach Academies*”, a project aimed at bringing together young musicians from all over the world, and which was also broadcast live on television; the artistic direction of the *EDITION BACHAKADEMIE*; recordings of the complete symphonies of *Franz Schubert* with the *Real Filarmonia de Galicia / Santiago de Compostela*, which he founded; he has commissioned four composers on four continents to write four *Passions* for the *Bach year 2000*. Since his work is of such quality as to be able to unite different nations, Rilling has been presented with a great number of awards, among them the *Theodor Heuss Award* and the *UNESCO Culture Award*.

Andreas Bomba

La musique d'église latine de Johann Sebastian Bach (2)

La Réformation n'a en aucun cas complètement changé le service religieux pratiqué dans l'Église romaine ni son organisation. C'est ainsi que le service religieux luthérien à Leipzig ne renonce pas aux chants en latin. Bach qui était chargé d'exécuter la musique dans les églises principales de la ville de foire, avait donc toutes les occasions pour écrire de la musique d'église en latin. Le fait qu'il possédait cette langue et que les pièces à mettre en musique étaient des éléments de l'ordinaire de la messe, est expliqué dans le livret du CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71.

Les musiques d'église de Bach en latin comprennent, classées selon le BWV, les œuvres suivantes :

- la musique de fête «Gloria in excelsis Deo» BWV 191 exécutée vers 1743/46 (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 57);
 - la Messe en si mineur BWV 232 (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70);
 - les dites «Messes luthériennes» BWV 233 en fa majeur⁽¹⁾, BWV 234 en la majeur⁽¹⁾, BWV 235 en sol mineur⁽²⁾ et 236 en sol majeur⁽²⁾;
 - le *Kyrie* BWV 233a⁽¹⁾;
 - une intonation du *Credo in unum Deum* BWV 1081⁽²⁾;
 - quatre adaptations musicales du Sanctus: BWV 237, 238, 240 et 241⁽²⁾;
 - un *Christe eleison* en sol mineur BWV 242⁽²⁾
 - ainsi que deux versions du *Magnificat* BWV 243 (Vol. 73) et 243a (Vol. 140), la dernière étant la première version avec des insertions se rapportant à la fête de Noël.
- (¹) = EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71, (²) = Vol. 72)

Par ailleurs, Bach qui avait manifestement exécuté des musiques d'église déjà à Weimar, possédait dans sa bibliothèque de notes musicales de nombreuses copies, qu'il avait fait lui-même pour la plupart, de Messes, de mouvements de Messes et d'autres morceaux de compositeurs les plus divers comme Johann Baal, Antonio Caldara, Francesco Conti, Francesco Durante, Johann Caspar Kerll, Antonio Lotti, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Marco Giuseppe Peranda, Johann Christoph Pez, Johann Hugo von Wilderer ainsi que d'auteurs qui ne sont plus identifiables aujourd'hui. Finalement même à l'Église saint Thomas, on disposait d'œuvres écrites en latin (à ce sujet, voir Kirsten Beißwenger, La Bibliothèque de notes musicales de Johann Sebastian Bach, Kassel 1992).

De ce point de vue, on pourrait dire que Bach avait franchi les barrières confessionnelles. Alors que dans sa musique d'église sous-tendant des textes en allemand, dans les cantates donc et les motets, les liens entre la rhétorique, l'émotion, la théologie et la musicalité sont sans leur pareil, ces caractéristiques s'élèvent au niveau du caractère universel des textes du fait de la langue latine, de leur fonction officieuse bien déterminée, de leur place constante dans le service religieux. Le fait que Bach se consacra à ces œuvres «latines» surtout dans la dernière phase de sa vie, s'accorde bien avec cet état de faits: les Messes semblent correspondre à la tendance que Bach avait, à la fin de sa création musicale, de composer sa musique sous forme de manuel d'instruction, d'exemples et pour un usage intemporel.

Contrairement aux Messes BWV 233 et 234 c contenues dans le CD Edition Bachakademie Vol. 71, les modèles qui servirent de base aux deux Messes que vous entendrez ici sont connus. Il s'agit aussi de Messes «Parodies» pour les BWV 235 et BWB 236, un fait qui laissèrent ces

œuvres longtemps souffrir d'un manque de reconnaissance. Une parodie, une musique de deuxième main si l'on peut dire, semblait être une chose indigne de Bach. Cette opinion est issue de la pensée du XIX^{ème} siècle accordant au génie l'originalité de l'œuvre et ne se mit curieusement en place que lorsque l'attention fut attiré sur cette technique qui n'était absolument pas inconvenante à l'époque de Bach et qui était de valoriser deux fois sa propre musique, lors de la publication des cantates spirituelles dans le cadre des Éditions complètes de Bach (BG). Aussi longtemps que l'on ne savait pas cela, les Messes BWB 234 et 236 jouissaient d'un très grand prestige en raison de l'art technique des mouvements et ont été même publiées avant d'autres œuvres comme la Passion ou la *Messe en si mineur*. Celui qui aujourd'hui encore considère le «recyclage» musical comme de qualité inférieure, devrait tenir compte du fait que l'*Oratorio de Noël* ou la *Messe en si mineur* déjà citée sont aussi composés en grandes parties de musique qui n'a pas été composée dans ce but donc non originale.

La Messe en sol mineur BWV 235

On trouve la Messe en sol mineur BWV 235 dans l'une des copies de partition élaborée vers 1747/48 de l'élève et gendre de Bach, Johann Christoph Altnickol. Les éditions du Compendium de Bach date la création de cette Messe «probablement aux années 1738/39». Bach a eu recours à trois cantates pour les six mouvements. Le *Kyrie* est un remaniement du chœur d'introduction de la cantate BWV 102 «Herr, deine Augen sehen nach dem Glau-ben» (Seigneur, tes yeux recherchent la foi). Bach s'est également servi de ce morceau pour la Messe BWV 233 qui a été créé à peu près à la même époque, et en a repris deux mouvements, à savoir les n° 3 et n° 5. Bach a sans

doute pensé également au mouvement de chœur en trois parties ouvrant la cantate, parce qu'il pouvait ainsi transposer la structure en trois parties du *Kyrie* à l'aide de moyens musicaux adéquats. En plus, ce chœur d'introduction dispose d'une *sinfonia* instrumentale, assortie.

Pour le *Gloria*, Bach choisit d'abord le chœur introductif de la cantate BWV 72 «Alles nur nach Gottes Willen» (Que la volonté de Dieu se réalise toujours). Il renonce à l'introduction instrumentale et transpose le mouvement de si à sol mineur. Bach emprunte les quatre mouvements suivants du *Gloria* de la cantate 187 «Es wartet alles auf dich» (Ils attendent tous de toi) créée le 4 août 1726. Il réalise les mouvements de la Messe n° 3, 4, 5 et 6 à partir des mouvements de la cantate n° 4, 3, 5 et 1. Cette ordre chronologique inversé est une preuve supplémentaire de son désir conscient d'adapter la musique à la teneur émo-tive du contexte. Le mouvement 3, *Gratias agimus*, reste un trio entraînant pour la basse soliste, les violons unis-o et la basse continue. Dans le mouvement 4, *Domine Fili* – c'est la seule et unique fois que Bach dédie un mor-ceau e sa main à cette partie de texte au sein des quatre Messes luthériennes – Bach conserve l'effectif, rapporte cependant le registre vocal directement au solo des haut-bois. Bach attribue maintenant le mouvement 5, dans la cantate un air de soprano, au ténor. La division en deux parties de l'air ainsi que le partage en une partie plutôt méditative et une affirmative viennent à propos, lui permettant de placer deux phases du texte, *Qui tollis* et *Quo-niam tu solus sanctus*. Pour ce faire, il n'y intègre que la deuxième moitié du *Qui tollis* – celle qui s'achève par la demande d'exaucement des prières. Il avait achevé le numéro précédent (n° 4) avec la première moitié qui débouchait sur le demande de miséricorde. Pour le chœur final, Bach choisit le chœur d'introduction de la cantate. Il supprime sa vaste introduction et crée ainsi une

sorte de Prélude et Fugue avec un intermède musical. Les larges vocalises qui illustraient le mot «alles» (tous) dans la cantate, servent à présent d'illustration du *Gloria Dei Patris*, la gloire de Dieu le Père.

La Messe en sol majeur BWV 236

Cette Messe fait partie, avec la BWV 234, des œuvres qui étaient déjà imprimées avant la reprise de la *Passion selon saint Matthieu* par Felix Mendelssohn en 1829, qui étaient donc connues et très appréciées. Friedrich Wilhelm Marpurg reprit le *Kyrie* quatre années à peine après la mort de Bach, en 1754, dans la deuxième partie de son «Traité sur la Fugue». La composition existe sous forme de partition autographe, sa création est datée par les experts vers 1738/39.

Bach se sert du matériel de quatre cantates pour réaliser cette Messe. La cantate BWV 179 «Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei» (Veille à ce que ta crainte de Dieu ne soit pas hypocrisie) livre la musique du *Kyrie* sous une forme presque inchangée, rigoureusement contrapuntique avec le chœur d'introduction, ainsi qu'avec le mouvement 3, réduit au niveau instrumental au hautbois soliste et au continuo, pour le *Quoniam tu solus sanctus*. Ce morceau en devient méditatif – inhabituel pour le texte affirmatif, et encore plus inhabituel quand on le compare au texte allemand de la cantate : «Falscher Heuchler Ebenbild können Sodomsäpfel heißen, die mit Unflat angefüllt und von außen herrlich gleißen...» (L'image de l'hypocrite de mauvaise foi pourrait s'appeler pomme de Sodome, remplie de pourriture et reluisante à l'extérieur...) L'émotion baroque ne fait pas de différence entre la représentation de la vérité et de sa critique!

Le *Gloria* commence par le chœur d'introduction de la cantate BWV 79 «Gott, der Herr, ist Sonn und Schild» (Dieu, le Seigneur, est soleil et bouclier). Bach supprime les deux cors du prélude instrumental de la cantate et déplace sa partie sur les registres soprano et alto; le mouvement du chœur à proprement dit devient support du texte *Et in terra pax*. Le *Domine Deus* du duo soprano – basse de la cantate (n° 5: «Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nimmermehr» (Die, ah Dieu, n'abandonne les tiens plus jamais) devient maintenant le duo pour soprano et alto; la demande de miséricorde exprimée dans cette partie correspond bien au texte de la cantate et est soulignée par les mouvements expressifs montants et descendants des violons menés en *unisono*. L'air de la basse et des violons n° 4 tiré de la cantate BWV 138 «Warum betrübst du dich, mein Herz» (Pourquoi cette tristesse, mon cœur) est le modèle du *Gratias agimus tibi*. Comme dans toutes ces parodies tardives, Bach s'efforce ici aussi à réaliser une plus forte différenciation et ornementation de la musique. Pour le chœur final de la Messe, Bach choisit ici aussi le chœur d'introduction d'une cantate: la Fugue de grand format tiré de la BWV 17 «Wer Dank opfert, der preiset mich» (Celui qui sacrifie en actions de grâces, me rend gloire) que Bach fait précéder dans la Messe par une courte introduction homophone à la place du prélude instrumental.

Le Sanctus en ut majeur BWV 237

L'organisation du service religieux usuel à l'époque où Bach était à Leipzig prévoyait, lors des jours de fêtes importantes, l'exécution d'un *Sanctus* figuratif composé en latin et placé entre la prière principale et les paroles d'instauration. Ce *Sanctus* se termine certes déjà avec le texte *Pleni sunt coeli et terra gloria tua; le Osanna et le Benedictus* manquent, ce qui se retrouve dans la composition du *Sanctus* de Bach. Le *Sanctus* exécuté par lui-même le premier

jour de Noël 1724 et repris plus tard dans la *Messe en si mineur* BWV 232, renonce aux deux parties de sorte que Bach devra les compléter plus tard lors de la finition de la *Missa tota*. Ceci a nourri à plusieurs reprises les spéculations tenaces sur l'unité au niveau de la conception de cette *summum opus* (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70). La concession à la liturgie se reflète également dans les plus petites compositions isolées du Sanctus comme les morceaux présents et suivants, finalement aussi dans le *Sanctus* BWV 241 que Bach emprunta à une Messe de Johann Caspar Kerll. Le *Sanctus* BWV 237 existe sous forme de partition autographe, comprend 37 mesures, a été créé au début de la première année de fonction de Bach à Leipzig en 1723, a été exécuté pour la première fois à la Pentecôte, la Trinité ou à la Fête de la saint Jean (24. Juni) et se montre en habit instrumental solennel conforme à l'occasion.

Le Sanctus en ré majeur BWV 238

Ce morceau aussi date probablement de l'année 1723 et a été exécuté le premier jour de Noël. Mais il est aussi possible qu'il ait été créé pour la fête de Pâques de l'année 1724. On en connaît des reprises en 1735 dans la Nouvelle Église de Leipzig ainsi qu'en 1736/37. Cette page construite en contrepoint à un effectif moins solennel et comprend 48 mesures.

Le Sanctus en sol mineur BWV 240

Le copie d'un *Sanctus à Violini unisoni e 4 Voci. col Organano* datant des années 1738/41 (BWV 239), faite de la propre main de Bach et qui se trouve dans sa bibliothèque est considérée entre-temps comme copie d'une œuvre d'un autre auteur et est placé ainsi en annexe du Catalogue thématique des œuvres de Bach en tant qu'œuvre inauthentique. L'authenticité du Sanctus en 94 mesures

ici présent est également controversée, cette composition portant avec les BWV 237, 238 et 239 dans la succession de Carl Philipp Emanuel Bach le nom de Johann Sebastian Bach. Kirsten Beißwenger (Bach-Jahrbuch 1991, page 127 et suivantes), la meilleure connaissance de la bibliothèque des notes musicales de Bach et également les éditeurs du Compendium de Bach ont pour cela refusé de reconnaître le morceau copié ou remanié en 1742, alors que le BWV l'accepte encore dans sa partie principale. Entre-temps, l'hypothèse qui dit que ce *Sanctus* ainsi que la composition précédente pourraient être des remaniements d'œuvres instrumentales dans des visées spirituelles, semble être réfutée. Kirsten Beißwenger a analysé le morceau avec grand soin (BJ 1991) et en conclut que Bach a «adapté l'œuvre étrangère aux exigences de l'exécution et l'a utilisée comme si c'était la sienne». «Dans le cas du Sanctus anonyme, ses interventions ont, avant tout, l'effet de varier les motifs de stéréotypie». On reconnaît ces interventions surtout en raison d'un grand nombre de corrections différentes faites à la main.

Le Sanctus en ré majeur BWV 241

Ce morceau en deux chœurs donne une meilleure idée de la manière dont Bach travaillait l'œuvre d'un autre compositeur que lui-même. Hans T. David a, en effet, identifié en 1961 le compositeur du modèle. Il s'agit du *Sanctus* tiré de la *Missa Superba* du Maître de chapelle de la cour de Munich et de l'organiste de la cour impériale Johann Caspar Kerll (1627 - 1693). Kerll est considéré comme médiateur important de la musique italienne en Allemagne du Sud. C'est surtout sa musique pour instruments à clavier qui influença Bach et Händel. La *Missa Superba* fut créée avant 1674. Trois années plus tard, l'École Saint Thomas de Leipzig avait déjà acquis ce morceau, probablement sous la forme d'un mouvement

vocal. Le remaniement de Bach date de la période située entre le mois de juillet 1747 et le mois d'août 1748 et est conservé en autographe. Elle se distingue d'abord par le remplacement des instruments *colla parte* (quatre trombones) par trois violes et bassons. Les trois violes jouent avec les voix de l'alto et du ténor du premier chœur ainsi que la voix du ténor du deuxième chœur; dans les mesures 13 à 18, les violes 1 et 2 jouent les registres obligés. Bach fait accompagner les deux voix soprano d'un hautbois d'amour pour chacune; les registres d'exécution sont en mi majeur, à la différence de la partition. Bach remplaça la musique de Kerll au niveau du *Pleni sunt coeli* par la musique du *Osanna* d'origine parce qu'il n'avait pas trouvé d'emploi pour les parties *Osanna* et *Benedictus* dans le service religieux de Leipzig, mais aspirait à une fin représentative du mouvement; il changea non seulement le texte des voix mais intensifia le mouvement en employant des doubles croches à la place des croches.

«Le thème restructuré se distingue par une vivacité rythmique et mélodique bien plus grande et montre, d'autant plus dans l'adaptation polyphone, une souplesse jamais connue auparavant, une plasticité accrue et une richesse harmonique plus élevée», c'est ainsi que Peter Wollny considère la qualité de l'arrangement (Bach-Jahrbuch 1991, page 173 et suivantes) aussi, quand «une comparaison exacte du modèle et de l'arrangement montre que Bach se tient rigoureusement à la structure polyphone de Kerll, ce qui veut dire qu'il n'a pratiqué à aucun endroit d'élargissements généreux, de ratures ou de modifications à la substance musicale.»

Le Christe eleison en sol mineur BWV 242

«Le *Christe* BWV 242 enregistré dans le volume présent avec les mouvements extrêmes du *Kyrie* tiré de la Messe

en ut mineur BWV Annexe 26 provenant d'un autre compositeur a été transmis de la main propre de Bach. Le court autographe fait partie intégrante de la copie que Bach réalisa, de la Missa anonyme... «Puisque les sources originales ou d'autres manuscrits fiables de la Missa manquent, on se demande si Bach avait voulu avec le *Christe* en sol mineur compléter un mouvement exécuté à l'origine peut-être sur l'orgue et qui manquait donc ou qu'il avait voulu remplacer un *Christe* existant par une composition de sa propre main» écrit Marianne Helms dans son rapport critique sur les NBA volume II/2 (page 164 et suivante) dans lesquelles les Messes Luthériennes ont paru à côté de différents mouvements de Messe.

Les deux mouvements de *Kyrie*, comprenant 54 voire 33 mesures sont joués par les cordes, les trombones et la basse continue; le «*Christe* di Bach», selon la désignation dans l'autographe, en 26 mesures à 12/16 temps, ne prévoit que les solistes soprano et alto ainsi que la basse continue. La copie de la Messe constituée du *Kyrie* et du *Gloria* a été réalisée entre le 17 octobre 1727 et le 2 novembre 1731. Hans-Joachim Schulze a pu entre-temps prouver que cette Messe en ut dans laquelle Bach inséra le *Christe eleison*, était de Francesco Durante (1684 - 1755). Le *Kyrie I* de la copie de Bach suit l'original alors que le *Kyrie II* suivant le *Christe* reprend le début du *Gloria* de la composition de Durante. On ne sait pas si Bach avait copié le morceau dans le but de l'exécuter.

Le Credo in unum Deum BWV 1081

De Palestrina à Bruckner et jusqu'en plein XX^{ème} siècle, il existe de nombreuses adaptations musicales du texte de Messe dans lesquelles manque précisément la phrase d'introduction *Credo in unum Deum*, «Je crois en ce Dieu unique». Ceci n'est le fruit ni de la négligence des

compositeurs ni d'une forme de rébellion contre le texte mais une conséquence de l'usage liturgique. Les paroles d'introduction sont la plupart du temps entonnées par le prêtre, par celui qui célèbre la messe, par le cantor ou par une autre personne avant que la musique s'élève avec le *Patrem omnipotentem*.

Sur l'ordre de Johann Sebastian Bach, un copiste que nous ne connaissons plus mais qui est le copiste évident du Livret de notes pour Anna Magdalena Bach de 1725 copia vers 1735 six Messes du compositeur Giovanni Battista Bassani en poste à Ferrara et Bergame (vers 1647 - 1716). Bassani était considéré encore à l'époque de Bach comme compositeur moderne surtout de cantates profanes et de musique spirituelle en style concertant. Les Messes ont été imprimées sous le titre *Acroama missale* en 1709 à Augsbourg. Aucune de ces Messes ne contient ici les paroles d'introduction du Credo. Dans la copie, Bach place l'intonation dans quatre de ces Messes (n° 1, 2, 4, 6) à la place des mots suivants *Patrem omnipotentem* qui étaient répétés dans l'arrangement original et qui étaient donc superflus au début. Pour la troisième Messe, il existe une intonation du *Credo* supplémentaire de la propre main de Bassani. Dans la Messe n° 5, le procédé pratiqué auparavant n'était pas réalisable. Bach composa alors vers 1747/48, d'après le modèle de Bassani dans la troisième Messe, sa propre intonation, y fait un renvoi à la page 125 de la copie («*Credo videas sub signo...*») et l'ajoute à la page 168. Il s'agit là de seize mesures, une composition en *stilo antico* pour quatre voix sur un ostinato de la basse continue à deux temps qui s'étend sur deux octaves en triples accords brisés et enchaîné directement avec la composition de Bassani. C'est surtout cette intervention tardive de Bach qui prouve l'intérêt évident qu'il portait à la Messe dans les dernières phases de sa création.

Les interprètes

L'enregistrement des deux Messes a été réalisé en 1992 dans l'objectif poursuivi par l'EDITION BACHAKADEMIE qui est de reproduire pour la première fois l'intégralité de la musique de Johann Sebastian Bach et qui complète le premier enregistrement des compositions transmises séparément sur des textes latins. Helmuth Rilling travaille régulièrement avec les solistes vocaux ici représentés sous forme de concerts et d'enregistrements sur CD. Nombreux parmi eux sont ceux qui ont commencé leur carrière grâce à des projets réalisés sous la direction de Helmuth Rilling.

