



MASS IN B MINOR · MESSE EN SI MINEUR · SACRED MUSIC IN LATIN · MUSIQUE D'ÉGLISE EN LATIN

**SACRED MUSIC IN LATIN
LATEINISCHE KIRCHENMUSIK / MUSIQUE D'ÉGLISE EN LATIN /
MÚSICA SACRA EN LATIN**

[3] Missa BWV 233 / Kyrie Eleison BWV 233A / Missa BWV 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: Stadthalle Sindelfingen

BWV 234: Stadthalle 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

© 1993/95/99 by Hänssler-Verlag

© 1999 by Hänssler-Verlag



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 • László 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 majeur/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

58:46

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.

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,
tu solus altissimus Jesu Christe.

Cum Sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris.
Amen.

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

KYRIE

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

KYRIE

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

BWV 233 BWV 234

1

8

KYRIE

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

I KYRIE

Señor ten piedad
Cristo ten piedad
Señor ten piedad

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!

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:

2

9

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.

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,

BWV 233 BWV 234

3 10

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

Dios Padre omnipotente.
Señor Jesucristo unigénito.
Señor Dios, cordero de Dios,
Hijo del Padre.

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

Vous qui enlevez les péchés du monde,
ayez pitié de nous.
Vous qui enlevez les péchés du monde,
accueillez notre prière.
Vous qui siègez à la droite du Père,
ayez pitié de nous.

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.

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

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

Porque solo Tú eres santo,
solo Tú, Señor,
solo Tú, altísimo Jesucristo.

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

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

Con el Espíritu Santo
en la Gloria de Dios Padre. Amén.

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

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 (I)

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. Ketzische 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 Landesherren 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-Orgeln 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! verstärkt die Macht BWV 205a* auf; zum Jahrestag der Wahl, am 5. Oktober 1734, erklang die Kantate *Preise dein Glücke, 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). Zweifelloser 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 *Hofkompositors* 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 und Ordnung Gottes diensts. Wittenberg*. (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 Plädoyer 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 beyrn informiren in der Lateinischen Sprache jemand erfordert werden solte, denselben aus meinen eigenen Mitteln (...) davor vergnügen 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 choisiret 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...* 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 eingesetzten weihnachtlichen Einlegesätzen.

(⁽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 Musika-

lität 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 jeder 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 *h-Moll-Messe* BWV 232, die zunächst ebenfalls aus einer Vertonung von *Kyrie* und *Gloria* bestand. Diese Teile schickte Bach im Juli 1733 nach Dres-

den; *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 *h-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 Eingangschors 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 Maßvertonungen anderer Komponisten zeigen (Baal, Peranda, Pez). Außerdem zitieren die Schlußstöne 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 Marian-

ne 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, beweist diese Messe. Sie wurde bereits 1818, lange also vor Matthäus- 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 original komponierten 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 innigen 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 Traversflöten) in einer Art differenzierter Doppelpchörigkeit 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 schwungvollem *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 Zusammenschluß aller Streicher in einer Stimme auszudeuten. Zum abschließenden *Cum sancto spiritu* schreibt Bach eine *Grave*-Einkleitung. 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 Sommernachtsstraum 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: Handels 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. 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 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 wirkt 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 Ehrennamen „Stradivari der Chöre“ eingetragen.

Neben dem 1965 gegründeten **Bach-Collegium Stuttgart**, das sich aus stilistisch vielseitigen Musiker zusammensetzt 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 Stücks 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 Filharmonia 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.

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. Wittemberg." (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 confes-

sion 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 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 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*, how-

ever, 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 connec-

tion 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 pleas 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 Filarmonía 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.

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 nou-

velles 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 (ÉDITION 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 ÉDITION 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 ÉDITION 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 Gortis 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 Visitation 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 mémorandum 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 ÉDITION BACHAKADEMIE Vol. 57);
 - la Messe en si mineur BWV 232 (voir ÉDITION 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⁾ = ÉDITION 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 Beifwenger, 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 officielle 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 recouru 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 chantaient 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 surelever 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 *Erbar 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 parte*, 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'accentuer 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 chantant 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 inconsidérées 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 Kimberger 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 Schild* (*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'une 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 «vox 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 spirito* 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'ÉDITION 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 adultée aussi à Salzbourg, 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'ÉDITION 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'ÉDITION 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 ténor 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'ÉDITION 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 «stradiuarius 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, ani-

ma 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 Filarmonia 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.

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 eclesiásticas 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, destruida 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 *Hofcompositur* (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 sí 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 procedían 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 und ordnung Gottis diens. 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 elogía 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 Heinrich” 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 estrategia (*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 choisiret 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⁾;
 - un *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 al-

canzan 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 medievo tardío. Estas partes se denominan también *Ordinarium*. Los textos de otras partes como p.ej. el *Introitus*, *Graduale* u *Offertorium* 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 posterior-

mente 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 composicional 