La soprano Ruth Ziesak (BWV 236) a été «découverte» en 1991 aux Festivals de Salzbourg par Sir Georg Solti pour le monde du grand opéra et se produit depuis sur les scènes les plus importantes et dans les opéras les plus connus. Elle donna des représentations avec Helmuth Rilling avec l'Orchestre symphonique de la chaîne de radiodiffusion de Bavière et auprès de l'Orchestre philharmonique de Vienne.

Christiane Oelze, remarquable aussi par un répertoire varié, chante la partie soprano déjà dans les enregistrements de Helmuth Rilling de la Messe en ut mineur et dans le Requiem de Wolfgang Amadeus Mozart ainsi que dans la Passion selon saint Matthieu de Bach. Avec la jeune contralto Birgit Remmert (BWV 242), elle a enregistré en outre la paraphrase de Pergolesi de Bach Tilge, Höchstler, meine Sünden (Efface mes péchés, ô Très-Haut) BWV 1083 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 73).

Ingeborg Danz est depuis des années l'une des contraltos les plus demandées et participe aux nombreuses productions de Helmuth Rilling: le Messie de Händel, le Paulus de Mendelssohn, le Requiem de Mozart et dans les parties des grands oratorios de Bach, la Passion selon saint Jean et la Passion selon saint Matthieu, l'Oratorio de Noël, la Messe en si mineur et de nombreuses cantates profanes – participant aussi à l'EDITION BACHAKADEMIE.

Christoph Prégardien s'est élevé au rang de chanteur de lied et d'interprète avant tout de la littérature baroque. Ses enregistrements du Voyage d'hiver de Franz Schubert mais aussi de lieder des compositeurs de notre temps ont été fortement appréciés. Dans l'ÉDITION BACHAKADEMIE, on peut entendre le ténor lyrique aussi dans le cadre du « Livre de choral de Johann Sebastian » avec les lieder spirituels de Bach.

Le baryton suisse, **Michel Brodard**, a un vaste répertoire et est un acteur et interprète apprécié dans les œuvres scéniques de Paisiello à Britten et de la littérature de concert de Bach à Ravel.

Thomas Quasthoff enfin, le chanteur de concert et de lieder de renommée mondiale à l'heure actuelle, est aussi étroitement lié à Helmuth Rilling et à son ensemble. Pour l'ÉDITION BACHAKADEMIE, il participe aux enregistrements de la Cantate du café et de la Cantate des paysans, de la Passion selon saint Matthieu, de la Messe en si mineur et de l'Oratorio de Noël; on peut en plus l'entendre dans les enregistrements du Messie de Händel et du Stabat mater de Dvořák.

Le chœur Gächinger Kantorei Stuttgart, fondé en 1953 par Helmuth Rilling, est un ensemble professionnel qui se retrouve suivant les exigences des différents projets. Le chœur chante dans presque toutes les adaptations de cantates de Rilling. En 1976, ce fut probablement le premier chœur allemand qui se produisit avec l'Orchestre Israel Philharmonic Orchestra en Israël. La tonalité spécifique, le dynamisme et la flexibilité dont il fit preuve au cours d'innombrables concerts et tournées dans le pays et à l'étranger, lui ont valu le nom honorifique de «stradivarius des chœurs».

À côté du Bach-Collegium Stuttgart fondé en 1965, qui est composé de musiciens au style varié et qui s'est fait un nom remarquable au niveau international grâce à la coopération continue avec Helmuth Rilling, l'Orchestre

Kammerorchester de Stuttgart participe à l'enregistrement de la Messe BWV 233. Cet orchestre fondé par Karl Münchinger, également de renom au niveau international, est domicilié à la Maison de l'Académie Internationale de Bach à Stuttgart et fait parler de lui en raison de son programme peu conventionnel, aimant les risques et ses ambitions les plus élevées au niveau de l'interprétation sous la baguette de son chef d'orchestre Dennis Russel Davies.

Helmuth Rilling enfin, le chef d'orchestre aux dons multiples, fondateur et directeur de l'Académie Internationale Bach de Stuttgart ainsi que de nombreux ateliers Bach dans le monde entier, est considéré comme le spécialiste de Bach. Son répertoire ne se limite cependant pas à Bach : la littérature des oratorios jusqu'à notre époque ainsi que de nombreuses œuvres orchestrales. Parmi les innombrables projets exceptionnels des dernières années, nous citons: des exécutions avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne de la Passion selon saint Matthieu de Bach en 1998 ; la création du Credo de Krzysztof Penderecki lors du Festival Oregon Bach Festival la même année ainsi que la première européenne de ce morceau, avec retransmission en direct à la télévision, lors du Festival Penderecki à Cracovie avec le «Chœur et l'Orchestre des Académies Internationales de Bach», un projet associant de jeunes musiciens du monde entier; la direction artistique de l'ÉDITION BACHAKADEMIE; les symphonies complètes de Franz Schubert avec le Real Filarmónia de Galicia / Santiago de Compostela qu'il fonda lui-même; la mission donnée à quatre compositeurs de quatre continents différents d'écrire quatre Passions pour l'année Bach, 2000. En raison de la qualité de ses activités qui associent les peuples dans le but de réaliser des projets en commun, Rilling a été distingué à plusieurs reprises, entre autres par le Prix Theodor-Heuss et le Prix de la culture de l'UNESCO et.

Andreas Bomba

La música religiosa latina de Johann Sebastian Bach (2)

La Reforma no vino a tirar radicalmente por tierra, ni mucho menos, el servicio religioso y su ordenamiento tal como se practicaba en la Iglesia Romana. Como tampoco renunciaría a los cánticos latinos el servicio religioso luterano celebrado en Leipzig. En consecuencia, Bach, a quien se había encomendado la música que se interpretaría en las principales iglesias de esta ciudad comercial, tenía todos los motivos del mundo para escribir música religiosa en lengua latina. En el librito que acompaña al CD EDITION BACHAKADEMIE vol. 71 se explica con mayor detalle el dominio que Bach tenía de dicha lengua y se deja constancia de cómo las piezas que había de componer formaban parte integrante del Ordinario de la Misa.

La música religiosa latina de Bach abarca – por el mismo orden del BWV – las obras siguientes:

- la música festiva “Gloria in excelsis Deo” BWV 191 (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 57) interpretada en torno a 1743/46;
 - la Misa en si menor BWV 232 (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 70);
 - las llamadas “Misas luteranas” BWV 233 en Fa⁽¹⁾, BWV 234 en La⁽¹⁾, BWV 235 en sol⁽²⁾ y 236 en Sol⁽²⁾;
 - el *Kyrie* BWV 233a⁽¹⁾;
 - una entonación del *Credo in unum Deum* BWV 1081⁽²⁾
 - cuatro composiciones del *Sanctus*: BWV 237, 238, 240 y 241⁽²⁾;
 - un *Christe eleison* en sol BWV 242⁽²⁾
 - así como dos versiones del *Magnificat* BWV 243 (vol. 73) y 243a (vol. 140), siendo ésta última la primera versión con movimientos navideños intercalados.
- (¹) = Edition Bachakademie vol. 71, (²) = vol. 72)

Por otro lado, Bach, que ya había interpretado música religiosa latina en Weimar, poseía en su biblioteca de notas un buen número de copias, realizadas por él mismo en su mayoría, de misas, partes de la misa y otras piezas de diferentes compositores como Johann Baal, Antonio Caldara, Francesco Conti, Francesco Durante, Johann Caspar Kerll, Antonio Lotti, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Marco Giuseppe Peranda, Johann Christoph Pez, Johann Hugo von Wilderer y demás autores de imposible identificación. Por último, también se disponía de obras en latín en la iglesia de Santo Tomás (véase a este respecto Kirsten Beißwenger, Biblioteca de notas de Johann Sebastian Bach, Kassel 1992).

Desde este punto de vista, Bach supera las barreras profesionales. Mientras que en su música religiosa compuesta sobre texto alemanes – es decir, las cantatas y los motetes – se atribuye una combinación sin precedentes con la retórica, el mundo de los afectos, la teología y la musicalidad, el latín los hace elevarse para alcanzar con su función oficial permanente la posición imperturbable que en el servicio religioso corresponde a lo elevado del carácter general de los textos. Con ello concuerda el hecho de que Bach se incline especialmente en el último tramo de su vida hacia estas obras “latinas”, con lo cual las misas parecen el correlato de la tendencia de un Bach que hacia el final de su obra creativa prefiere componer una música a modo de compendio y paradigma con destino a un uso supratemporal.

En contraposición con las misas BWV 233 y BWV 234 que se incluyen en el CD EDITION BACHAKADEMIE vol. 71, los precedentes de ambas misas que aquí se pueden oír, nos resultan perfectamente conocidos. Se trata pues, en el caso de BWV 235 y BWB 236 de unas misas “parodiadas”, lo cual fue durante mucho tiempo motivo para

que se negara el debido reconocimiento a estas obras. A Bach le parecía indigna la parodia, es decir, una música algo así como de segunda mano. Esta opinión enlaza con la mentalidad ensalzadora de la originalidad y del genio, y que es característica del siglo XIX, al tiempo que – por curioso que parezca – dio motivo para que se utilizara doblemente esta misma música cuando se llamó la atención sobre esta técnica nada llamativa en tiempos de Bach, gracias a la publicación de las cantatas religiosas en el marco de las Ediciones Completas de Bach (BG). Pero mientras se ignoraba esta circunstancia, las misas BWB 234 y 236 gozaron de gran prestigio gracias a su arte de técnica a base de movimientos, e incluso se publicaron antes que determinadas obras como las Pasiones o la *Misa en si menor*. Quien todavía en la actualidad siga percibiendo como menos válido el “reciclaje” musical, debería tomar en consideración el hecho de que también el *Oratorio de Navidad* o la antes mencionada *misa en si menor* se integran en una parte muy considerable de fragmentos musicales que originalmente no se compusieron para esa finalidad.

Misa en sol menor BWV 235

La misa en sol menor BWV 235 se encuentra en una copia de la partitura que se confeccionó en torno a 1747/48 por parte del discípulo y yerno de Bach Johann Christoph Altnickol. Los editores del Compendio de Bach sitúan sus orígenes “probablemente en torno a los años 1738/39”. Bach recurrió para los seis movimientos a un conjunto de tres cantatas. El *Kyrie* es una reelaboración del coro de entrada de la cantata BWV 102 “Señor, tus ojos la fe sondean”. También de esta pieza tomó Bach dos movimientos (el número 3 y el número 5) para la Misa BWV 233 compuesta aproximadamente

por esa misma época. Es posible que Bach pensara también en el movimiento coral de tres partes que da comienzo a la cantata, ya que de este modo podría aplicar la estructura tripartita del *Kyrie* aplicando unos medios musicales apropiados. Además, este coro de entrada dispone de una conveniente *Sinfonía* instrumental.

Para el *Gloria* elige Bach primeramente como modelo el coro de entrada de la cantata BWV 72 “Todo sólo según la voluntad de Dios”. Prescinde de la introducción instrumental y traspone el movimiento de la a sol menor. Bach toma prestados los cuatro movimientos subsiguientes del *Gloria* recurriendo a la cantata 187 “Todos esperan en ti”, que fue compuesta para el 4 de agosto de 1726. En concreto, de los movimientos número 4, 3, 5 y 1 de la cantata surgen ahora los movimientos número 3, 4, 5 y 6 de la misa. Esta alteración del orden consecutivo constituye una prueba de la adaptación musical conscientemente realizada por Bach guiándose por el contenido afectivo. El movimiento número 3, *Gratias agimus*, mantiene su condición de trío vibrante para solo de bajo, unísono de violines y continuo. Para el movimiento número 4, *Domine Fili* – la única vez que en las misas luteranas Bach dedica una obra propia a este fragmento textual –, mantiene Bach la cobertura instrumental, si bien pone en más directa relación la voz cantora con el solo de oboe. El movimiento número 5 que en la cantata es un aria de soprano, es asignado ahora por Bach al tenor. La estructura bipartita del aria, así como la distribución en un fragmento más bien meditativo y otro afirmativo, encajan perfectamente para colocar dos partes del texto: *Qui tollis* y *Quoniam tu solus sanctus*. Para ello, pone aquí en juego únicamente la segunda mitad del *Qui tollis*: la que finaliza con la petición ‘Atiende nuestra súplica’. Con la primera mitad, que desemboca

en la súplica de misericordia, había hecho sonar Bach la pieza precedente (número 4). Para el coro final elige el coro de entrada de la cantata. Pasa superficialmente por su amplia introducción y recibe de este modo una especie de preludio y fuga con intermedio instrumental. La dilatada pigmentación que visualiza en la cantata la palabra “Todos” le sirve ahora como representación figurada de la *Gloria Dei Patris*, la gloria de Dios Padre.

Misa en Sol mayor BWV 236

Esta misa, junto con BWV 234, se incluye en el grupo de obras que ya estaban impresas antes de la reinterpretación de la *Pasión según san Mateo* por parte de Felix Mendelssohn en 1829, y que por tanto eran muy conocidas y gozaban del máximo nivel de reconocimiento. Friedrich Wilhelm Marpurg recogió el *Kyrie* ya en 1754, a los cuatro años de la muerte de Bach, en la segunda parte de su “Tratado de la fuga”. La composición existe en partitura autógrafa, y los investigadores fechan su origen en torno a 1738/39.

Para esta Misa recurre Bach al material que se le ofrece en un total de cuatro cantatas. La cantata BWV 179 “Mira que tu temor de Dios no sea impostura”, viene a proveer la música para el *Kyrie* en modo casi inalterado y en estricto contrapunto con el coro de entrada así como con el movimiento 3, instrumentalmente reducido a solo de oboe y continuo, para el *Quoniam tu solus sanctus*. De este modo se obtiene una pieza considerable – lo que resulta insólito para este texto enunciativo y más insólito aún si se contrasta con el texto alemán de la cantata: “Falsos impostores pueden llamarse, a semejanza de la manzana de Sodoma, a aquellos que están llenos de suciedad por dentro y se presentan muy exuberan-

tes por fuera...” Y es que la emoción barroca no distingue entre la representación de lo verdadero y su crítica.

El *Gloria* comienza con el coro de entrada de la cantata BWV 79 “Dios Nuestro Señor sol y escudo es”. Del movimiento del preámbulo instrumental de la cantata retira Bach las dos trompetas desplazando su parte a la voz del soprano y del contralto; el movimiento coral propiamente dicho de la cantata se convierte en el soporte del texto *Et in terra pax*. Del dueto soprano-bajo de la cantata (n.º 5: “¡Dios, oh Dios, no abandones a los tuyos nunca más!”) surge ahora el *Domine Deus* para soprano y contralto; la petición de misericordia que se expresa en este fragmento se corresponde perfectamente con el texto de la cantata y queda subrayado con expresivos movimientos ascendentes y descendentes de violines al *unísono*. El aria para bajo e instrumentos de arco, número 4, que forma parte de la cantata BWV 138 “Porqué te turbas, corazón mío” es el precedente o modelo para el *Gratias agimus tibi*. Igual que en todas estas parodias posteriores, Bach se esfuerza también aquí para intensificar la diferenciación y el ornato de la música. Para el coro final de la misa elige también aquí Bach el coro de entrada de otra cantata: la fuga de gran formato tomada de BWV 17 “Quien ofrece acción de gracias, me alaba”, a la que Bach hace que preceda dentro de la Misa una breve introducción homófona en lugar del preámbulo instrumental.

Sanctus en Do mayor BWV 237

El ordenamiento litúrgico habitual en Leipzig en tiempos de Bach tenía prevista para las grandes solemnidades la interpretación de un *Sanctus* en latín compuesto

en forma figurativa entre el canon de la misa y las palabras de la consagración. Este *Sanctus* finalizaba ya ciertamente con el fragmento textual *Pleni sunt coeli et terra gloria tua*; faltaban el *Hosanna* y el *Benedictus* tal como se observa también en las composiciones dedicadas por Bach al *Sanctus*. El *Sanctus* que él interpretó el primer día de Navidad de 1724 y que posteriormente se insertó en la *Misa en si menor* BWV 232, prescinde de ambos fragmentos, de manera que Bach tuvo que completarla posteriormente al dar por finalizada la *Missa tota*. Esto ha dado muchas veces ocasión a insistentes especulaciones sobre la unidad conceptual de este *summum opus* (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70). La concesión litúrgica se refleja igualmente en las composiciones autónomas menores del *Sanctus*, como ocurre en la presente y en las piezas sucesivas, y finalmente también en el *Sanctus* BWV 241 que Bach tomó de una misa de Johann Caspar Kerll. El *Sanctus* BWV 237 se nos presenta en partitura autógrafa, comprende 37 compases, tiene su origen a principios del primer año de ejercicio del cargo de Bach en Leipzig, que fue 1723, se estrenó para Pentecostés, para la fiesta de la Santísima Trinidad o para la de San Juan (24 de junio) y se exhibe como requería la ocasión, ataviada con toda solemnidad instrumental.

Sanctus en Re mayor BWV 238

También esta pieza procede tal vez del año 1723 y fue interpretada el primer día de Navidad. No obstante, es posible que su origen date de la fiesta de Pascua del año 1724. Hay pruebas de que volvió a interpretarse en torno al año 1735 en la Nueva Iglesia de Leipzig, y también hacia 1736/37. Esta pieza de cobertura menos solemne y de estructura contrapuntual comprende un total de 48 compases.

Sanctus en Sol mayor BWV 240

La copia manuscrita de un *Sanctus à Violini unisoni e 4 Voci. col Organo*, que se encuentra en la biblioteca de Bach y que data de los años 1738/41 (BWV 239), se ha venido a considerar entre tanto como copia de una obra ajena, y por lo tanto como obra no auténtica incluida en el anexo del índice de obras de Bach. De modo semejante se discute la autenticidad de la presente composición de un *Sanctus* en 94 compases que, junto con BWV 237, 238 y 239, fue catalogada en el legado de Carl Philipp Emanuel Bach bajo el nombre de Johann Sebastian Bach. Kirsten Beißwenger (Anuario de Bach 1991, pág. 127 ss), que es la mejor conocedora de la biblioteca de notas de Bach, y también los editores del Compendio de Bach, han denegado el reconocimiento de autenticidad a esta obra copiada o retocada en torno a 1742, mientras que el BWV sigue incluyéndola en su parte principal. La sospecha de que este *Sanctus* y la composición que le precede pudieran ser reelaboraciones de obras instrumentales para aplicaciones religiosas, parece haberse rebatido con posterioridad. Kirsten Beißwenger ha analizado minuciosamente esta pieza (Anuario de Bach 1991) y ha llegado a la conclusión de que Bach “utilizó esta obra ajena como si fuera propia adaptándola a las necesidades de cada ocasión en que había de interpretarse”. “En el caso del *Sanctus* anónimo, sus retoques dan sobre todo la impresión de que el conjunto estereotipado de motivos se ha configurado de manera algo más variable”. Estos retoques se pueden observar ante todo en un gran número de correcciones de diversa motivación en el manuscrito.

Sanctus en Re mayor BWV 241

Esta pieza de doble coro aporta mejor información sobre el modo en que Bach reelabora la obra de un compositor ajeno. Hasta el punto de que Hans T. David identificara en 1961 al compositor del modelo. Se trata del *Sanctus* de la *Missa Superba* del director muniqués de orquesta y organista de la Corte Imperial Johann Caspar Kerll (1627 - 1693). Kerll es considerado como un importante transmisor de la música italiana hacia el Sur de Alemania. Ante todo, su música para instrumentos de teclado ha marcado su influencia en Bach y en Händel. La *Missa Superba* data de antes de 1674. Ya al cabo de tres años, la Escuela de Santo Tomás de Leipzig se hizo con la interpretación de esta obra probablemente en forma de un movimiento vocal. La confección de esta obra está datada entre julio de 1747 y agosto de 1748 habiéndose conservado autógrafa. En un principio se queda en el intercambio de instrumentos *colla parte* (cuatro trombones) contra tres violines y un fagot. Los tres violines interpretan la voz del contralto y del tenor del primer coro así como la voz de tenor del segundo coro; del compás 13 hasta el 18 las violas asumen una y dos voces obliquadas. Bach añade a cada una de las dos voces de soprano un oboe d'amore; las voces de interpretación, distanciándose de la partitura, quedan en Mi mayor. Debido a que en el servicio religioso de Leipzig no existía aplicación alguna para los fragmentos *Hosanna* y *Benedictus* pese a que pretendía lograr un final suficientemente representativo de este movimiento, Bach substituyó la música de Kerll en el *Pleni sunt coeli* por la música del *Hosanna* original; no sólo cambia el texto de las voces, sino que hace más intenso el movimiento mediante la utilización de notas semicorcheas en lugar de corcheas. "El tema reconfigurado acusa una vitalidad rítmica y melódica mucho mayor, y muestra

sobre todo en la elaboración polifónica una flexibilidad desconocida hasta entonces, un aumento de la plasticidad y una mayor riqueza armónica": tal es la valoración de Peter Wollny sobre la calidad de la transformación (Anuario de Bach, pág. 173 ss.), a pesar de que "un cotejo más preciso entre el modelo y la reelaboración pone de relieve que Bach se atuvo estrictamente a la estructura polifónica de Kerll, es decir, que en ningún punto realizó ampliaciones, supresiones o modificaciones importantes de la sustancia musical."

Christe eleison en sol menor BWV 242

"El *Christe* BWV 242 grabado en el presente volumen con los movimientos precedente y consecuente del *Kyrie* tomados de la *Missa* en do menor BWV anexo 26 de un compositor ajeno, se nos ha transmitido en el manuscrito propio de Bach. El breve autógrafa es parte integrante del manuscrito que Bach produjo para la *Missa* anónima... Como carecemos de fuentes originales u otros manuscritos fiables de la *Missa*, también sigue siendo cuestionable si lo que Bach pretendía con el *Christe* en *sol menor* era completar un movimiento originalmente ejecutado por el órgano y que por lo tanto estaba ausente, o si más bien quería substituir por su propia composición un *Christe* ya existente", escribe Marianne Helms en el informe crítico a la *NBA* volumen II/2 (pág. 164 s.), en el que se publican las misas luteranas con los diferentes fragmentos de la misa. Los dos movimientos del *Kyrie* que abarcan 54 ó 33 compases tienen cobertura de instrumentos de arco, trombones y bajo continuo; el "Christe di Bach" – como se designa en el autógrafa – que tiene 26 compases y se detiene en el compás 12/16, únicamente prevé solos de soprano y contralto además de bajo continuo. La copia

de la misa, compuesta de *Kyrie* y *Gloria* se confeccionó entre el 17 de octubre de 1727 y el 2 de noviembre de 1731. Entre tanto, Hans-Joachim Schulze ha podido demostrar que la misa en do, en la que Bach insertó el *Christe eleison* debe su origen a Francesco Durante (1684 - 1755). El *Kyrie I* de la copia de Bach sigue al del original, mientras que el *Kyrie II* que sigue el *Christe* refleja el comienzo del *Gloria* compuesto por Durante. Desconocemos si Bach copió la pieza con vista a una determinada interpretación.

Credo in unum Deum BWV 1081

Desde Palestrina hasta Bruckner y hasta bien entrado el siglo XX, existen numerosas composiciones musicales de este texto litúrgico, en las que faltan justamente las palabras introductorias *Credo in unum Deum*, "Credo en un solo Dios". Esto no es producto de un descuido del compositor ni a una rebelión contra el texto, sino que es pura consecuencia del uso litúrgico. Las palabras introductorias son entonadas por el sacerdote, el celebrante, el cantor u otra persona, antes de que la música aborde el *Patrem omnipotentem*.

Por encargo de Johann Sebastian Bach, un copista ya desconocido para nosotros pese a que su existencia se documenta en el librito de notas para Anna Magdalena Bach de 1725, realizó copias de seis misas del compositor Giovanni Battista Bassani (alrededor de 1647 - 1716), quien desarrolló su actividad en Bolonia, Ferrara y Bérgamo. Bassani era considerado, aún en tiempos de Bach, como un compositor moderno, especialmente de cantatas profanas y de música religiosa en estilo concertante. Las misas se imprimieron en Ausburgo el año 1709 bajo el título *Acroama missale*. Ninguna de estas

misas presenta aquí las palabras introductorias del *Credo*. En la copia añade Bach la entonación a cuatro de estas misas (las número 1, 2, 4 y 6) en lugar de las subsiguientes palabras *Patrem omnipotentem* que en la composición original se repetían en cada una de ellas y que por tanto eran suprimibles al comienzo. Para la tercera misa hay una entonación adicional del *Credo* original directa de Bassani. En la misa número 5 no era posible la actuación antes llevada a cabo. De ahí que Bach compusiera en torno a 1747/48, siguiendo el ejemplo de Bassani en la tercera misa, una entonación de su propia producción, haciéndose referencia a ella en la página 125 de la copia ("*Credo* videas sub signo...") y añadiéndola a la página 168. Se trata de dieciséis compases, una composición en *stilo antico* a cuatro voces sobre un *Ostinato* de dos compases del bajo continuo, que se expande en tríos entrecortados a lo largo de dos octavas y que lleva directamente a la composición de Bassani. Es importante observar que esta intervención tardía de Bach da muestras del interés que suscitaba para él la misa en el último tramo de su obra creativa.

Los intérpretes

La grabación de las dos misas se realizó en el año 1992 y se completó, para los fines de la EDITION BACH-*AKADEMIE* (la primera grabación completa de la música de Johann Sebastian Bach) con la primera grabación de las composiciones legadas de modo independiente sobre textos latinos. Con los solistas vocales que aquí pueden oírse colabora Helmuth Rilling en el concierto y también para las grabaciones en CD. Muchos de ellos comenzaron su carrera con proyectos bajo la dirección de Helmuth Rilling.

La soprano **Ruth Ziesak** (BWV 236) fue “descubierta” por Sir Georg Solti para el mundo de la gran ópera en 1991 con ocasión de la celebración de los Juegos de Salzburgo, y desde entonces actúa en los más importantes escenarios y en los teatros de concierto más prominentes. Con Helmuth Rilling realizó inicialmente una gira junto a la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera (Bayerische Rundfunk) y con las Filarmónicas de Viena.

Christiane Oelze (BWV 242), que aparece igualmente con un variado repertorio, canta ya en las interpretaciones de Helmuth Rilling sobre la misa en do menor y el Requiem de Wolfgang Amadeus Mozart así como en la Pasión según san Mateo de Bach, la parte de soprano. En combinación con la joven esforzada contralto **Birgit Remmert** (BWV 242) ha grabado además la paráfrasis de Pergolesi realizada por Bach bajo el título Borra, oh Altísimo, mis pecados BWV 1083.

Ingeborg Danz es desde hace años una de las más cotizadas contraltos y actúa en numerosas producciones de Helmuth Rilling: el Mesías de Händel, Paulus de

Mendelssohn, el Requiem de Mozart y las partes correspondientes de los grandes oratorios de Bach, el de la Pasión según san Juan, el de la Pasión según san Mateo, el Oratorio de Navidad, la Misa en si menor y numerosas cantatas profanas, que también forman parte integrante de la EDITION BACHAKADEMIE.

Christoph Prégardien ha evolucionado hasta convertirse en uno de los más cotizados cantores e intérpretes sobre todo de la literatura barroca. Sus ejercicios del Viaje de invierno de Franz Schubert, aunque también de determinadas canciones de Wilhelm Killmayer, le han hecho acreedor al máximo reconocimiento. En la Edition Bachakademie puede oírse también este tenor lírico en el marco del “Libro de coral para Johann Sebastian” con canciones religiosas de Bach.

El barítono suizo **Michel Brodard** cultiva un amplio repertorio y es agradable de oír como presentador e intérprete en obras de teatro desde Paisiello hasta Britten y en literatura de concierto desde Bach hasta Ravel.

Por último **Thomas Quasthoff**, que se ha ganado fama mundial como intérprete de conciertos y canciones, mantiene igualmente una estrecha relación con Helmuth Rilling y sus conjuntos. Para la EDITION BACHAKADEMIE contribuye con su actuación en las grabaciones de la Cantata del café y la Cantata de los campesinos, así como en la Pasión según san Mateo, en la Misa en si menor y en el Oratorio de Navidad; además, puede oírse en las grabaciones del Mesías de Händel y en el Stabat Mater de Dvořák.

La **Gächinger Kantorei Stuttgart**, fundada por Helmuth Rilling en 1953 es un conjunto profesional que atiende los

requerimientos de cualquier proyecto apropiado. El coro actuó en casi todos los ejercicios de cantatas de Rilling. Fue el primer coro alemán que pudo presentarse en público en Israel el año 1976 junto con la Orquesta Filarmónica de Israel. Su específica cultura acústica, acrisolada en numerosos conciertos y turnées tanto en Alemania como en otros países, su dinamismo y su flexibilidad, le han hecho merecedora del título honorífico de “Stradivari de los coros”.

Junto al Colegio de Bach de Stuttgart, fundado en 1965 y compuesto de músicos con gran variedad estilística que se han ganado una fama sobresaliente a escala mundial gracias a su coherente colaboración con Helmuth Rilling, actúa en la grabación de la Misa BWV 236 junto con la Orquesta de Cámara de Stuttgart. La también internacionalmente renombrada Orquesta fundada por Karl Münchinger tiene su sede en la casa de la Academia Internacional de Bach en Stuttgart y es objeto de muchos comentarios bajo la dirección de Dennis Russell Davies o por los programas nada convencionales y atrevidos que desarrolla así como por sus elevadas ambiciones interpretativas.

Por último, el polifacético líder Helmuth Rilling, fundador y director de la Academia Internacional de Bach en Stuttgart, así como de numerosos centros especializados en Bach por todo el mundo, es considerado como un auténtico especialista en Bach. Pero su repertorio abarca mucho más que todo eso: la literatura de oratorios hasta nuestra época, junto con numerosas obras para orquesta. Entre otros muchos proyectos destacados de los últimos tiempos, mencionaremos los siguientes: actuaciones como invitado en la Filarmónica de Viena con la Pasión según san Mateo de Bach en 1998; la interpretación original del Credo de Krzysztof Penderecki en el Oregon Bach

Festival el mismo año, así como transmisiones televisadas en directo, la primera interpretación europea de esta pieza en el festival de Penderecki en Cracovia con el “coro y orquesta de las academias internacionales de Bach”, un proyecto para la conjunción de jóvenes músicos de todo el mundo; dirección artística de la EDITION BACHAKADEMIE; ejercicio completo de las sinfonías de Franz Schubert con la Real Filarmónica de Galicia (Santiago de Compostela) que él mismo fundó; encargo a cuatro compositores de cuatro continentes para escribir cuatro pasiones para el Año de Bach que se celebrará en el 2000. Debido a la calidad armonizadora de los pueblos que caracteriza a su obra, Rilling ha sido condecorado con muchas distinciones, entre otras con el premio Theodor Heuss y galardón cultural de la UNESCO.

Vol. 73

Magnificat D-Dur

Magnificat D Major

BWV 243

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Musik-und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Stadthalle Leonberg (BWV 243), Stadthalle Sindelfingen

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

BWV 243: Januar 1995. BWV 1082 & 1083: Januar 1999. BWV 246/40a & 1088: März 1999.

Einführungstexte/Programme notes/Textes de présentation/Textos introductorios:

Prof. Dr. Christoph Wolff / Dr. Andreas Bomba

Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Roger Clement, Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Sylvie Gomez, Sylvie Roy

Traducción al español: Julián Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685 – 1750)

Magnificat D-Dur/D Major/ré majeur/Re mayor *BWV 243*

Christine Schäfer – Soprano I • Ibolya Verebics – Soprano II • Ingeborg Danz – Alto •
James Taylor – Tenore • Thomas Quasthoff – Basso

Suscepit Israel puerum suum *BWV 1082*

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu Dir *BWV 246 / 40a*

From the depths now do I call, Lord, to Thee • Des profondeurs, je t'appelle, Seigneur •
Desde lo profundo clamo a ti, Señor
James Taylor - Tenore

So heb ich denn mein Auge sehulich auf *BWV 1088*

I lift my longing eye to Heav'n above • Ainsi je lève mes yeux plein de désirs •
Así levanto mis ojos anhelantes
Thomas Quasthoff - Basso

Tilge, Höchster, meine Sünden (Psalm 51) *BWV 1083*

Savior, blot out my transgressions (Psalm 51) • Efface mes péchés, ô Très-Haut (Psaume 51) •
Borra, oh Altísimo, mis pecados (Salmo 51)
Christiane Oelze – Soprano • Birgit Remmert – Alto

Gächinger Kantorei Stuttgart (BWV 243, 1082) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

- | | | | |
|-----|--|-----------|------|
| 1. | Magnificat anima mea (Coro SSATB)
<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 1 | 2:53 |
| 2. | Et exsultavit spiritus meus (S II)
<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 2 | 2:25 |
| 3. | Quia respexit (S I)
<i>Oboe d'amore, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 3 | 2:36 |
| 4. | Omnes generationes (Coro SSATB)
<i>Flauto I+II, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 4 | 1:17 |
| 5. | Quia fecit mihi magna (B)
<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 5 | 2:06 |
| 6. | Et misericordia (A, T)
<i>Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 6 | 3:46 |
| 7. | Fecit potentiam (Coro SSATB)
<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 7 | 2:01 |
| 8. | Deposuit potentes (T)
<i>Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 8 | 1:57 |
| 9. | Esurientes implevit bonis (A)
<i>Flauto I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 9 | 2:57 |
| 10. | Suscepit Israel (S I & II, A)
<i>Oboe I+II unisono, Violoncello, Organo</i> | 10 | 1:58 |
| 11. | Sicut locutus est (Coro SSATB)
<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | 11 | 1:57 |
| 12. | Gloria Patri (Coro SSATB)
<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | 12 | 2:16 |

Suscepit Israel puerum suum BWV 1082

13 1:54*Coro SATB; Violino I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo*

Tenore; Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo

So heb ich denn mein Auge sehulich auf BWV 1088

15 2:10

Basso; Fagotto I+II, Contrabbasso, Organo

Tilge, Höchster, meine Sünden BWV 1083

32:10

Soprano, Alto; Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo

1.	Versus 1:	Tilge, Höchster, meine Sünden (S, A)	16	3:16
2.	Versus 2:	Ist mein Herz in Missetaten (S)	17	1:52
3.	Versus 3:	Missetaten, die mich drücken (S, A)	18	1:29
4.	Versus 4:	Dich erzürnt mein Tun und Lassen (A)	19	2:02
5.	Versus 5 & 6:	Wer wird seine Schuld verneinen (S, A)	20	1:50
6.	Versus 7:	Sieh! ich bin in Sünd empfangen (S, A)	21	0:43
7.	Versus 8:	Sieh, du willst die Wahrheit haben (S)	22	3:21
8.	Versus 9:	Wasche mich doch rein von Sünden (A)	23	2:18
9.	Versus 10:	Laß mich Freud und Wonne spüren (S, A)	24	2:18
10.	Versus 11-15:	Schaue nicht auf meine Sünden (S, A)	25	4:39
11.	Versus 16:	Öffne Lippen, Mund und Seele (A)	26	2:54
12.	Versus 17 & 18:	Denn du willst kein Opfer haben (S, A)	27	1:39
13.	Versus 19 & 20:	Laß dein Zion blühend dauern (S, A)	28	3:49

Total Time:

1:05:28

MAGNIFICAT

- | | |
|--|--|
| 1. Magnificat anima mea Dominum. | 5. Quia fecit mihi magna
qui potens est, et sanctum nomen eius. |
| 2. Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo. | |
| 3. Quia respexit humilitatem ancillae suae;
ecce enim ex hoc beatam me dicent | 6. Et misericordia a progenie in progenies
timentibus eum. |
| 4. ...omnes generationes. | 7. Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui. |

Meine Seele erhebt den Herrn.

My soul glorifies the Lord.

1

Und mein Geist freut sich Gottes, meines Heilandes;

My spirit rejoices in God, my Saviour.

2

Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen.
Siehe, von nun an werden mich selig preisen

He looks on his servant in her lowliness;
Henceforth will call me blessed...

3

alle Kindeskind.

...all ages

4

Denn er hat große Dinge an mir getan,
Der da mächtig ist und dessen Name heilig ist.

The Almighty works marvels for me.
Holy his name!

5

Und seine Barmherzigkeit währt von Geschlecht zu
Geschlecht
Bei denen, die ihn fürchten.

His mercy is from age to age,
On those who fear him.

6

8. Deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles.

9. Esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes.

10. Suscepit Israel puerum suum
recordatus misericordiae suae.

11. Sicut locutus est ad Patres nostros,
Abraham et semini eius in saecula.

12. Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto!
Sicut erat in principio et nunc
et semper et in saecula saeculorum.
Amen.

Mon âme exalte le Seigneur,

Exulte mon esprit en Dieu, mon Sauveur!

Il s'est penché sur son humble servante;
Désormais, me diront bienheureuse...

...tous les âges

Le Puissant fit pour moi des merveilles;
Saint est son nom!

Son amour s'étend d'âge en âge

Sur ceux qui le craignent.

Magnífica mi alma al Señor.

Y mi espíritu regocíjase en Dios, mi salvador.

Pues que ha mirado la humildad de su sierva;
y he aquí, desde ahora bienaventurada me dirán

...las generaciones todas.

Por eso portentos me ha hecho el Poderoso,
Santo es Su nombre.

Y es Su misericordia por generaciones

A quienes le temen.

Er übt Gewalt mit seinem Arm,
Und zerstreut, die hoffärtig sind
in ihres Herzens Sinn.

He puts forth his arm in strength
And scatters the proud-hearted.

7

Er stößt die Gewaltigen vom Thron
Und erhebt die Niedrigen.

He casts the mighty from their thrones
And raises the lowly.

8

Die Hungrigen füllt er mit Gütern,
Und läßt die Reichen leer ausgehen.

He fills the starving with good things,
Sends the rich away empty.

9

Er gedenkt der Barmherzigkeit
Und hilft seinem Diener Israel auf,

He protects Israel, his servant,
Remembering his mercy,

10

Wie er geredet hat unsern Vätern,
Abraham und seinen Kindern in Ewigkeit.

The mercy promised to our fathers,
To Abraham and his sons for ever.

11

Lob und Preis sei Gott dem Vater und dem Sohn,
Und dem Heiligen Geiste.
Wie es war im Anfang, jetzt, und immerdar,
Amen.

Glory be to the Father and to the Son and to
The Holy Spirit, as it was in the beginning,
Is now, and ever shall be, world without end.
Amen.

12

The Liturgy of the hours according to the Roman Rite.
© 1974 Collins/E. J. Dwyer/Talbot

Déployant la force de son bras,
Il disperse les superbes.

Il renverse les puissants de leurs trônes,
Élève les humbles.

Il comble de biens les affamés,
Renvoie les riches les mains vides.

Il relève Israël, son serviteur,
Il se souvient de son amour,

De la promesse faite à nos pères,
En faveur d'Abraham et de sa race, à jamais.

Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit,
Au Dieu qui est, qui était et qui vient,
Pour les siècles des siècles.
Amen.

La Liturgie des heures
© A. E. L. F., Paris 1980

Proezas hizo de Su brazo; esparció a los soberbios
en el pensamiento de sus corazones.

De los tronos a los poderosos quitó
Y a los humildes exaltó.

Colmó a los hambrientos de bienes
Y a los ricos vacíos envió.

A Israel, su siervo, socorrió,
Acordándose de la misericordia,

Según a nuestros padres habló,
Para con Abraham y su descendencia por siempre.

¡Gloria al Padre y al Hijo y al Espíritu Santo!
Como en el principio, ahora y siempre
Por los siglos de los siglos.
Amén.

*Miguel Carazo (del cotejo de la versión latina con la
Antigua versión de Casiodoro de Reina editada por las
Sociedades Bíblicas Unidas, revisión de 1960).*

BWV 1082

Suscepit Israel

Und hilft seinem Diener Israel auf;
Er dencket der Barmhertzigkeit

He protects Israel, his servant,
Remembering his mercy.

13

BWV 246/40 a

Aus der Tiefen

Aus der Tiefen rufe ich,
Jesu Gnade tröstet mich.
Ich hab Unrecht zwar getan,
Aber Jesus nimmt mich an.

From the depths

From the depths I call to Thee,
Jesus' mercy comforts me.
And although I have done wrong,
Christ will take me in his throng.

14

BWV 1088

So heb ich denn mein Auge sehnlich auf

So heb ich denn mein Auge sehnlich auf
Und trete dir in deinem Lebenslauf,
Mein Heil, beständig nach,
Und kann ich dir bei deiner Schmach,
In deinen herben Plagen
Nichts leichtern oder helfen tragen,
So laß ich dennoch nicht von dir,
Denn meine Ruhe find ich hier.

I lift my longing eye to Heav'n above

I lift my longing eye to Heav'n above
And emulate Thy life of perfect love,
My Savior, evermore,
And though I have no balm in store
That Thy red wounds be curèd,
Nor ease the scorn Thou hast endurèd,
Yet will I not depart from Thee,
Who grant me peace eternally.

15

BWV 1083

Tilge, Höchster, meine Sünden

Tilge, Höchster, meine Sünden,
Deinen Eifer laß verschwinden.
Laß mich deine Huld erfreuen.

Savior, blot out my transgressions

Savior, blot out my transgressions
Calm Thy wrath, hear my confessions,
Give me back salvation's bliss.

16

Il relève Israël, son serviteur,
il se souvient de son amour.

Des profondeurs

Des profondeurs, je t'appelle,
La grâce de Jésus me réconforte.
J'ai certes fait le mal,
Mais Jésus m'accepte ainsi.

Ainsi je lève mes yeux plein de désirs

Ainsi je lève mes yeux plein de désirs
Et te suis dans ta vie,
Mon salut, durablement,
Et je ne peux dans ton ignominie,
Dans tes amères tourmentes
Rien te faciliter ni t'aider,
Mais je ne m'éloigne pas de toi,
Car ma paix, je la trouve ici.

Efface mes péchés, ô Très-Haut

Efface mes péchés, ô Très-haut,
Fais disparaître ton ardeur.
Laisse-moi jouir de tes bonnes grâces.

A Israel, su siervo, socorrió,
Acordándose de la misericordia,

Desde lo profundo

Desde lo profundo clamo,
Que me consuele la gracia de Jesús.
Pues he obrado iniquidad,
Pero Jesús me acogerá.

Así levanto mis ojos anhelantes

Así levanto mis ojos anhelantes
Y te sigo, porque eres mi salvación,
Constantemente a lo largo de mi vida,
Y si en nada puedo mitigar tu ignominia,
O ayudarte a soportar
Tus crueles llagas,
Al menos no me apartaré de ti,
Pues aquí está mi descanso.

Borra, oh Altísimo, mis pecados

Borra, oh Altísimo, mis pecados,
Haz que desaparezca tu enojo
Y permítame gozar de tu favor.

Ist mein Herz in Missetaten
Und in große Schuld geraten,
Wasch es selber, mach es rein.

Missetaten, die mich drücken,
Muß ich mir itzt selbst aufrücken;
Vater, ich bin nicht gerecht.

Dich erzürnt mein Tun und Lassen,
Meinen Wandel mußt du hassen,
Weil die Sünde mich geschwächt.

Wer wird seine Schuld verneinen
Oder gar gerecht erscheinen?
Ich bin doch ein Sünden knecht.

Wer wird, Herr, dein Urteil mindern,
Oder deinen Ausspruch hindern?
Du bist recht, dein Wort ist recht.

Sieh! ich bin in Sünd empfangen,
Sünde wurde ja begangen,
Da wo ich erzeuget ward.

Sieh, du willst die Wahrheit haben,
Die geheimen Weisheitsgaben
Hast du selbst mir offenbart.

Wasche mich doch rein von Sünden,
Daß kein Makel mehr zu finden,
Wenn der Isop mich besprengt.

Laß mich Freud und Wonne spüren,
Daß die Beine triumphieren,
Da dein Kreuz mich hart gedrängt.

Schaue nicht auf meine Sünden,
Tilge sie, laß sie verschwinden,
Geist und Herze mache neu.

Take th'iniquities I harbor
In my heart, sin's lowly arbor,
Wash it clean, leave naught amiss.

My sins are a sore affliction,
I myself must show contrition,
Father, I have been unfair.

Sinned have I against Thee only,
Thou must needs abhor me strongly,
Weak am I from the sins I bear.

Who could e'er seem unpolluted
Or to good deeds meetly suited?
I am but a sinner here.

Who shall keep Thy doom in waiting,
Or Thy verdict turn abating?
Thy word should the righteous fear.

See! in sin have I been shapen,
In iniquity created,
When this world I first did see.

See! the inward truth Thou seekest,
And in hidden parts Thou makest
Secret wisdom known to me.

Wash away my sinful nature,
Let no mark defile this creature
When with hyssop I'm made pure.

Make me to feel joy and gladness
Let my bones discard all sadness
For Thy cross doth me assure.

Hide Thy face from all my sinning,
Blot it out, a new beginning
Grant my spirit and my heart.

17

18

19

20

21

22

23

24

25

Si mon cœur est malfaisant
Et a accompli une grande faute,
Lave-le toi-même, purifie-le.

Des méfaits qui m'oppressent,
Dois-je me les attribuer à présent moi-même;
Père, je ne suis pas juste.

Mes faits et gestes causent ton courroux,
Mes actions te sont haïssables,
Car le péché m'affaiblit.

Qui niera sa faute
Ou même se semblera juste?
Je suis quand même un esclave du péché.

Qui pourra, Seigneur, réduire ton jugement
Ou empêcher ta sentence?
Tu es juste, ta Parole est juste.

Vois! J'ai été conçu dans l'iniquité,
Des péchés furent commis,
Là où j'ai été conçu.

Vois! Tu veux posséder la vérité,
Les dons secrets de la sagesse
Tu les as dévoilés même à moi.

Purifie-moi de mes péchés
Afin qu'on ne trouve plus aucune tache
Lorsque l'hysope m'arrosera.

Laisse-moi ressentir la joie et le bonheur
Pour que les jambes triomphent,
Car ta croix m'éprouve durement.

Détourne tes regards de mes péchés,
Efface-les, fais les disparaître,
Renouvelle esprit et cœur.

Mi corazón está en la iniquidad
Y ha incurrido en grandes culpas,
Lávalo y purifícalo.

Mis transgresiones me oprimen
Y con ellas he de cargar;
Padre, no soy justo.

Te indignan mis obras y omisiones,
Debes odiar mis movimientos,
Porque me debilita el pecado.

¿Quién negará su culpa
O aparentará ser justo?
Pero yo soy un esclavo del pecado.

¿Quién moderará tu sentencia,
O pondrá trabas a tu pronunciamiento?
Tú eres justo y tu palabra es justa.

Mira: en pecado fui concebido,
Se cometió, sí, pecado
Cuando yo fui concebido.

Mira: tú quieres la verdad,
Y los dones de tu verdad secreta
Me los has revelado tú mismo.

Lávame y límpiame de pecado,
Que no se vea mancha alguna
Cuando me rocíe el hisopo.

Hazme sentir la dicha y el gozo,
Para que triunfe tu estabilidad,
Pues tu cruz me oprime mucho.

No mires a mis pecados,
Bórralos y hazlos desaparecer,
Renueva mi espíritu y corazón.

Stoß mich nicht von deinen Augen
Und soll fort mein Wandel taugen,
O, so steh dein Geist mir bei.

Gib, o Höchster, Trost ins Herze,
Heile wieder nach dem Schmerze,
Es enthalte mich dein Geist.

Denn ich will die Sünder lehren,
Daß sie sich zu dir bekehren
Und nicht tun, was Sünde heißt.

Laß, o Tilger meiner Sünden,
Alle Blutschuld gar verschwinden,
Daß mein Loblied, Herr, dich ehrt.

Öffne Lippen, Mund und Seele,
Daß ich deinen Ruhm erzähle,
Der alleine dir gehört.

Denn du willst kein Opfer haben,
Sonsten brächt ich meine Gaben,
Rauch und Brand gefällt dir nicht.

Herz und Geist, voll Angst und Grämen,
Wirst du, Höchster, nicht beschämen,
Weil dir das dein Herze bricht.

Laß dein Zion blühend dauern,
Baue die verfallnen Mauern,
Alsdann opfern wir erfreut,

Alsdann soll dein Ruhm erschallen,
Alsdann werden dir gefallen
Opfer der Gerechtigkeit. Amen.

Do not cast me from Thy presence
Let me make to Thee obeisance
May Thy spirit take my part.

Give my heart, O Lord, Thy solace
Heal the wounds received in malice,
Help me keep Thy word in mind.

Thy ways shall I teach transgressors
That they might become confessors
And leave sinful deeds behind.

All my sins blot out forever,
From bloodguiltiness deliver
Me, I will Thee glorify.

Open lips and mouths and spirit,
Let Thy praise be sung, and hear it,
Glory be to God on high.

Thou desirest no burnt off'ring,
Dost refuse the white lamb's suff'ring,
Smoke delights Thee nevermore.

Though our hearts and minds be fearful,
Thou, Exalted One, art careful
Balm upon our souls to pour.

Let Thy Zion bloom forever,
Build its walls in Thy good pleasure,
Then shall we make sacrifice,

Then shall we intone Thy praises,
Offer Thee repentant gazes,
Contrite hearts Thou'lt not despise. Amen.

Ne me rejette pas loin de ta face
 Et que mes actions te plaisent encore,
 Ô, que ton esprit me soutienne.

Apporte réconfort, ô Très-Haut, à mon cœur,
 Apporte guérison après les douleurs,
 Ton esprit est en moi.

Car je veux enseigner aux pécheurs
 Qu'ils se convertissent en toi
 Et ne fassent pas ce qui se nomme péché.

Fais, ô Toi qui effaces mes péchés,
 Toutes fautes du sang disparaître
 Que mon chant de louange, Seigneur, te glorifie.

Ouvre mes lèvres, ma bouche et mon âme
 Que je raconte ta gloire
 Qui n'appartient qu'à toi.

Car tu ne veux pas avoir d'offrande,
 Sinon je t'apporterais mes dons,
 Fumée et feu ne te plaisent pas.

Cœur et esprit, plein d'angoisse et d'affliction,
 Tu ne rempliras pas de confusion, Très-Haut,
 Car cela te briserait le cœur.

Laisse prospérer longtemps ta Sion,
 Bâties les murs en ruine
 Ensuite nous ferons nos offrandes dans la joie,

Ensuite ta gloire retentira,
 Ensuite t'agréeront
 Les sacrifices de justice. Amen.

No me rechaces ante tus ojos
 Y que mi actuación sea provechosa,
 Oh, que me asista tu espíritu.

Da consuelo, oh Altísimo, al corazón,
 Vuelve a sanarme tras el dolor,
 Y que me recoja tu Espíritu.

Porque quiero enseñar a los pecadores
 Que se conviertan a ti
 Y nunca perpetren lo que supone pecado.

Haz, oh exterminador de mis pecados,
 Que desaparezcan todos mis crímenes,
 Y que te sirva de gloria mi alabanza.

Abre mis labios, boca y alma
 Para que relate tu gran prestigio
 Que solo a ti te pertenece.

Porque tú no deseas sacrificios
 En vano traería yo mis dones:
 El humo y el fuego no te agradan.

Un corazón y un espíritu contrito y afligido:
 Es lo que no te causará sonrojo, oh Altísimo,
 Porque eso te rompe el corazón.

Haz que perdure esplendorosa tu Sión,
 Construye los muros derruidos
 Y entonces gozaremos de las ofrendas.

Entonces resonará tu fama,
 Y entonces te agradaremos todos
 Como ofrendas de justicia. Amen.

Christoph Wolff

Magnificat D-Dur BWV 243

Das älteste summarische Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs, das in dem hauptsächlich von Carl Philipp Emanuel Bach verfaßten Nekrolog auf seinen Vater 1754 gedruckt wurde, nennt unter den Kompositionen des Thomaskantors „Viele Oratorien, Messen, Magnificat, einzelne Sanctus...“. Wir sind ein wenig ratlos angesichts dieser Information, die nicht mit dem überlieferten Bestand übereinstimmt, denn wir kennen nur ein Magnificat von Johann Sebastian Bach. Gewiß, wir wissen von großen Verlusten des einstmals vorhandenen Werkbestandes, und so ließe sich durchaus annehmen, daß eine oder vielleicht zwei Magnificat-Kompositionen verloren gegangen sein könnten. Doch „viele Magnificat“? Vielleicht war bei dem Versuch, sich einen Überblick über den Nachlaß des Vaters zu verschaffen, auch einiges durcheinander gegangen. Da das uns bekannte Magnificat in zwei Fassungen vorlag, konnten diese z.B. als Einzelwerke gezählt worden sein. Auch fanden sich in Bachs Notenbibliothek eine Reihe fremder Magnificat-Kompositionen in z.T. autographischer Abschrift, darunter ein doppelchöriges in a-Moll, ein anonymes Werk (BWV Anh. 30). So könnte man die Angaben des Nekrologs auf Mißverständnisse und Irrtümer zurückführen und müßte nicht unbedingt mit Verlusten rechnen. Jedenfalls hat sich das sogenannte kleine Magnificat (BWV Anh. 21), das seit über 100 Jahren immer wieder als mögliche Komposition Johann Sebastian Bachs diskutiert wurde, seit Auffindung der in Rußland befindlichen Originalquellen endgültig als ein Werk Melchior Hoffmanns erwiesen, der bis 1715 Organist und Musikdirektor der Neuen Kirche von Leipzig war.

In den Leipziger Hauptkirchen, wie andernorts im lutherischen Deutschland der Bachzeit, gehörte das Magnificat zusammen mit der aus *Kyrie* und *Gloria* bestehenden *Missa* und dem *Sanctus* zu den Hauptgattungen der lateinischen Figuralmusik, [s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71 und 72] deren Geschichte bis in die vorreformatorische Zeit zurückreicht. Von der Mitte des 15. Jahrhunderts an bis ins 17. Jahrhundert ist das Magnificat neben dem Ordinarium der Messe der am häufigsten mehrstimmig vertonte liturgische Text überhaupt. Auch gab es ein vor allem im 17. Jahrhundert sich ausbreitendes dichtes Repertoire an Magnificat-Kompositionen für Orgel. Hier finden sich in den Kompositionen auf verschiedene Psalmtöne (Magnificat *primi, secundi toni*) die Spuren einer einstmals lebendigen Praxis, im monastischen Stundengebet wie im lutherischen Vespersgottesdienst das Magnificat regelmäßig *choraliter*, einstimmig und je nach Anlaß in verschiedenen Psalmtönen zu singen.

Choraliter abgesungen wurde das Magnificat zur Bachzeit in Leipzig noch in jedem Vespersgottesdienst. Sicul schreibt in den „Annales Lipsienses“ von 1717: „daß das Magnificat an gemeinen Sonntagen Teutsch gesungen, an hohen Festen aber lateinisch musiciret“, d.h. in einer mehrstimmigen Komposition musiziert wird. Zu den hohen Festtagen zählten neben dem jeweils ersten Weihnachts-, Oster- und Pfingsttag auch die drei Marienfeste (Reinigung, Verkündigung, Heimsuchung *Mariae*). Bach hatte sich an diese Praxis zu halten. Der erste Anlaß bot sich für ihn im Vespersgottesdienst des 2. Juli 1723, dem Tag der Aufführung der Kantate BWV 147. Doch wissen wir nicht, welches Magnificat (wohl gewiß eine fremde Komposition) danach erklang. Immerhin entschloß sich Bach, zu dem nächsten fälligen Datum, zum 25. Dezember 1723, ein eigenes Werk größeren Ausma-

ßes zu komponieren: ein Magnificat in Es-Dur, die Frühfassung des hier eingespielten Werkes.

Die gattungs- und kompositionsgeschichtliche Einordnung dieses Bachschen Magnificats fällt einigermaßen schwer, da wir nicht wissen, welche Muster Bach zur Orientierung zur Verfügung standen. Mit einiger Sicherheit hat Bach jedoch das heute noch erhaltene Magnificat C-Dur von Johann Kuhnau, seinem Amtsvorgänger, gekannt. Denn obgleich sich Bachs Komposition von derjenigen Kuhnaus in jeder Hinsicht radikal unterscheidet, übernahm er aus Kuhnaus Werk Text und Typus der weihnachtlichen Einlassesätze, mit denen das Magnificat tropiert wurde. Denn das Es-Dur Magnificat zeichnet sich von seiner späteren Fassung in D-Dur vor allem darin aus, daß es – eingeschoben in die 12 Sätze des Lobgesangs der Maria – vier sogenannte *Laudes* enthält. Diese Einlagen verliehen dem Werk seinen besonderen weihnachtlichen Charakter, konnten jedoch auch bei anderen Festtagen herangezogen werden, ohne den Werkzusammenhang – auch tonartlich – zu gefährden [Vol. 140].

Die erhaltene autographe Partitur dieses Weihnachts-Magnificat (Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz) stellt die erste Niederschrift des Werks dar und zeigt vielfache Spuren von Bachs Kompositionsarbeit. Sie belegen, daß Bach keine Mühe und Aufwand scheute, hier ein besonders sorgfältig ausgearbeitetes Werk vorzulegen. Es ist auch erstaunlich, daß er später bei der Neufassung relativ wenig zu ändern hatte. Stimmenmaterial hat sich von der Aufführung von 1723 nicht erhalten, so daß wir auch nicht wissen können, ob und gegebenenfalls wie oft Bach das Magnificat Es-Dur nach 1723 wiederaufführte. Erst die D-Dur-Fassung bietet den nächsten und einzigen Anhaltspunkt für eine Wiederaufführung. Doch auch von dieser Fassung haben

sich keine Stimmen erhalten, so daß auch deren Wiederaufführungen vor 1750 für uns im Dunkeln bleiben. Nach 1750 führte es Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg auf und ließ auch eine Abschrift für den Baron von Swieten in Wien anfertigen, so daß das Magnificat des Vaters nie aus dem Blickfeld verschwand; es gehört zu den ersten gedruckten Vokalwerken Bachs (Bonn 1811).

Die autographe Partitur der D-Dur-Fassung Partitur befindet sich ebenfalls in Berlin. In der jüngeren Bach-Literatur hat sich das Datum für die Datierung dieser Partitur und damit diese Werkfassung mit 1728-31 festgeschrieben. Leider beruhte dies auf einem folgenschweren Irrtum bei der Lesart des Wasserzeichens. Eine exakte Auswertung führt uns nunmehr auf die Jahre 1732-35... eine unwesentliche Zeitdifferenz? Die Späterdatierung des Magnificat D-Dur rückt dieses Stück immerhin in die unmittelbare Nähe der Missa h-Moll von 1733! Die Entstehung der D-Dur-Fassung zum 2. Juli 1733 läßt sich freilich nicht exakt belegen, doch dürfte kaum eine plausible Hypothese beizubringen sein, zumal Bach mit der Dedikation der Missa h-Moll seine Dienste „in *Componierung von Kirchen Musicque*“ dem Dresdner Hof anbietet. Und was wäre für den Dresdner Hof passender als lateinische Figuralmusik?

Wir müssen jedenfalls diesen Gesichtspunkt berücksichtigen, wenn wir fragen, warum Bach die D-Dur-Fassung schuf. Auf der anderen Seite gilt natürlich, daß Bach mit der Transposition nach D dieses Werk in die übliche und bequeme Trompeten-Tonart brachte und – mit dem Verzicht auf die weihnachtlichen *Laudes* – das Werk liturgisch neutralisierte und für alle hohen Festtage passend machte. Die Herabtransposition nach D zwang Bach zu einigen einschneidenden Maßnahmen, die die Komposition vor allem in ihrem Klangbild veränderte. Doch nahe-

zu alle diese Maßnahmen erweisen sich auch als ästhetisch begründete Eingriffe, die dem Magnificat ein völlig neues Profil geben.

Das in seiner D-Dur-Form elfstimmige Werk erweist sich als ein unglaublich vielfältiges Gebilde, das kaleidoskopartig alle möglichen Satztechniken, -formate, und Ausdrucksprinzipien in sich vereinigt. Vereinigt insofern auch, als Bach es versteht, diesem seinem ersten vokalen Großwerk der Leipziger Zeit eine geradezu vollendete Form zu verleihen. Es ist erstaunlich, mit welcher Sicherheit Bach eine abgerundete Form erreicht, ohne auf Schemata zurückzugreifen. „*Chorus ab initio repetitur*“ ist ein altes Rezept, von dem Bach jedoch nur das Prinzip übernimmt: eine 23taktige, eindeutige Reminiscenz an den 90taktigen Eingangsschor reicht aus, um die Verhältnisse klarzustellen. Ähnliche Formsicherheit – auf kleiner Ebene – bezeugen sämtliche Einzelsätze, ihre durchdacht wechselnde Stimmenzahl, ihre Besetzung und Tonartenfolge sowie vor allem auch das Verhältnis von Struktur und Ausdruck.

Mit dieser letztlich Vorbildlosen Art der tief sinnigen musikalischen Stoffdurchdringung und Gestaltung hat sich Bach in diesem ersten Großwerk den Weg zu den beiden Passionen der folgenden Jahre geebnet. Doch die stellten ihn mit ihren anderen Dimensionen, dramatischen statt eher symbolischen Erfordernissen (Rezitative!) vor neue Probleme. Die Gattung, der er sich mit dem Magnificat eigentlich näherte, war die Messe. Und wir gehen sicher nicht fehl, wenn wir im Magnificat Es-Dur bereits den Prototypus dessen vorfinden, was Bach als Ideal lateinischer Kirchenmusik vorschwebte. Und die zeitliche Nähe der D-Dur-Fassung zur Missa h-Moll bekräftigt diese innere Beziehung. Bach hatte sehr wohl ein Gespür dafür, daß die liturgischen Texte der alten Kirche ihm ein

anderes kompositorisches Verhalten abverlangten als die frisch angelieferten deutschen Kirchentexte aus benachbarter Verseschmiede. Nicht, daß er beiden nicht das Beste gab, nur die Maßlatten waren unterschiedlich hoch angesetzt – und so sieht das Ergebnis einer mehrwöchigen Adventszeit eben anders aus als etwa das einer Trinitatis-Woche.

Andreas Bomba

Bachs Praxis, Werke anderer Komponisten zu bearbeiten und aufzuführen

In seiner umfangreichen, persönlichen Notenbibliothek sammelte Bach auch Werke anderer Komponisten. Das Sammeln und Abschreiben solcher Werke ermöglichte ihm einerseits, sie anstelle eigener Stücke aufzuführen. Zum anderen bedeutet allein das Abschreiben stets auch eine direkte Auseinandersetzung mit Musik, Ideen und Ästhetik von Komponisten-Kollegen. Damit öffnete sich für Bach, der, anders als Georg Friedrich Händel, Heinrich Schütz oder Wolfgang Amadeus Mozart, nie zu Studienzwecken nach Italien, Frankreich oder England hat gehen können, sozusagen das Fenster zum musikalischen Universum seiner Zeit. Für die Ausbildung und Fortentwicklung des eigenen Stils ist dieser Umstand bei Johann Sebastian Bach deshalb nicht hoch genug zu bewerten.

Die Notenbibliothek mit eigenen Kompositionen in Form von Partituren und Stimmen wie auch mit den Abschriften anderer Werke ist nach Bachs Tod auf die Söhne Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann sowie auf seine Frau Anna Magdalena verteilt worden. Vor allem Carl Philipp Emanuel bemühte sich, seinen Erbteil zusammenzuhalten; dieser läßt sich jedenfalls auf

seinem Weg an seinen heutigen Ort, die Staatsbibliothek zu Berlin, am besten verfolgen. Auf diesem Erbteil beruht im wesentlichen auch das Wissen um Johann Sebastian Bachs Praxis im Umgang mit den von ihm abgeschrieben- en Werken anderer Komponisten (dazu: Kirsten Beißwenger, Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek, Kas- sel 1992).

Soweit sich im Vergleich mit anderweitigen Quellen erkennen läßt, folgen viele dieser Abschriften nicht exakt dem Original. Ob Bach selbst dafür verantwortlich ist oder aber bereits seine Kopievorlagen solche Abwei- chungen enthielten, ist meist nur schwer zu entscheiden. Erkennbar ist jedoch, daß Bach in manche Kompositio- nen direkt eingriff, indem er Besetzungen oder Stimm- führungen veränderte, Einlagesätze hinzukomponierte oder neue Texte unterlegte. Mit Sicherheit folgte Bach in diesen Fällen aufführungspraktischen Notwendigkeiten. Nur hier kann auch von einer eigenen kompositorischen Leistung Bachs gesprochen werden.

Suscepit Israel puerum suum BWV 1082

In Bachs Notenbibliothek findet sich ein Magnificat C-Dur von Antonio Caldara. Caldara wurde 1670 in Ve- nedig geboren und wirkte in verschiedenen Funktionen an italienischen Kirchen und Höfen, bevor er 1712 an den kaiserlichen Hof nach Wien kam und hier, von 1716 bis zu seinem Tod 1736, als Vizehofkapellmeister arbeitete. Sein in Europa weit verbreitetes und bekanntes Oeuvre umfaßt achtzig Opern, zahllose Sonaten und vor allem geistliche Musik aller Gattungen. Hierzu gehört das mit vier Trompeten, Pauken, Streichern und basso continuo sowie vier Gesangsstimmen besetzte Magnificat C-Dur, das Bach selbst zwischen dem 31. Mai 1740 und dem

Jahre 1742 zum Zwecke einer Aufführung in Leipzig ab- schrieb. Der Satz „Suscepit Israel“ ist 59 Takte lang und bei Caldara für vier Gesangsstimmen und basso continuo vorgesehen. Auf einem Zusatzblatt fügte Bach zwei eige- ne instrumentale Oberstimmen hinzu. Diese von den Violinen ausgeführten Stimmen haben keine konzertie- rende Funktion, sondern verstärken den kontrapunkti- schen Vokalsatz um zwei gleichartige Stimmen. In ähn- licher Weise entwarf Bach das „Credo“ der h-Moll-Mes- se BWV 232 (Vol. 70). Christoph Wolff (Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs, Wiesbaden 1968, S. 20 ff) spricht von einer „bemerkenswerten Kontra- punktstudie“: Bach verändert „keinen einzigen Takt. Doch spürt er offensichtlich das Bedürfnis, den Satz klanglich auszuweiten, die Polyphonie dichter und voll- stimmiger zu gestalten“.

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu Dir BWV 246/40a

Im Nekrolog Johann Sebastian Bachs von 1754 berichten Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agri- cola von insgesamt fünf Passionen, die Bach hinterlassen habe, darunter einer doppelchörigen. Erhalten sind von diesen Passionsmusiken zwei: die nach dem Evangelisten Johannes (BWV 245 in verschiedenen Fassungen) sowie die doppelchörige nach Matthäus (BWV 244). Von einer Passionsmusik nach Markus ist einzig der Text übrigge- blieben. Von den beiden anderen Passionen fehlt jede Spur. Andererseits ist bekannt, daß Bach nicht immer eigene Passionsmusiken in Leipzig aufgeführt hat, son- dern auch Werke anderer Komponisten, etwa Reinhard Keisers (Andreas Glöckner in: Bach-Jahrbuch, 1977). So kann es sein, daß die für die Jahre 1730 und um 1745 ver- mutete Aufführung einer Lukas-Passion ein Werk eines

Kollegen zu Gehör brachte. Die in der Bach-Gesamtausgabe 1895 veröffentlichte und im BWV unter der Nummer 246 aufgeführte Lukas-Passion wird heute nicht mehr als Werk Johann Sebastian Bachs angesehen; das erhaltene Manuskript stammt auch nur teilweise aus Bachs Feder. Im Bach-Jahrbuch 1971 berichtet der Bach-Forscher Yoshitake Kobayashi von einem in Japan befindlichen, wiederentdeckten Autograph Bachs. Auf diesem einzelnen Blatt sind im Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel insgesamt fünf Stimmen notiert. Die beiden unteren Stimmen entsprechen im wesentlichen dem zweistimmigen Satz, der von Petrus in der Lukas-Passion auf den Text der sechsten Strophe des Choralis „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“ (Halberstadt 1673) gesungen wird (Nr. 40). Die drei darüberliegenden Instrumentalstimmen sind neu komponiert; die Handschrift basiert auf dem Manuskript der Lukas-Passion. Die leichten Änderungen bei der Chormelodie sowie die mit der Neukomposition verbundene „Aufwertung“ des Satzes werden wie folgt gedeutet: „Bach hat also beide Unterstimmen nicht einfach abgeschrieben, sondern die Chormelodie umzuformen versucht, um sie der in seiner Gemeinde verbreiteten Form anzupassen“ (Kobayashi, S. 9); weil Bach die Passion in zwei Teilen aufzuführen hatte, brauchte er für den ersten Teil einen würdigen Abschluß und erweiterte daher den vorliegenden Choralatz zu der hier eingespielten Form für Tenor und fünf Streicherstimmen, darunter zwei Violinen (Nr. 40a).

So heb ich denn mein Auge sehulich auf BWV 1088

Vielleicht hat Johann Sebastian Bach in seinen letzten Lebensjahren auch das mit den Worten „Wohl dem, der von Edom kömmt“ beginnende, sogenannte „Passions-

Pasticcio“ aufgeführt. Dieses Stück basiert auf der Passionskantate „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ des königlich preußischen Hofkapellmeisters Carl Heinrich Graun (1704 – 1759). Neben Grauns Musik enthält es Einzelsätze von Georg Philipp Telemann, Johann Kuhnau sowie Johann Christoph Altnickol, dem Schwiegersohn Bachs und dem wichtigsten Schreiber der Partitur. Diesem zusammengesetzten Charakter verdankt das Stück die Bezeichnung „Pasticcio“ („Pastete“, heute vielleicht treffender als „Pizza“ umschrieben). Auch Johann Sebastian Bach ist in diesem Pasticcio vertreten: mit mindestens einem Satz, dem hier eingespielten Arioso für Baß und zwei Baß-Instrumente „So heb ich denn mein Auge sehulich auf“. Dieser Satz, der im BWV mittlerweile die Nummer 1088 erhalten hat, ist im Pasticcio die Nr. 20 und zugleich der zweite Satz im zweiten Teil. Die Zweiteiligkeit dieser Passionsmusik entspräche wieder den Leipziger Bedürfnissen Bachs. Während sich das Arioso in keinem anderen Werk Bachs nachweisen läßt, es sich also um eine Originalkomposition oder ein Stück aus einer der verschollenen Passionen handeln könnte, ist das Eröffnungstück des zweiten Teils eine Neufassung des Choralatzes „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott“ aus Bachs Kantate BWV 127 (Vol. 40). Ob diese Umarbeitung auf Bach zurückgeht, wird bezweifelt. Noch keine Nummer im BWV hat die ebenfalls in dem Pasticcio enthaltene Motette „Der Gerechte kömmt um“ erhalten. Die Musik dieses Stücks stammt aus dem Umkreis des Dresdner Hofes; Bach modifizierte diese Musik, um sie mit dem deutschen Text aus Jesaja 57 zu unterlegen (Einspielung in EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69).

Tilge, Höchster, meine Sünden BWV 1083

Giovanni Battista Pergolesi wurde 1710 in Jesi bei Ancona geboren und starb 1736 in der Nähe von Neapel. Er

wurde also nur 26 Jahre alt. Oder, um in Bachschen Dimensionen zu sprechen: sein Leben begann kurz nach dem Dienstantritt Bachs in Weimar und endete mit dem Druck von Schemellis Gesangbuch, oder, noch genauer, zwei Wochen vor der Wiederaufführung der Matthäus-Passion. Trotz seines jugendlichen Alters war Pergolesi seinerzeit in ganz Europa in aller Munde. Diese Berühmtheit verdankte der Komponist, dessen Oeuvre im wesentlichen aus geistlicher Musik und Musik fürs Theater besteht, nur zwei Werken: dem Opernintermezzo „La serva padrona“ von 1733 – hier etwa entstand Bachs D-Dur-*Magnificat* BWV 243 – sowie dem im Todesjahr komponierten *Stabat mater*. Während die „Serva padrona“ („Die Magd als Herrin“) von wandernden Theatertruppen auf dem ganzen Kontinent aufgeführt und somit zum ersten Repertoirestück des anhebenden Opernbetriebs wurde, begründete der individuelle, melodische, empfindsame, im Stil der neapolitanischen Oper gehaltene Ton des *Stabat mater* den Nachruhm eines früh verstorbenen Genies, des ersten der Musikgeschichte überhaupt – gleichsam im Vorgriff auf Leben und Werk Wolfgang Amadeus Mozarts.

Natürlich kannte auch der an aller modernen Musik interessierte Johann Sebastian Bach Pergolesis *Stabat mater*. In welcher Form er die Noten besaß und ob er das Stück aufgeführt hat, ist nicht bekannt. Erhalten ist jedoch eine Umarbeitung, bei der Bach dem Stück den paraphrasierten Text des Psalms 51 „Tilge, Höchster, meine Sünden“ unterlegte. Dies geschah zwischen 1745 und 1747; Diethard Hellmann, der Herausgeber erwägt mit plausiblen Argumenten den am 11. Sonntag nach Trinitatis abgehaltenen Gottesdienst als Ort und Anlaß. Ebenfalls nicht überliefert ist der Name des Dichters; er hielt sich allerdings im Versmaß an die „Stabat mater“-Dichtung aus dem 12. Jahrhundert, so

daß Bach die Übernahme leicht fiel bzw. sie sich sogar anbot.

Von dieser Bearbeitung erhalten ist ein Particell (Vorstufe einer Partitur) in Bachs Handschrift mit dem Titel *-Motto a due voci, 3 Stromenti a Cont. di G. B. Pergolese*. Dieses Manuskript enthält die beiden Singstimmen sowie, in einigen Sätzen, die Stimme der Violine I. Daß Bach die restlichen Stimmen eins zu eins aus Pergolesis Partitur übernommen habe, glaubte man solange, bis in der Berliner Staatsbibliothek auch der Stimmensatz gefunden wurde (s. Alfred Dürr, *Bach-Jahrbuch* 1968, S. 89 ff.). Dieser umfaßt die beiden Gesangstimmen, die einzelnen Stimmen für beide Violinen, Viola und Violone, Ripien- (also zusätzliche) Stimmen für die beiden Violinen sowie die bezifferten Stimmen für die Tasteninstrumente. Die Orgelstimme wurde von Bach selbst geschrieben, alle anderen stammen aus der Hand seines Schülers und Schwiegersohns Johann Christoph Altnickol.

Beim Vergleich dieses Stimmensatzes mit Pergolesis Partitur ergibt sich, daß Bach nicht nur Änderungen vorgenommen hat, die von der unterschiedlichen Textierung herrühren. Vielmehr hat Bach die Selbständigkeit der zweiten Violine vergrößert und vor allem die Partie der Viola aufgewertet. Spielte diese bei Pergolesi im wesentlichen noch die Baßpartie in der Oberoktave mit, erhielt sie nun eine eigene, obligate Stimme (am deutlichsten hörbar zuerst in Satz 5). Dadurch erweiterte sich der Instrumentalsatz auf die vier „klassischen“ Stimmen: zwei Violinen, Viola und Baß. Die Praxis, Musik italienischer Komponisten in dieser Form für den Gebrauch in Deutschland einzurichten, kannte Bach vermutlich vom Dresdner Hof, dem er nominell durch sein Ehrenamt eines „Hofcompositeurs“ und durch zahlreiche andere Beziehungen verbunden war.

Manche Änderungen zwischen „Original“ und „Bearbeitung“ haben die Unterlegung unterschiedlicher Texte zur Ursache. Diethard Hellmann weist auf die Auffälligkeit hin, „daß die lateinische Sequenz und die Psalmdichtung in vielen Grundstimmungen und gedanklichen Einzelzügen zum Teil engverbunden und tendenzverwandt sind“ (Vorwort zur Ausgabe, S. I). Formal besteht Pergolesis *Stabat mater* aus zwölf Sätzen; an den letzten Satz ist *attaca* eine kontrapunktische *Amen*-Vertonung angehängt. Bachs Bearbeitung umfaßt dagegen 14 Sätze (was Hellmann, S. II, wieder plausibel mit dem Erreichen der Namenszahl Bachs (B = 2, A = 1, C = 3, H = 8, zusammen 14) begründet. Pergolesis Duett Nr. 5 wird von Bach in zwei selbständige Abschnitte (Nr. 5 und Nr. 6) geteilt; außerdem erhält das streng im alten, kontrapunktischen Stil gehaltene „Amen“ eine eigene Nummer. Vermutlich dem Textaffekt gehorchend vertauscht Bach die beiden letzten Stücke: Pergolesis Duett Nr. 11 („Inflamatus“) wird bei Bach zur Nr. 13 („Laß dein Zion blühend dauern“), der letzte Satz Pergolesis („Quando corpus morietur“) bei Bach zur Nr. 12 („Denn du willst kein Opfer“). Daß darunter Pergolesis Tonartenplan etwas zu leiden hatte, fiel für Bach nicht ins Gewicht.

Weitere musikalische Änderungen dürften dem Geschmack Bachs und den Gebräuchen in Mitteldeutschland entsprechen. Hellmann (S. II f.) zählt darunter:

- Sich wiederholende Intervallfolgen werden bei Bach zu großen Spannungsbögen (Satz 2);
- Große Intervallschritte werden bei Bach linear ausgefüllt (Satz 7);
- Bloße Tonwiederholungen werden zum eigenständigen, oftmals weitausschwingenden Melisma erweitert (Satz 8);

- Bach vermeidet das Unisono von Singstimme und Instrumenten durch selbständige Gestaltung der Vokalpartie (Satz 8);
- Stimmablösungen erweitert Bach zu realer Zweistimmigkeit (Satz 10);
- Homophone Zweistimmigkeit gestaltet Bach polyphon (Satz 10);
- Rhythmische Überdifferenzierung im Vokalteil vereinfacht Bach zur leichteren Singbarkeit (Satz 11);
- Sequenzhäufungen und Motivwiederholungen belebt Bach durch rhythmische Zerlegungen und figurative Aufgliederung (Satz 13);
- Das gleichzeitige Auftreten zweier Textgedanken in beiden Vokalstimmen macht Bach durch motivische Kontrastwirkungen besonders deutlich (Satz 13).

Das *Stabat mater* von Giovanni Battista Pergolesi ist zugleich das letzte Werk eines italienischen Komponisten, das Bach für den eigenen Gebrauch bearbeitete: „Wir haben kein weiteres Beispiel, ... das uns Bachs Bearbeitungstechnik bei solchen Kompositionen aufzeigt, die weder Traditionsgut noch ihm stilverwandt sind“ (Hellmann, S. I).

Christoph Wolff

Magnificat in D major BWV 243

The oldest catalogue of the works of Johann Sebastian Bach, albeit incomplete, is the “Obituary” written chiefly by Carl Philipp Emanuel Bach and printed in 1754. It mentions “*many oratorios, masses, Magnificat, separate settings of the Sanctus...*”. This information is somewhat perplexing, since it does not correspond to the surviving inventory: we know of only one Magnificat by Johann Sebastian Bach. Of course we know that many works that once existed have been lost, and it is perfectly plausible that one or perhaps even two Magnificats have disappeared. But could there really have been “*many*”? Perhaps Carl Philipp Emanuel became confused in his attempt to get an overview of his father’s effects. Since the Magnificat we know of exists in two versions, it is possible that these two versions were catalogued as individual works. There were also a number of Magnificats by other composers in Bach’s music library, some of them in autographic copies, e. g. an anonymous Magnificat in A minor for double chorus (BWV Anh. 30). The conflicting information of the Obituary could thus be due to errors and misinterpretations, and perhaps there were no losses after all. At all events, the “little” Magnificat (BWV Anh. 21), which has been attributed time and again to Johann Sebastian Bach over the past century, is definitely a work by Melchior Hoffmann, organist and music director of the Neue Kirche in Leipzig until 1715. It was identified when the original source material was discovered in Russia.

In Leipzig’s major churches, like elsewhere in Lutheran Germany during Bach’s time, the Magnificat – along with the mass, consisting of a *Kyrie* and *Gloria*, and the *Sanc-tus* – was one of the principal genres of Latin figural

music, [EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71, 72] whose history dates back to before the Reformation. Beginning in the mid 15th century and all the way into the 17th, the Magnificat was the liturgical text which was set the most often in several parts, next to the Ordinary of the mass. There was also an extensive repertoire of Magnificats for organ, which was disseminated above all in the 17th century. Here, in the works based on various psalm tones (Magnificat primi, secundi toni), we find traces of a once thriving practice of regularly singing the Magnificat during the monastic hours and the Lutheran Vespers *in plainchant*, monophonically and with psalm tones which varied according to the occasion.

In Bach’s day, the Magnificat was sung in plainchant at every Vespers service in Leipzig. Sicul wrote in the “*Annales Lipsiensis*” of 1717 that “*the Magnificat was sung in German on ordinary Sundays, and performed in Latin on major feast days*”, i.e. in several parts. In addition to Christmas Day, Easter Sunday and Whitsunday, the major feast days also included the three Marian feast days (Purification, Annunciation, Visitation). Bach naturally followed this practice. The first occasion for him to perform a Magnificat was at the Vespers of 2 July 1723, the day that Cantata BWV 147 was performed. We do not know which Magnificat was heard then – though it was most certainly not by Bach. Bach decided to compose a rather large-scale Magnificat of his own for the next occasion, 25 December 1723. It was the Magnificat in E flat major, the early version of the work performed here.

It is somewhat difficult to categorize this Magnificat with respect to its genre and composition history, since we do not know which models Bach was able to orient himself on. It is quite certain, however, that Bach knew the Magnificat in C major by his predecessor Johann Kuhnau,

which is still extant today. For although Bach's work differs radically from Kuhnau's in every respect, Bach did adopt from Kuhnau's work the text and style of the Christmas interpolations with which the Magnificat is troped. The E flat major Magnificat distinguishes itself from its later version in D major above all by the fact that it contains four "*laudes*" which are inserted into the 12 sections of the Marian hymn. These interpolations made the work particularly suitable for Christmas, but they could also be used for other feast days without endangering the coherence of the work, with regard to its key as well. [Vol. 140]

The surviving autographic score of the Christmas Magnificat (Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz) is a first version of the work and shows many traces of Bach's compositional process. We can see that Bach spared no efforts to create a carefully worked-out piece. It is amazing that he was obliged to change so little in the later version. Since the performing parts for the 1723 performance are no longer extant, it is impossible to know whether Bach gave repeat performances of the Magnificat in E flat major after 1723 and, if he did, how many times. Our next and only clue for a repeat performance is the D major version. But here too no parts are extant, so the matter of repeat performances before 1750 must be left open. C.P.E. Bach performed it in Hamburg after 1750 and also had a copy made for Baron van Swieten. Bach's Magnificat thus never fully disappeared from the public eye. It was also one of Bach's first vocal works to be printed (Bonn 1811).

The autograph score of the D major version is also located in Berlin. In recent Bach literature, this score – and thus the D major version of the work – has been dated about 1728-31. Unfortunately, this was based on a mo-

mentous error in the reading of the watermark. A precise examination of the watermark shows that the score was written in the years 1732-35. Is this of slight importance? Not if we consider that this later dating pushes the Magnificat in D major into the immediate proximity of the B minor Mass of 1733! There is no way of proving that the D major version was created for 2 July 1733, but no hypothesis is more plausible, particularly if we take into account the fact that in his dedication of the B minor Mass, Bach offered his services to the court of Dresden "*for the composition of church music*". And what would be better suited for the court of Dresden than Latin figural music?

This viewpoint must be considered if we ask ourselves why Bach created the D major version. Of course, it is clear that by transposing it to D major Bach brought the work down to a key that was customary and comfortable for the trumpet, and that by omitting the Christmas *laudes*, he liturgically neutralized the work and made it suitable for all major feast days. The transposition to D forced Bach to make several major changes which, however, chiefly had an effect on the sound. Virtually all of these modifications had aesthetic reasons as well, and they gave the Magnificat a completely new profile.

In its D major form, the work has 11 sections and evidences an incredibly multifaceted structure which kaleidoscopically unites all imaginable writing techniques, formats and expressive principles. Indeed, the form of this work, Bach's first great vocal work of the Leipzig period, is nothing less than consummate. It is amazing with what a sure hand Bach achieved a rounded form without having to draw on any schematic forms. "*Chorus ab initio repetatur*" is an age-old recipe, but Bach borrowed only its principle: a 23-bar, unequivocal reminiscence of the 90-bar-long opening chorus suffices

to make the relationship clear. A similar formal skill – on a smaller scale – can be found in all the individual sections, in their well-planned alternating number of parts, their scoring and key sequence and, above all, in the relationship between structure and expression.

In this profound musical permeation of subject and form, achieved ultimately without any pre-existent model, Bach paved the way for the two Passions of the coming years. They, however, presented him with new problems because of their different dimensions, and their dramatic instead of symbolic requirements (recitatives!). The genre he approached the most in the Magnificat was the mass. And we are certainly not mistaken if we feel that the Magnificat in E flat major is the prototype of what Bach envisioned as the ideal Latin church work. The temporal proximity of the D major version to the B minor Mass only reinforces this inner connection. Bach unmistakably felt that the liturgical orthodox texts required a different compositional attitude from him than the freshly concocted German sacred poems from the neighborhood rhymester. He undoubtedly gave his best in both genres; it is the standards that were different, and the result of an Advent season that lasts several weeks is quite different from that of Trinity week.

Andreas Bomba

Bach's method of arranging and performing works of other composers

In his large personal music library, Bach also collected works of other composers. On the one hand, collecting and copying such works enabled him to perform them in place of his own. On the other, the act of copying gave Bach another chance to study the music and become fa-

miliar with the ideas and esthetics of other composers. You might say this opened up a window to the musical world of the day for Bach who, unlike George Frederick Handel, Heinrich Schütz or Wolfgang Amadeus Mozart, never had the opportunity to visit, and become acquainted with the music of, other countries such as Italy, France or England. Hence the importance of this fact with respect to the formation and development of Bach's own style cannot be overstressed.

After his death, Bach's music library, containing scores and part scores of his own compositions as well as copies of other's works, passed to his sons, Carl Philipp Emanuel and Wilhelm Friedemann, and to his wife, Anna Magdalena. Carl Philipp Emanuel in particular seems to have taken pains to keep his inheritance intact; at any rate, it is easiest to trace this part of Bach's legacy as it made its way to the Staatsbibliothek (National Library) in Berlin, where it is still kept today. It is also largely to this portion that we owe our knowledge of Bach's manner of arranging and performing works of other composers (cf. Kirsten Beißwenger, Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek, Kassel 1992).

As far as can be determined from comparisons with other sources, many of these copies seem not to follow the original exactly. It is difficult to judge whether this was Bach's own doing or whether he himself happened to have been relying on faulty copies. However, we can ascertain that Bach directly reworked many a composition by changing the scoring or the conduct of parts, by inserting new movements of his own or by putting different words to the music. In these cases, Bach is certain to have bowed to the exigencies of performance. This is the only area in which Bach can be acknowledged to have actually made his own compositional contribution.

Suscepit Israel puerum suum BWV 1082

Bach's music library includes a Magnificat in C Major by Antonio Caldara. Caldara was born in Venice in 1670 and filled various functions at Italian churches and courts before coming to the Imperial Court in Vienna in 1712, where he was the court's *vice-kapellmeister* from 1716 until his death in 1736. His widely known works comprise eighty operas, innumerable sonatas and sacred music of all kinds, in particular. In this latter category falls the Magnificat in C Major for four trumpets, timpani, strings, basso continuo and four singers which Bach himself copied for performance in Leipzig sometime between May 31, 1740 and the year 1742. The movement entitled "Suscepit Israel" is 59 measures long and scored by Caldara for four singers and basso continuo. Bach added two high instrumental parts of his own on a separate sheet. These parts, played by the violins, have no concertante function, but instead add two voices of the same type to reinforce the contrapuntal vocal setting. Bach took a similar approach when devising the "Credo" of his Mass in B Minor BWV 232 (vol. 70). Christoph Wolff (*Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968, p. 20ff.) speaks of a "remarkable study in counterpoint": Bach does not change "a single measure. Yet he obviously felt a need to enlarge the composition, to make the polyphony denser and more fully voiced".

From the depths now do I call, Lord, to Thee BWV 246/40a

In Johann Sebastian Bach's obituary notice of 1754, Carl Philipp Emanuel Bach and Johann Friedrich Agricola tell of a total of five passions left by Bach, including one for

double chorus. Two of these passions have survived: one based on the Gospel According to St. John (BWV 245, in various versions) and a St. Matthew Passion for double chorus (BWV 244). There was also a St. Mark passion, but only its text has come down to us. There is no trace of the others. On the other hand, we do know that Bach did not always perform his own passions in Leipzig, but also works of other composers, such as Reinhard Keiser (Andreas Glöckner in: *Bach-Jahrbuch*, 1977). Hence it is quite probable that the St. Luke Passion he is believed to have presented to the congregation in 1730 and again around 1745 was the work of a fellow composer. The St. Luke Passion published in the first edition of Bach's complete works in 1895 and listed in the BWV under the number 246 is today no longer considered to be by Bach; only a portion of the surviving manuscript flowed from Bach's pen. In the *Bach-Jahrbuch* 1971, the Bach scholar Yoshitake Kobayashi reports of an autograph copy by Bach discovered in Japan. A total of five voices, written in the soprano, alto, tenor and bass clefs, are noted down on this single sheet of paper. The two lower voices correspond essentially to the two-voice setting sung by Peter in the St. Luke passion to the words of the sixth verse of the chorale "Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir" (no. 40; Halberstadt 1673). The three instrumental parts above these were newly composed; the manuscript is based on the manuscript of the St. Luke Passion. The slight alterations in the chorale's melody and the "enhancement" of the setting resulting from the new voices are interpreted as follows: "Thus Bach did not merely copy the two lower voices, but instead attempted to refashion the chorale melody in order to make it fit the expanded form prevalent in his parish" (s. Kobayashi, p. 9); since Bach had to divide the passion into two sections for performance, he needed a worthy closing for the first section and therefore expanded this chorale setting into the form recor-

ded here, scored for tenor and five strings, including two violas (no. 40a).

I lift my longing eye to Heav'n above BWV 1088

It may well be that Bach in his waning years performed the so-called “Passions-Pasticcio” beginning with the words “Wohl dem, der von Edom kömmt” (“Happy is he that hails from Edom”). This piece is based on the Passion cantata “Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld” (“A lambkin goes and bears our guilt”) by Carl Heinrich Graun (1704 – 1759), who was *kapellmeister* at the royal Prussian court. Apart from Graun’s music, it also contains some movements by Georg Philipp Telemann, Johann Kuhnau and Johann Christoph Altnickol, Bach’s son-in-law and the most important writer of the score. It is thanks to this composite character that the piece is referred to as a “pasticcio” (Italian for “hodgepodge” or “pasty”, although today “pizza” would probably be more fitting). Bach, too, is found in this pasticcio: at least one movement is his, the arioso for bass and two bass instruments “So heb ich denn mein Auge sehlich auf” recorded here. This movement, which has now received the number 1088, is no. 20 in the pasticcio and at the same time the second movement in the second section. The fact that this passion was divided into two sections met Bach’s needs in Leipzig. While this arioso cannot be discovered in any other of Bach’s works, implying that it must have been composed for the occasion or for one of the lost passions, the opening piece of the second section is a revised version of the setting for the chorus “Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott” (“Lord Jesus Christ, true man and God”) from Bach’s cantata BWV 127 (vol. 40). Some doubt whether this revision indeed stems from the hand of Bach. The motet “Der Gerechte

kömmt um” (“The righteous will perish”), also found in the pasticcio, has not yet been given a number in the BWV. The music to this piece was originally connected to the Dresden court; Bach modified it to make it fit the German text taken from Isaiah 57 (recorded on EDITION BACHAKADEMIE vol. 69).

Savior, blot out my transgressions BWV 1083

Giovanni Battista Pergolesi was born in Jesi near Ancona in 1710 and died near Naples in 1736. Hence he lived to the age of 26. Or, to put it in relation to Bach: his life began shortly after Bach took up his position in Weimar and ended as the Schemelli Songbook was being published or, more precisely, two weeks before the renewed performance of the St. Matthew Passion. Despite his youth, Pergolesi was the talk of Europe in his day. Although his *oeuvre* consists largely of sacred music and music for the theater, his fame was based essentially on two works only: the intermezzo to the opera “La serva padrona” of 1733 – when Bach was writing his Magnificat in D Major – and the “Stabat Mater” composed in the year of his death. While the “Serva Padrona” (“The maid as gentlewoman”) was performed by wandering theater troupes across the continent and thus became one of the first pieces to be included in the standard repertoire of the up-and-coming opera, the individualistic, melodic, sensitive tone of the *Stabat Mater*, written in the style of the Neapolitan opera, is the foundation for the lasting renown of a genius who died before his time, the first such instance in the entire history of music – as if prefiguring the life and work of Wolfgang Amadeus Mozart.

Now Bach, who of course was interested in all modern music, was also familiar with Pergolesi’s *Stabat Mater*, alt-

though we do not know whether he had the piece performed nor what sort of sheet music he possessed. A revision made between 1745 and 1747 has survived, however, in which Bach put the music to a paraphrase of the words of Psalm 51 "Tilge, Höchster, meine Sünden" ("Savior, blot out my transgressions"). Diethard Hellmann, the editor presents quite plausible arguments in his discussion of the church service held on the eleventh Sunday after Trinity as the place and occasion for such a performance. The name of the author has also been lost, although whoever it was kept closely to the meter of the twelfth-century "Stabat Mater", thus facilitating its use and making it an obvious choice for Bach.

A rough draft of the score of this arrangement has survived in Bach's handwriting with the title *Motetto a due voci, 3 Stromenti a Cont. di G.B. Pergolesi*. This manuscript contains the two vocal parts and, in some movements, the parts for the first violin. It was long held that Bach had taken the remaining parts unaltered from Pergolesi's score, until a set of parts was found in the Berlin Staatsbibliothek (cf. Alfred Dürr, *Bach-Jahrbuch* 1968, p. 89ff.). This includes the two vocal parts, the individual parts for the two violins, viola and violone, ripieno (additional) parts for the two violins and the figured parts for the keyboard instruments. The organ part was written by Bach himself, all others by Johann Christoph Altnickol, his pupil and son-in-law.

A comparison of these parts with Pergolesi's score shows that Bach not only made changes due to the different texts, but also made the second violin more independent and the viola in particular more important. This instrument, which Pergolesi had essentially used to double the bass voice an octave higher, now received its own obbligato voice (heard most clearly in movement 5). This

expands the instrumental setting to the "traditional" four-part scheme: two violins, viola and bass. In all probability, Bach was exposed to this custom of arranging music by Italian composers for use in Germany at the Dresden court, to which he was nominally bound by his honorary post of "Court *Compositeur*", as well as many other ties.

Some of the differences between the "original" and the "arrangement" were due to the different texts. Diethard Hellmann has pointed out the remarkable fact "that many of the basic sentiments and certain thoughts expressed in the Latin sequence and the verses paraphrasing the psalm are closely connected and exhibit related tendencies" (foreword to the edition, p. I). Formally, Pergolesi's *Stabat Mater* consists of twelve movements; a contrapuntal *Amen* is appended *attaca* to the last movement. Bach's arrangement, by contrast, has fourteen movements (which, as Hellmann again plausibly argues on page II, is a consequence of the number formed by the letters of Bach's name: B = 2, A = 1, C = 3, H = 8, thus making 14). Bach divides Pergolesi's duet no. 5 into two independent sections (no. 5 and no. 6); in addition, he gives the "Amen", strictly composed in the old contrapuntal style, a number of its own. Bach reversed the order of the last two pieces, presumably to obey the emotional impact of the words: Pergolesi's duet no. 11 ("inflammatus") is Bach's no. 13 ("Laß dein Zion blühend dauern" ("Let Thy Zion bloom forever")), Pergolesi's no. 12 ("Quando corpus morietur") is Bach's no. 12 ("Denn du willst kein Opfer haben" ("Thou desirest no burnt offering")). Bach obviously found it of little import that he thereby threw Pergolesi's sequence of keys into disarray.

Any other modifications in the music will have been made to satisfy Bach's own taste and Central German custom. Hellmann (p. IIf.) lists the following changes:

- repeated sequences of intervals become sweeping arcs of tension in Bach's version (movement 2);
- large intervals are filled in with linear passages (movement 7);
- repeated single notes become independent, often wider-angling, melismata (movement 8);
- Bach makes the vocal part more independent to avoid having it sound in unison with the instruments (movement 8);
- voices which supplant one another are expanded by Bach to take on a true two-voice texture (movement 10);
- homophonic passages for two-voices become polyphonic (movement 10);
- Bach simplifies overly differentiated rhythms in the vocal parts to make them easier to sing (movement 11);
- Bach enlivens repeated motifs and sequences by dismantling their rhythms and breaking down their figurations (movement 13);
- Bach uses the effect of contrasting motifs to identify those passages in which two ideas mentioned in the text appear simultaneously in both vocal parts (movement 13).

The *Stabat Mater* by Giovanni Battista Pergolesi is at the same time the last work by an Italian composer which Bach arranged for his own use: "We have no further example which would show us the method Bach employed in arranging such compositions as were neither traditional material nor related to his style" (Hellmann, p. I).

Christoph Wolff

Magnificat en ré majeur BWV 243

Carl Philipp Emanuel Bach fut le principal auteur de la nécrologie à la mémoire de son père imprimée en 1754; elle renferme le plus ancien catalogue descriptif des œuvres de Jean Sébastien Bach et, parmi les compositions de cantor de Saint-Thomas, ce catalogue fait mention des pièces suivantes: «*De nombreux Oratorios, Messes, Magnificat, quelques Sanctus...*». Cette information, qui ne concorde pas avec l'inventaire des œuvres qui nous sont parvenues, nous laisse quelque peu perplexes, car nous ne connaissons qu'un seul «Magnificat» de Jean Sébastien Bach. Nous savons, bien sûr, que bon nombre des œuvres composées à l'époque par le Maître ont disparu, et tout pourrait nous porter à supposer qu'un ou même peut-être deux «Magnificat» pourraient s'être égarés. Mais pourquoi est-il écrit «*de nombreux Magnificat*»? Il se peut aussi que les démarches visant à obtenir un aperçu de l'œuvre laissée par le père aient eu pour résultat de semer une certaine confusion. Le Magnificat que nous connaissons existant en deux versions, il se pourrait fort bien que l'on ait répertorié ces deux versions comme s'il s'agissait de deux œuvres bien distinctes. La bibliothèque musicale de Bach renfermait également toute une série de «Magnificat» dûs à différents compositeurs qui s'y figuraient, en partie, sous forme de copie autographe; parmi ceux-ci figuraient, par exemple, un Magnificat à double chœur en la mineur, une œuvre anonyme (BWV supp. 30). On pourrait donc considérer que les indications contenues dans la nécrologie résultent de malentendus et d'erreurs et ne pas en conclure forcément que certaines œuvres se sont égarées. En tout cas, depuis la découverte, en Russie, des sources originales, l'œuvre couramment intitulée «petit Magnificat» (BWV supp. 21), qui fit depuis plus de 100 ans l'objet de discussions quant à la

possible paternité de Jean Sébastien Bach, s'est finalement révélée être une œuvre de Melchior Hoffmann, qui occupa jusqu'en 1715 les postes d'organiste et de directeur musical de la «Neue Kirche» de Leipzig.

Dans les églises les plus importantes de Leipzig, comme en d'autres endroits de l'Allemagne luthérienne du temps de Bach, le Magnificat faisait partie, avec la Missa, composée du *Kyrie* et du *Gloria*, et le *Sanctus*, des principaux genres de la musique figurée latine [EDITION BACH- AKADEMIE Vol. 71, 72] dont l'histoire remonte jusqu'à l'époque précédant la Réforme. Du milieu du 15^{ème} siècle jusqu'au 17^{ème} siècle, le Magnificat fut de toute façon, et l'ordinaire de la Messe, le texte liturgique le plus souvent mis en musique à plusieurs voix. Il y eut aussi, surtout au 17^{ème} siècle, un large répertoire de «Magnificat» pour orgue, qui ne cessait d'ailleurs de s'enrichir. On y trouve, dans des compositions réalisées à partir des différents tons psalmodiques (Magnificat *primi*, *secundi* *toni*), les traces d'une pratique autrefois très vivante, consistant à chanter régulièrement le Magnificat à la *manière d'un choral*, à une voix et, selon les circonstances, dans différents tons psalmodiques, tant au cours des heures canoniales au monastère que du service luthérien des vêpres.

À Leipzig, à l'époque de Bach, on chantait encore le Magnificat à la manière d'un choral durant le service religieux des vêpres. Dans les «Annales Lipsiennes» de 1717, Sicul écrit: «*que le Magnificat est chanté en Allemand lors des services religieux des dimanches ordinaires mais en Latin à l'occasion des grandes fêtes*», c'est-à-dire qu'on le chante alors à plusieurs voix. Parmi les grands jours de fête figurent également, à côté du premier jour de Noël, de Pâques et de la Pentecôte, les trois fêtes de la Vierge (la Purification, l'Annonciation et la Visitation de

la Vierge). Bach devait s'en tenir à cette pratique. La première occasion lui fut offerte par le service religieux des vêpres du 2 juillet 1723, le jour de la représentation de la Cantate BWV 147. Nous ignorons cependant quel Magnificat (il s'agissait certainement de l'œuvre d'un autre compositeur) fut interprété après cette cantate. Quoi qu'il en soit, Bach décida, pour la prochaine date, celle du 25 décembre 1723, de composer lui-même une œuvre de plus grande envergure: un Magnificat en mi b majeur, la première version de l'œuvre enregistrée sur ce disque.

Il nous est assez difficile de situer ce Magnificat de Bach sur le plan historique, en le rattachant à un genre ou une technique de composition, car nous ne savons de quels modèles il disposait à l'époque pour s'orienter. Une chose est cependant à peu près sûre: Bach connaissait une œuvre qui nous est également parvenue, le Magnificat en ut majeur de Johann Kuhnau, son prédécesseur au poste de cantor. Car, même si l'œuvre de Bach est, à tout point de vue, radicalement différente de celle de Kuhnau, il reprit de Kuhnau le texte et le type des mouvements de Noël qui y sont insérés et avec lesquels le Magnificat fut tropé. Car le Magnificat en mi b majeur se distingue avant tout de sa version ultérieure par le fait qu'il contient quatre «*Laudes*» – insérées dans les 12 versets de la louange de Marie. Ces insertions donnaient au morceau son atmosphère de Noël particulière mais elles pouvaient cependant être aussi utilisées pour d'autres jours de fête, sans pour autant compromettre la cohésion de l'œuvre – cela vaut aussi pour la tonalité. [Vol. 140]

La partition autographe de ce Magnificat de Noël qui nous est parvenue (elle est conservée à la Bibliothèque Nationale de Berlin – à titre de propriété culturelle de la Prusse) est la première mise par écrit de cette œuvre et on trouve de nombreuses traces du travail effectué par

Bach. Elles sont la preuve même que le compositeur ne recula devant aucun effort et ne ménéga pas sa peine pour présenter ici une œuvre figulée jusque dans les moindres détails. Le fait que plus tard, pour la nouvelle version, il ait eu relativement peu de modifications à y apporter est également étonnant. Le matériel des voix de la représentation de 1723 n'a pas été conservé de sorte que nous ne pouvons savoir si, et, le cas échéant, combien de fois, Bach fit représenter le Magnificat en mi b majeur après 1723. Le seul matériel fiable, sur lequel nous pourrions nous appuyer pour en donner une nouvelle représentation, est la version en ré majeur. Pourtant les voix de cette version n'ont pas été non plus conservées, de sorte que nous restons également dans l'incertitude quant à d'éventuelles représentations de cette version avant 1750. Après 1750, Carl Philipp Emanuel Bach le dirigea à Hambourg et il en fit également établir une copie pour le baron van Swieten, si bien que le Magnificat de son père ne tomba jamais dans l'oubli; il se range parmi les premières œuvres vocales de Bach ayant été imprimées (Bonn 1811).

La partition autographe de la version en ré majeur se trouve également à Berlin. En ce qui concerne la datation de cette partition, et donc de cette version de l'œuvre, les derniers ouvrages rédigés sur Bach se sont accordés sur la date de 1728-31. Malheureusement, cette affirmation reposait sur une erreur lourde de conséquences dans la manière de lire le filigrane. Une exploitation exacte de ces données nous amène désormais à situer cette date aux années 1732-35...cette différence de date est-elle vraiment secondaire? Le fait d'avoir fixé pour le Magnificat en ré majeur une date de composition plus tardive place quand même l'œuvre aux environs immédiats de la Messe en si mineur, composée en 1733! Bien sûr, nous ne pouvons prouver avec certitude que la version en ré majeur fut

réalisée pour le 2 juillet 1733, on ne saurait pourtant avancer une hypothèse plus plausible, d'autant qu'en dédicant la Messe en si mineur Bach offrit ses services «*in Componierung von Kirchen Musique*» à la Cour de Dresde. Et quelle musique conviendrait mieux à la Cour de Dresde qu'une musique figurée en latin?

Nous devons en tout cas tenir compte de ce point de vue lorsque nous nous demandons pourquoi Bach réalisa la version en ré majeur. D'un autre côté, il nous faut bien sûr reconnaître qu'en transposant l'œuvre en ré majeur Bach la mettait dans le ton courant de la trompette, une tonalité courante et «confortable» et qu'en renonçant aux *Laudes* de Noël, il la privait de tout caractère déterminé sur le plan liturgique, lui permettant ainsi d'être utilisée pour toutes les grandes fêtes. La transposition au demi-ton inférieur, ré majeur, obligea Bach à prendre quelques mesures décisives qui modifièrent quelque peu l'œuvre, surtout au niveau de son image sonore. Pourtant, il s'avère aussi que presque toutes ces modifications sont justifiées sur le plan esthétique et qu'elles donnent au Magnificat un aspect complètement nouveau.

L'œuvre, qui dans sa version en ré majeur se compose de 11 mouvements, se révèle être une forme incroyablement variée, réunissant en elle, à la manière d'un kaléidoscope, toutes les techniques d'écriture, les formats et les principes d'expression possibles. On peut aussi dire réunit dans la mesure où Bach s'y entend à merveille pour donner à cette œuvre, la première grande œuvre vocale qu'il composa durant son séjour à Leipzig, une forme vraiment achevée. Il est étonnant de constater avec quelle sûreté Bach parvient à une forme achevée, sans avoir pour autant recours à des schémas donnés. «*Chorus ab initio repetatur*» est une vieille recette dont Bach ne reprend cependant que le principe: une réminiscence bien claire

de 23 mesures du chœur du début, qui en compte quant à lui 90, est amplement suffisante pour nous montrer ce qu'il en est. L'ensemble des différents mouvements témoignent – à une moindre échelle – de la même sûreté; nous le voyons à la manière dont l'alternance du nombre de leurs voix y est calculée, à leur distribution, à la manière dont les tonalités s'y succèdent et aussi, surtout, au rapport existant entre la structure et l'expression.

Dans cette première grande œuvre, par sa manière, en fin de compte tout à fait unique, de pénétrer le sujet et de le mettre en forme, manière qui se caractérise par une grande profondeur musicale, Bach s'est frayé la voie menant aux deux Passions des années suivantes. Pourtant, avec leurs proportions différentes, leurs exigences (que l'on songe aux récitatifs!) qui l'obligèrent à opter pour un écriture plus dramatique que symbolique, elles le confrontèrent à de nouveaux problèmes. Le genre dont il se rapprocha en réalité le plus avec le Magnificat fut celui de la Messe. Et nous ne faisons certainement pas fausse route en voyant déjà dans le Magnificat en mi b majeur le prototype de l'idée que se faisait Bach de l'idéal de la musique d'église en latin. De plus, la proximité des dates de composition de la version en Ré majeur et de la Messe en si mineur ne fait que renforcer cette étroite relation. Bach sentait très bien que les textes liturgiques de l'ancienne Eglise exigeaient de lui une autre démarche musicale que les textes religieux en Allemand fraîchement livrés par la «fabrique à versets» voisine. Non qu'il n'ait tenté de donner aux deux ce qu'il avait de meilleur, mais il ne plaça pas la barre aussi haut dans les deux cas – et, ainsi, les œuvres composées pour une période de l'Avent de plusieurs semaines ne ressemblent pas à celles destinées à la semaine de la Trinité.

Andreas Bomba

La manière de procéder de Bach, de remanier et d'exécuter des œuvres d'autres compositeurs

Bach collectionna également des œuvres d'autres compositeurs dans sa vaste bibliothèque de notes personnelles. La collection et la recopiage de telles œuvres lui permirent d'une part de les exécuter à la place de ses propres morceaux. D'autre part, le recopiage à proprement dit a toujours été une étude directe de la musique, des idées et de l'esthétique de ses collègues compositeurs. C'est ainsi que Bach qui, à la différence de Georg Friedrich Händel, de Heinrich Schütz ou de Wolfgang Amadeus Mozart, n'avait jamais eu l'occasion de se rendre en Italie, en France ou en Angleterre pour y faire des études, s'ouvrait pour ainsi dire lui-même la fenêtre sur l'univers musical de son temps. Pour la formation et l'évolution de son propre style, cette circonstance est d'une importance chez Johann Sebastian Bach à ne pas négliger.

La bibliothèque des documents de notation contenant ses propres compositions sous forme de partitions et de voix ainsi que les copies d'autres œuvres a été partagée après la mort de Bach entre les fils Carl Philipp Emanuel et Wilhelm Friedemann et sa femme Anna Magdalena. Ce fut surtout Carl Philipp Emanuel qui se chargea de conserver en bloc cet héritage ; c'est de cette partie d'héritage que l'on peut au mieux en tout cas retrouver les traces jusqu'à son lieu de conservation actuel, la Bibliothèque de la Ville de Berlin. La connaissance de la manière de procéder de Johann Sebastian Bach en ce qui concerne les œuvres d'autres compositeurs qu'il avait copiées, repose en grande partie sur cette partie de l'héritage. (à ce sujet: voir Kirsten Beißwenger, Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek, Kassel 1992).

Dans la mesure où, en comparant les sources disponibles par ailleurs, nombreuses sont les copies qui ne se conforment pas exactement à l'original, il est difficile de dire si Bach lui-même en est l'auteur ou si les copies dont il disposait, contenaient déjà de telles divergences. Cependant on peut constater que Bach intervint directement dans certaines compositions en modifiant les effectifs ou les conduites de voix, en y ajoutant des mouvements intermédiaires ou en introduisant de nouveaux textes. Dans ces cas, Bach devait s'astreindre de toute probabilité, à certaines exigences au niveau de la pratique d'exécution. On peut parler, dans cette circonstance uniquement, de travail de composition de Bach qu'il aurait réalisé lui-même.

Suscipit Israel puerum suum BWV 1082

Dans la bibliothèque de notes de Bach, se trouve un Magnificat en ut majeur de Antonio Caldara. Caldara est né en 1670 à Venise et remplit différentes fonctions dans des églises et auprès de cours italiennes avant d'être appelé en 1712 à la cour de Vienne, et de remplir la fonction de vice-maître de chapelle impérial à Vienne de 1716 jusqu'à sa mort en 1736. Son œuvre qui fut très répandue et connue dans toute l'Europe, comprend quatre-vingt opéras, d'innombrables sonates et avant tout de la musique sacrée sous toutes ses formes. Le Magnificat en ut majeur fait partie de ces œuvres avec quatre trompettes, trombones, cordes et basse continue ainsi que quatre registres vocaux que Bach copia lui-même entre le 31 mai 1740 et l'année 1742 pour une représentation à Leipzig. Le mouvement «Suscipit Israel» a 59 mesures et était prévu chez Caldara pour quatre registres vocaux et la basse continue. Bach ajouta sur une feuille supplémentaire deux voix instrumentales supérieures. Ces registres exé-

cutés par les violons n'ont pas de fonction concertante mais renforcent la phrase vocale en contrepoint de deux registres semblables. Bach conçut le «Credo» de la Messe en si mineur BWV 232 (Vol. 70) d'une manière similaire. Christoph Wolff (Le stile antico dans la musique de Johann Sebastian Bach, Wiesbaden 1968, p. 20 et suivantes) parle d'une «remarquable étude de contrepoint»: Bach n'y modifia «aucune mesure. Il ressentit cependant visiblement le besoin d'élargir la phrase au niveau du son, de densifier la polyphonie».

Des profondeurs, je t'appelle, Seigneur BWV 246/40a

Dans la nécrologie de Johann Sebastian Bach de 1754, Carl Philipp Emanuel Bach et Johann Friedrich Agricola rapportent que Bach aurait composé au total cinq Passions, parmi lesquelles une à deux chœurs. Deux Passions nous sont parvenues: celle selon l'Évangéliste Jean (BWV 245 en différentes versions) ainsi que la Passion à deux chœurs selon saint Matthieu (BWV 244). Seul le texte de la musique de la Passion selon saint Marc nous est resté. Il n'existe plus aucune trace des deux autres Passions. D'autre part, on sait que Bach n'avait pas toujours uniquement exécuté ses propres musiques de Passion à Leipzig mais aussi des œuvres d'autres compositeurs, comme celles de Reinhard Keisers (Andreas Glöckner dans: Annales Bach, 1977). Ainsi il se peut que l'on entendit une œuvre d'un collègue aux dates d'exécution présumées d'une Passion selon saint Luc en 1730 et 1745. La Passion selon saint Luc publiée dans les Éditions complètes Bach de 1895 et consignée dans le BWV sous le numéro 246 n'est plus considérée comme œuvre de Johann Sebastian Bach ; le manuscrit qui nous est parvenu, ne provient qu'en partie de la plume de Bach. Dans les Annales Bach de 1971, Yoshitake Kobayashi, spécialiste de Bach, parle

de la découverte au Japon d'un autographe de Bach. Au total cinq voix en clé de soprano, d'alto, de ténor et de basse (fa) ont été notées sur cette unique page. Les deux voix inférieures correspondent pour l'essentiel au mouvement à deux voix qui est chanté par le personnage de Pierre dans la Passion selon saint Luc sur le texte de la sixième strophe du choral »Des profondeurs, je t'appelle, Seigneur» (Halberstadt 1673)(n° 40). Les trois registres instrumentaux de dessus sont des compositions nouvelles; l'écriture se base sur le manuscrit de la Passion selon saint Luc. Voici les interprétations que l'on fait des légères modifications effectuées dans la mélodie choral ainsi que la «revalorisation» du mouvement du fait de la nouvelle composition: «Bach n'a donc pas tout simplement copié les deux voix inférieures mais a essayé de remodeler la mélodie choral afin de l'adapter à la forme connue dans sa paroisse» (Kobayashi, p. 9); puisque Bach devait exécuter la Passion en deux parties, il avait besoin d'une digne conclusion pour la première partie et élargit pour cette raison le mouvement choral ci-présent sous la forme interprétée ici pour ténor et cinq registres de cordes, parmi lesquels deux violes (n° 40a).

Ainsi je lève mes yeux plein de désirs BWV 1088

Il est probable que Johann Sebastian Bach ait également exécuté au cours de ses dernières années le dit «Passions-Pasticcio» qui commence par les paroles «Heureux celui qui vient d'Édom». Ce morceau se base sur la cantate de la Passion «Un petit agneau va et porte la faute» de Carl Heinrich Graun (1704 – 1759), maître de chapelle de la cour royale de Prusse. À côté de cette musique de Graun, il contient des mouvements isolés de Georg Philipp Telemann, de Johann Kuhnau ainsi que de Johann Christoph Altnickol, genre de Bach et auteur principal de la parti-

tion. Son caractère composé explique la désignation «Pasticcio» («pâte», aujourd'hui il serait préférable de définir par «pizza»). Johann Sebastian Bach est également représenté dans ce pasticcio: au moins pour un mouvement, l'arioso enregistré ici pour la basse et deux contrebasses, «Ainsi je lève mes yeux plein de désirs». Ce mouvement auquel le numéro 1088 a été attribué entre-temps dans le BWV, est le n° 20 dans le pasticcio et en même temps le deuxième mouvement de la deuxième partie. La division en deux parties de cette musique de Passion correspondrait à nouveau aux besoins de Bach à Leipzig. Alors que l'on n'a pu trouver l'arioso dans aucune autre œuvre de Bach, ce qui voudrait dire qu'il s'agissait donc d'une composition originale ou d'un morceau provenant de l'une des Passions disparues, le morceau d'ouverture de la deuxième partie est une nouvelle version du mouvement choral «Seigneur Jésus-Christ, homme véritable et Dieu» tirée de la cantate de Bach BWV 127 (Vol. 40). On émet des doutes sur le fait que ce soit Bach lui-même qui ait réalisé ce remaniement. Le motet «Le juste mourra» qui se trouve également dans le pasticcio, n'a pas encore de numéro dans le BWV. La musique de ce morceau provient de l'entourage de la cour de Dresde; Bach modifia cette musique pour sous-tendre le texte allemand de Isaïe 57 (enregistrement dans EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69).

Efface mes péchés, ô Très-Haut, BWV 1083

Giovanni Battista Pergolesi est né en 1710 à Jesi près d'Ancona et mourut en 1736 près de Naples. Il ne vécut donc que 26 ans. Ou bien pour parler en paramètres Bach: sa vie commença après l'entrée en fonction de Bach à Weimar et s'acheva lors de l'impression du Livre de Chant de Schemelli, ou, plus exactement encore, deux semaines avant la reprise de la Passion selon saint Mat-

thieu. Malgré son jeune âge, le nom de Pergolesi était, à son époque, dans toute l'Europe, sur toutes les lèvres. Le compositeur dont l'œuvre se compose pour l'essentiel de musique spirituelle et de musique pour le théâtre, doit cette célébrité à deux œuvres seulement: l'intermezzo d'opéra «La serva padrona» de 1733 – c'est à cette date que Bach écrit le *Magnificat* en ré majeur BWV 243 – ainsi que le «Stabat mater» composé l'année de sa mort. Alors que le «Serva padrona» («La servante en tant que maîtresse») était interprété par des troupes de théâtre ambulantes sur tout le continent et devint ainsi l'un des morceaux du répertoire des représentations marquant les débuts de l'opéra, le ton du *Stabat mater* individuel, mélodieux, sensible, réalisé dans le style de l'opéra napolitain fut la base de la gloire posthume d'un génie trop tôt disparu, du premier de l'histoire de la musique, somme toute, – par anticipation, pour ainsi dire, sur la vie et l'œuvre de Wolfgang Amadeus Mozart.

Johann Sebastian Bach connaît, bien sûr, le *Stabat mater* de Pergolesi, lui qui s'intéressait à toute la musique moderne. Nous ne savons pas sous quelle forme il en possédait les notes ni s'il exécuta le morceau. Cependant un remaniement dans lequel Bach sous-tend le morceau du texte paraphrasé du Psaume 51 «Efface toutes mes péchés, ô Très-Haut», nous est parvenu. Ce travail se fait entre 1745 et 1747; Diethard Hellmann, éditeur apporte des arguments plausibles, plaçant l'exécution de ce morceau lors du service religieux du onzième dimanche après la Trinité. Le nom du librettiste est également inconnu; il conserva cependant la poésie du «Stabat mater» du XII^{ème} siècle de sorte que Bach n'eut pas de difficulté à la reprendre ou même qu'elle lui était bienvenue.

Un particelle (une sorte d'ébauche de partition) de cet arrangement, écrit de la main de Bach et portant le titre *Motetto a due voci, 3 Stromenti a Cont. di G. B. Pergolesi* nous est parvenu. Ce manuscrit contient les deux registres vocaux ainsi que, dans certains mouvements, la voix du violon I. On a longtemps cru que Bach avait repris note pour note la partition de Pergolesi en ce qui concerne les autres voix, jusqu'à ce que l'on trouve également la phrase vocale dans la Staatsbibliothek de Berlin (v. Alfred Dürr, *Annales Bach* 1968, p. 89 et suivantes). Ce mouvement comprend les deux registres vocaux, les différents registres des deux violons, des violes et des violones, des ripienos (donc supplémentaires) pour les deux violons ainsi que les registres chiffrés des instruments à clavier. Le registre pour orgue a été écrit par Bach lui-même, tous les autres sont issus de la main de son élève et gendre, Johann Christoph Altnickol.

En comparant ces phrases de registres avec la partition de Pergolesi, on constate que Bach a non seulement fait des modifications au niveau du texte, mais Bach a plutôt augmenté l'autonomie des deux violons et surtout revalorisé la partie de la viole. Alors que celle-ci accompagnait chez Pergolesi pour l'essentiel encore la partie de la basse dans l'octave supérieur, elle avait à présent son propre registre obligé (le plus nettement perceptible d'abord dans le mouvement 5). Ainsi la phrase instrumentale s'élargit de quatre registres «classiques»: deux violons, une viole et une basse. Bach avait fait connaissance de cette habitude qui était d'aménager la musique de compositeurs italiens pour l'emploi en Allemagne sous cette forme probablement à la cour de Dresde à laquelle il était lié par sa nomination à la charge honorifique de «compositeur de cour» et par de nombreuses autres relations.

Le fait que des textes différents aient été sous-tendus, est la raison pour laquelle existent certaines modifications entre l'«original» et le «remaniement». Diethard Hellmann signale la particularité selon laquelle «la séquence latine et le texte du psaume sont en partie intimement liés et très similaires dans les tempéraments de base et certains traits du raisonnement» (Préface de l'édition, p. I). Le *Stabat mater* de Pergolesi se compose de douze mouvements; une adaptation en contrepoint sur l'*Amen* est annexée en attaca au dernier mouvement. Par contre l'arrangement de Bach comprend 14 mouvements, ce que Hellmann, p. II, considère à nouveau comme plausible car Bach voulait obtenir le chiffre de son nom ($B = 2, A = 1, C = 3, H = 8$, somme 14). Bach divise le duo de Pergolesi n° 5 en deux parties autonomes (n° 5 et n° 6); en outre l'«Amen» rigoureusement joué en ancien style contrapuntique, reçoit son propre numéro. Bach voulant se conformer à l'affect du texte, intervient les deux derniers morceaux: le duo de Pergolesi n° 11 («Inflamatus») devient chez Bach le n° 13 («Laisse prospérer longtemps ta Sion»); le n° 12 de Pergolesi («Quando corpus moritur») devient chez Bach le n° 12 («Car tu ne veux pas d'offrande»). Le fait que le plan des tonalités de Pergolesi avait un peu souffert de cette transformation, ne semble pas jouer de rôle éminent pour Bach.

D'autres modifications d'ordre musical correspondaient certainement au goût de Bach et aux usages en cours en Allemagne centrale. Hellmann (p. II et suivante) en fait le compte:

- les suites d'intervalles répétés se transforment chez Bach en de grands arcs tendus (Mouvement 2);
- Bach remplit les grands intervalles de manière linéaire (Mouvement 7);
- Il élargit les répétitions du ton pures en mélismes auto-

- nomes et souvent largement oscillants (Mouvement 8);
- Bach évite l'exécution unisono des registres vocaux et des instruments en accordant une autonomie à la partie vocale (Mouvement 8);
 - Bach élargit les successions des voix en de vrais doubles voix (Mouvement 10);
 - Bach arrange les passages homophones à deux voix en polyphonie (Mouvement 10);
 - Bach simplifie les différenciations rythmiques dans la partie vocale en les allégeant. (Mouvement 11);
 - Bach anime les accumulations de séquences et les répétitions de motifs en disséquant le rythme et en décomposant les figurations (Mouvement 13);
 - Bach fait ressortir l'apparition simultanée de deux idées par des effets de contrastes des motifs (Mouvement 13).

Le *Stabat mater* de Giovanni Battista Pergolesi est également la dernière œuvre de compositeur italien que Bach remania pour ses propres besoins: «Nous ne possédons aucun autre exemple, ... qui serait en mesure de nous montrer la technique d'arrangement de Bach dans de telles compositions, qui ne fasse partie du patrimoine traditionnel ni se rapproche de son style» (Hellmann, S I).

Christoph Wolff

Magnificat en Re mayor BWV 243

En el más antiguo índice sumario de las obras de Johann Sebastian Bach, impreso en 1754 en la necrología a su padre redactada en su mayor parte por Carl Philipp Emanuel Bach, se menciona entre las composiciones del Cantor de Santo Tomás “*muchos oratorios, misas, magnificats, sanctus sueltos...*”. Esta información sorprende no poco, ya que no concuerda con las obras que nos han llegado de Bach, puesto que tan sólo conocemos un magnificat de él. Ciertamente conocemos la gran pérdida del conjunto de obras habidas originariamente, de modo que suponemos se hayan perdido una o dos composiciones de magnificat. En todo caso cabe preguntarse cuántos son “*muchos... magnificats*”. Acaso se confundiera Carl Philipp Emanuel al intentar hacerse una idea de la herencia de su padre. Puesto que el magnificat con el que contamos nos ha llegado en dos versiones, es de suponer que acaso haya sido éste considerado como dos obras distintas. En la biblioteca de partituras de Bach se encontraban también una serie de composiciones de magnificats ajenos (en parte en copia autógrafa), entre ellos uno anónimo en la menor y de coro doble (BWV anexo 30). Así pues, las indicaciones de la mencionada necrología pudieran deberse a ciertos malentendidos y errores, en cuyo caso no ha suponerse necesariamente la existencia de pérdidas. Sea como sea, el llamado *Del Pequeño magnificat* (BWV anexo 21) se viene discutiendo desde hace más de un siglo si se trata o no de una obra de Johann Sebastian Bach. Desde la localización de las fuentes originales en Rusia se considera definitiva y taxativamente obra de Melchior Hoffmann, quien desempeñó el cargo de organista y director musical de la Neue Kirche (Iglesia Nueva) de Leipzig hasta el año de 1715.

En las iglesias principales de Leipzig, así como en otros lugares de la Alemania de confesión luterana durante la época de Bach, el magnificat, además de la misa conformada por el *kirie* y el *gloria* así como el *sanctus*, contaba entre los géneros capitales de la música figurativa latina [EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71 y 72] cuya historia asciende hasta la época anterior a la Reforma. Desde mediados del siglo XV hasta el siglo XVII fue el magnificat, junto con el ordinarium de la misa, el texto litúrgico al que más frecuentemente se le puso música para varias voces. En el siglo XVII principalmente tiene también lugar un denso y vasto repertorio de composiciones de magnificats para órgano. Se encuentran en éstas composiciones en diversos tonos de salmo (magnificat primi, secundi toni) las huellas de un modo de proceder entonces aún vivo: el cantar el magnificat regularmente en *choraliter*, a una voz y, dependiendo de las ocasiones, en diversos tonos de salmos durante las horas píasas en los monasterios así como en el oficio divino vespertino luterano.

En los tiempos de Bach, con motivo de aquel oficio divino vespertino, el magnificat aún se cantaba coraliter en Leipzig. Sicul escribe en los “*Annales Lipsiensis*” de 1717: “*que el magnificat se canta en alemán los domingos regulares, [mientras que] la música se aplicaba al texto latino en las grandes festividades*”, es decir, la composición era para varias voces. Entre las grandes festividades cuentan, además del día de Navidad la Pasqua, el Viernes Santo y las tres fiestas a la Virgen María (Purificación, Anunciación y Visitación). Bach tenía que atenerse a esta práctica. La primera ocasión se le presentó con el servicio divino vespertino del 2 de julio de 1723, en día de la ejecución de la cantata BWV 147. No sabemos, en todo caso, cuál fue el magnificat que se escuchó seguidamente en esta ocasión (eso sí, tratábase

con seguridad de una composición ajena). Sea como fuera, se decidió Bach a componer para la primera fecha oportuna – esto es, el 25 de diciembre de 1723 – una obra propia de mayores dimensiones: un magnificat en Mi bemol mayor, que no se trata sino de la versión temprana de la obra aquí ejecutada.

La clasificación genérica e histórica de este magnificat bachiano es un tanto problemática, ya que ignoramos los modelos de los que el compositor dispusiera para orientarse. Con cierta seguridad conocía Bach no obstante el Magnificat en Do mayor que aún conservamos de Johann Kuhnau, su predecesor en el mismo cargo, ya que, aunque la composición de Bach se diferencie en todos los sentidos radicalmente de aquella de Kuhnau, nuestro compositor retomó de la obra de aquel tanto texto como los tipos de los diversos movimientos navideños con los que confirió forma externa a su propio magnificat. A este respecto cabe considerar cómo el Magnificat en Mi bemol mayor se caracteriza respecto de su versión posterior en Re mayor, sobre todo, por el hecho de contener cuatro llamados *Laudes* insertados entre los 12 movimientos del cántico de alabanza a La Virgen María. Esta aportación confiere a la obra su especial carácter navideño y, como quiera que sea, puede emplearse también con ocasión de otros días festivos sin afectar ello a la unidad de la composición misma (tampoco tonalmente) [Vol. 140].

La partitura autógrafa conservada de este magnificat navideño (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz) viene a ser la primera redacción de la composición y muestra diversas huellas del modo de componer de Bach. Esta partitura autógrafa muestra que el maestro no ahorró en esfuerzos a fin de presentar una obra pulida con especial esmero. Es también sorprendente que más tarde, con motivo de la nueva versión,

tuviera muy poco que modificar. El material vocal de la ejecución de 1723 no se ha conservado, de modo que nos resulta imposible determinar si acaso volviera Bach a ejecutar el Magnificat en Mi bemol mayor después de 1723 ni tampoco, en caso afirmativo, cuántas veces se hubiera interpretado la obra. La versión en Re mayor ofrece el siguiente y único punto de apoyo para un reestreno. No obstante de ésta versión no nos han llegado las voces, de modo que su reestreno de 1750 permanece para nosotros rodeado de tinieblas. Tras 1750 lo ejecutó Carl Philipp Emanuel Bach en Hamburgo así como ordenó hacer una copia para el barón van Swieten en Viena. De modo que el magnificat de su padre no cayó nunca en el olvido: la composición consiste en una de las primeras obras vocales impresas de Bach (Bonn 1811).

La partitura autógrafa de la versión en Re mayor se encuentra igualmente en Berlín. En las publicaciones recientes sobre Bach se ha determinado la datación de esta partitura y, por ende de la redacción de la obra, entre 1728 y 1731. Por desgracia este juicio se basa en un error de la lectura de la filigrana o marca de agua del papel. Una evaluación más exacta nos lleva a considerar antes bien los años entre 1732 y 1735... ¿Se trata ésta acaso de una diferencia poco importante? ¿Con la fecha en la que se determina con ulterioridad del magnificat en Re mayor se aproxima la composición al tiempo inmediato de la Misa en si menor de 1733! Naturalmente el 2 de julio de 1733 no puede demostrarse con toda certeza en tanto fecha de la génesis de la versión en Re mayor, no obstante apenas cabe imaginar una hipótesis más digna de crédito, toda vez que Bach ofrece con la dedicación de la Misa en si menor sus servicios de “*composición de música sacra*” a la corte de Desden. ¿Y qué más apropiado para la corte de Dresden sino la música figurativa latina?

Como quiera que sea, hemos de tener en cuenta esta perspectiva a la hora de preguntarnos porqué creo Bach la versión en Re mayor. Por otra parte es evidente que con la transposición a Re puso esta obra en el tipo tonal habitual y cómodo de la trompeta y que renunciando a los *Laudes* navideños *neutralizó* litúrgicamente la obra adaptándola así a cualesquiera grandes festividades. La sub-transposición a Re obligó a Bach a tomar unas medidas radicales que modificaron la obra sobre todo en su resonancia. En todo caso prácticamente todas estas medidas llegan a percibirse como modificaciones de fundamento igualmente estético y que confiere al Magnificat un carácter completamente nuevo.

La obra de once movimientos se muestra en su forma en Re mayor como una imagen inusitadamente diversificada que, cual caleidoscopio, aúna todas las técnicas y formatos de movimiento así como modos expresivos posibles. La unicidad de que hablamos constata también el grado en que Bach fue capaz de conferir una forma poco menos que perfecta a su primera gran composición vocal de la época de Leipzig. Es sorprendente la seguridad con que Bach consigue redondear la forma sin necesitar recurrir a esquemas habidos. "*Chorus ab initio repetatur*" viene a ser una fórmula de la que Bach, en todo caso, solamente toma el principio esencial: una unívoca reminiscencia de 23 compases respecto del coro inicial de 90 compases es suficiente como para poner en claro la relación. Semejante seguridad a menor nivel atestiguan todos y cada uno de los movimientos en la sofisticación de su cambiante número de voces, en su elenco y secuencias de tipos tonales así como, sobre todo, en la relación entre su estructura y su expresividad.

Gracias a este modo sin par de profunda penetración y configuración musical, con esta primera gran obra se

allanó Bach la senda hacia ambas pasiones por él compuestas los siguientes años. Estas, por otra parte, con sus nuevas dimensiones, y sus requisitos más dramáticos que metafóricos (¡téngase en cuenta los recitativo!) lo enfrentaron a nuevos problemas. Bien visto, el género al que el compositor se aproximó con el Magnificat no fue sino el de la misa. Y con seguridad que no andamos des-caminados si consideramos ya el Magnificat en Mi bemol mayor como el prototipo de aquello que Bach habría de imaginarse el ideal de la música sacra latina. Precisamente la proximidad cronológica entre la versión en Re mayor del Magnificat y la Misa en si menor refuerza esta íntima relación. La sensibilidad de Bach sin duda alguna le haría percibir que los textos litúrgicos de la antigua iglesia exigían de él a la hora de componer un modo de obrar diferente al requerido por los textos eclesiásticos alemanes, tan recientes y procedentes de versificadores nada distantes. No es que él no diera lo mejor de sí mismo en ambos casos, mas los listones a emplear en un caso y otro se hallaban a diferente altura, de modo que el resultado de la música para el Adviento, que dura varias semanas, es diferente que el presentado por la música de la semana de la Trinidad.

Andreas Bomba

La praxis bachiana de reelaborar e interpretar obras de otros compositores

En su amplia biblioteca personal de partituras Bach coleccionaba también obras de otros compositores. El hecho de coleccionar y copiar este tipo de obras le permitió por un lado interpretarlas en lugar de las suyas propias. Por otra parte, el simple hecho de copiarlas suponía siempre disponer también de una ocasión para entrar en contacto con la música, las ideas y la estética de otros colegas compositores. De este modo, se abría para Bach algo así como una ventana al universo musical de su época, dado que, a diferencia del caso de Georg Friedrich Händel, Heinrich Schütz o Wolfgang Amadeus Mozart, jamás pudo viajar por motivo de estudios a Italia, Francia o Inglaterra. De ahí que no podamos valorar suficientemente la importancia de este hecho para la formación y el perfeccionamiento del propio estilo de Johann Sebastian Bach.

La biblioteca musical, integrada por las composiciones propias en forma de partituras y voces así como por las copias de otras obras se repartió tras la muerte de Bach entre los hijos Carl Philipp Emanuel y Wilhelm Friedemann y su esposa Anna Magdalena. Fue sobre todo Carl Philipp Emanuel quien se esforzó por mantener reunida su parte de herencia, cuyo seguimiento se puede realizar en todo caso perfectamente por el camino que recorrió hasta su actual emplazamiento en la Biblioteca Estatal de Berlín. Sobre este legado parcial se apoya fundamentalmente el conocimiento que hoy se tiene de la práctica de Johann Sebastian Bach en su relación con las obras que él copió de otros compositores (cfr. al respecto: Kirsten Beißwenger, *La Biblioteca musical de Johann Sebastian Bach*, Kassel 1992).

Hasta lo que permite conocer la comparación con otras fuentes, muchas de estas copias no se atienen al pie de la letra al original. En la mayoría de los casos resulta difícil discernir si Bach fue culpable de estas desviaciones o su ya estaban presentes en los modelos que utilizó. Lo que sí puede observarse es que en algunas composiciones Bach intervino directamente modificando las coberturas o la conducción de las voces, insertando movimientos añadidos o intercalando nuevos textos. Con seguridad Bach se guió en tales casos por las necesidades de tipo práctico a la hora de realizar las representaciones. Solo aquí se puede hablar también de la aportación propia de Bach como compositor.

Suscepit Israel puerum suum BWV 1082

En la biblioteca musical de Bach se encuentra un Magnificat en Do mayor de Antonio Caldara. Caldara nació en 1670 en Venecia y actuó en diferentes funciones en iglesias y cortes italianas antes de venir en 1712 a la corte imperial de Viena, donde desempeñó el cargo de Subdirector de orquesta desde 1716 hasta su muerte acaecida en 1736. Su obra, tan difundida y conocida en Europa, abarca ochenta óperas, innumerables sonatas y sobre todo música religiosa de todos los géneros. Se incluye aquí el Magnificat en Do mayor con cobertura de cuatro trompetas, timbales, instrumentos de arco y bajo continuo así como con cuatro voces cantoras, que fue copiado por Bach entre el 31 de mayo de 1740 y el año 1742 con vistas a su interpretación en Leipzig. El versículo "Suscepit Israel" se ha previsto con una longitud de 59 compases y en Caldara se presuponen cuatro voces cantoras y bajo continuo. En una hoja anexa intercaló Bach por su cuenta dos voces instrumentales altas. Estas voces interpretadas por los violines no tienen una función concertante, sino que

vienen a reforzar el juego vocal de contrapunto con dos voces idénticas. De manera parecida diseñó Bach el “Credo” de la misa en si menor BWV 232 (vol. 70). Christoph Wolff (El Stile antico en la música de Johann Sebastian Bach, Wiesbaden 1968, pág. 20 ss) habla de un “estudio de contrapunto digno de atención”: Bach no cambia “ni un solo compás. Pero es evidente que percibe la necesidad de ampliar acústicamente este versículo y de configurar la polifonía con mayor densidad y plenitud de voces”.

Desde lo profundo clamo a ti, Señor BWV 246/40a

En el necrologio de Johann Sebastian Bach de 1754 Carl Philipp Emanuel Bach y Johann Friedrich Agricola hacen referencia a un total de cinco pasiones legadas por Bach, una de las cuales sería de doble coro. De estas músicas de pasión se han conservado dos: la Pasión según San Juan Evangelista (BWV 245 en distintas versiones) y la de San Mateo a doble coro (BWV 244). Tan solo queda el texto escrito de una música dedicada a la Pasión según San Marcos. Sobre las otras dos pasiones carecemos de la más mínima huella. Por otro lado se sabe que Bach no siempre interpretó en Leipzig sus propias músicas de Pasión, sino también obras de otros compositores como por ejemplo Reinhard Keisers (Andreas Glöckner en: Anuario de Bach, 1977). Así puede ser que la interpretación de una Pasión según San Lucas, que se supone realizada en los años 1730 y en torno a 1745 presentaba la obra de un colega suyo. La Pasión según San Lucas que se publica en las ediciones de las obras completas de Bach de 1895 y que se relaciona en el índice de obras de Bach BWV con el número 246, ha dejado de considerarse ya hoy día como obra de Johann Sebastian Bach; y solo se debe a la pluma de Bach una parte del manuscrito que se conserva. En el An-

uario de Bach de 1971 el investigador bachiano Yoshitake Kobayashi habla de un autógrafo redescubierto de Bach que se encuentra en Japón. En esta única hoja se anota un total de cinco voces en la clave del soprano, del contralto, del tenor y del bajo. Las dos voces inferiores se corresponden sustancialmente con el movimiento de dos voces que es cantado por la figura de San Pedro en la Pasión según San Lucas sobre el texto de la sexta estrofa del coral “Desde lo profundo clamo a ti, Señor” (Halberstadt 1673) (n.º 40). Las tres voces instrumentales que se sitúan por encima de aquéllas, son de nueva composición; el escrito original se basa en un manuscrito de la Pasión según San Lucas. Los ligeros cambios de la melodía coral, así como la “revaloración” del movimiento, que se vincula a la nueva composición, se interpretan del siguiente modo: “Bach no se ha limitado por tanto a copiar las dos voces bajas, sino que ha intentado reformar la melodía coral para adaptarla a la forma difundida en su comunidad” (Kobayashi, pág. 9); como Bach tenía que interpretar la Pasión en dos partes, necesitaba un final digno para la primera y por eso amplió el presente movimiento coral en la forma que aquí se ejercita para el tenor y para cinco voces de instrumentos de arco entre las que se incluyen dos violos (n.º 40a).

Así levanto mis ojos anhelantes BWV 1088

Quizás interpretara también Johann Sebastian Bach en los últimos años de su vida el llamado “Pasticcio de Pasión” que comienza con las palabras “Bendito el que viene de Edom”. Esta pieza se basa en la cantata de Pasión titulada “Un cordero viene a cargar con la culpa”, del Director de la orquesta de la corte del Rey de Prusia, Carl Heinrich Graun (1704–1759). Además de la música de Graun, contiene movimientos individuales de Georg Philipp

Telemann, Johann Kuhnau y Johann Christoph Altnickol, yerno de Bach y principal amanuense de la partitura. A este carácter de conglomerado debe la pieza su denominación de “Pasticcio” (“revoltijo” o pasta que hoy podríamos transcribir con la expresión “Pizza”). También está representado Johann Sebastian Bach en este Pasticcio: al menos con un movimiento que es el arioso aquí ejercitado para bajo y para dos instrumentos de bajo “Así levanto mis ojos anhelantes”. Este movimiento, que entre tanto se ha conservado en el índice BWV con el número 1088, es el número 20 del Pasticcio y a la vez el segundo movimiento de la segunda parte. La dicotomía de esta música de Pasión parece corresponderse con las necesidades de Bach en Leipzig. Mientras el arioso no puede documentarse en ninguna otra obra de Bach (lo que hace pensar que pudiera tratarse de una composición original o de una pieza tomada de una de las pasiones desaparecidas), la pieza inicial de la segunda parte es una versión nueva del movimiento coral “Señor Jesucristo, Dios y hombre verdadero” que procede de la cantata de Bach BWV 127 (vol. 40). Hay dudas sobre si esta modificación es o no es obra de Bach. Tampoco ha incluido ningún número del BWV el motete contenido en el Pasticcio “El justo perece”. La música de esta pieza procede del círculo de la corte de Dresde; Bach modificó esta música para apoyarla sobre el texto alemán de Isaías 57 (Ejercicio en EDITION BACHAKADEMIE vol. 69).

Borra, oh Altísimo, mis pecados BWV 1083

Giovanni Battista Pergolesi nació el año 1710 en Jesi, cerca de Ancona, y murió en 1736 cerca de Nápoles. Por lo tanto solo alcanzó la edad de 26 años. O, para decirlo en dimensiones bachianas, su vida comenzó poco después de la toma de posesión de Bach en Weimar y finalizó al im-

primirse el Cancionero de Schemelli, o más exactamente dos semanas antes de la reposición de la Pasión según San Mateo. Pese a su edad juvenil, Pergolesi estaba por entonces en boca de todos en Europa. Esta fama la debía el compositor (cuya obra consta fundamentalmente de música religiosa y música para el teatro) tan solo a dos obras: el intermedio para la ópera “La serva padrona” de 1733 – de donde surgiría el *Magnificat* en Re mayor de Bach BWV 243 – y el “Stabat mater” que compuso el año de su muerte. Mientras la “Serva padrona” (“La sierva señora”) fue paseada por las compañías teatrales que recorrían todo el continente convirtiéndola en la primera pieza del repertorio de la incipiente actividad operística, el melódico, sensible e individual *Stabat Mater* mantenido en el tono de la ópera napolitana dio fundamento a la fama de un genio prematuramente fallecido, el primero que hubo en la historia de la música y que se anticipó directamente a la vida y a la obra de Wolfgang Amadeus Mozart.

Lógicamente Johann Sebastian Bach, interesado en toda la música moderna, conocía el *Stabat mater* de Pergolesi. No sabemos por qué medio se hizo con la partitura ni si interpretó o no la pieza. Sí que se conserva una adaptación en la que Bach puso como base de esta pieza el texto parafraseado del salmo 51 “Borra, oh Altísimo, mis pecados”. Esto sucedió entre 1745 y 1747; Diethard Hellmann, el editor discute con plausibles argumentos que el lugar y el motivo fuera el servicio religioso celebrado el domingo XI después de la fiesta de la Santísima Trinidad. Tampoco se nos ha transmitido el nombre del autor del texto; en todo caso su métrica se atiene al poema “Stabat mater” del siglo XII, con lo cual a Bach le resultaría muy fácil de adquirir si es que no se le llegó a ofrecer.

De esta adaptación se conserva una particella (estadio previo de una partitura) en el manuscrito de Bach, con el

título *Motetto a due voci, 3 Stromenti a Cont. di G. B. Pergolesi*. Este manuscrito contiene las dos voces cantoras, así como – en algunos movimientos – la voz del violín I. Que Bach se apropiara de cada una de las restantes voces de la partitura de Pergolesi era creencia común hasta que en la Biblioteca del Estado, de Berlín, apareció también el movimiento para voces (véase Alfred Dürr, Anuario de Bach 1968, pág. 89 ss.). Éste abarca las dos voces cantoras, cada una de las voces destinadas a los dos violines, a la viola y al violón, así como voces adicionales para los dos violines y las voces cifradas para los instrumentos de teclado. La voz del órgano fue escrita directamente por Bach y todas las demás procedían de la mano de su discípulo y yerno Johann Christoph Altnickol.

De la comparación de este movimiento de voces con la partitura de Pergolesi resulta que Bach no solo realizó cambios partiendo de las diferentes configuraciones del texto. Antes bien Bach aumentó la autonomía del segundo violín y sobre todo revalorizó la parte de la viola. Si en Pergolesi ésta interpretaba sustancialmente aún la parte del bajo en su octava superior, en Bach recibió una voz propia y obligada (que se puede percibir con máxima claridad primeramente en el quinto movimiento). De este modo se amplía el juego instrumental a las cuatro voces “clásicas”: dos violines, viola y bajo. La praxis habitual de utilizar así música de compositores italianos en Alemania llegó presumiblemente a conocimiento de Bach desde la corte de Dresde a la que estaba explícitamente vinculado por su cargo honorífico de “Compositor de la Corte” y por muchos otros vínculos.

Algunos cambios entre el “original” y la “reelaboración” encuentran su causa en la aplicación de textos distintos a los que se aplica la música. Diethard Hellmann hace referencia a la curiosidad “de que la secuencia latina y la poetización salmódica aparezcan en muchas voces básicas y

en muchos rasgos mentales concretos estrechamente unidos en parte y emparentados por su tendencia” (Preámbulo a la edición, S. I). Formalmente el *Stabat mater* de Pergolesi consta de doce movimientos; en el último de ellos se asigna el término *attacca* a una musicalización contrapuntual del *Amen*. Por el contrario, la elaboración de Bach abarca catorce movimientos, circunstancia que Hellmann, S. II, vuelve a explicar plausiblemente con la obtención del número nominal de Bach ($B = 2, A = 1, C = 3, H = 8$; total 14). El dueto n° 5 de Pergolesi lo divide Bach en dos apartados independientes (n° 5 y n° 6); además asigna un número propio al “*Amen*” contenido estrictamente en el antiguo estilo contrapuntual. Sometiéndose presumiblemente al afecto del texto, Bach intercambia las dos últimas piezas: el dueto de Pergolesi n° 11 (“*Inflamatus*”) se convierte en Bach en el n° 13 (“*Haz que perdure esplendorosa tu Sión*”), y el n° 12 de Pergolesi (“*Quando corpus morietur*”) se transforma en Bach en el n° 12 (“*Porque tú no quieres sacrificios*”). Que el plan de tonalidades de Pergolesi resultara algo perjudicado no fue una razón ponderada por Bach.

Otros cambios musicales podrían obedecer al gusto de Bach y a los usos y costumbres de la Alemania Central. Hellmann (S. II s.) relata entre ellos:

- las series repetidas de intervalos se convierte en Bach en grandes arcos tensores (movimiento 2);
- los grandes pasos de intervalo se rellenan linealmente en Bach (movimiento 7);
- las meras repeticiones tonales se amplían para configurar un melisma independiente que muchas veces vibra con amplitud (movimiento 8);
- Bach evita el unísono de la voz cantora y los instrumentos, dan una configuración independiente a la parte vocal (movimiento 8);

- las disgregaciones vocales son ampliadas por Bach hasta convertirse en duplicidad real de las voces (movimiento 10);
- la duplicidad vocal homófona es transformada por Bach en polifónica (movimiento 10);
- la ultradiferenciación rítmica en la parte vocal es simplificada por Bach facilitando su cantabilidad (movimiento 11);
- Bach da vida a las acumulaciones de secuencias y a las repeticiones de motivos mediante la dispersión rítmica y la distribución figurativa (movimiento 13);
- la presentación simultánea de dos ideas textuales en ambas voces vocales aparece con especial claridad gracias al efecto de contraste de motivos que aporta Bach (movimiento 13).

El *Stabat mater* de Giovanni Battista Pergolesi es al mismo tiempo la última obra de un compositor italiano que adaptó Bach para su propia utilización: “No disponemos de ningún otro ejemplo, ... que nos muestre la técnica de reelaboración propia de Bach en este tipo de composiciones que no forman parte del acervo tradicional ni están familiarizadas con su estilo” (Hellmann, S I).



hänssler CLASSIC

P.O.Box

D-71087 Holzgerlingen/Germany

www.haenssler-classic.com

classic@haenssler.de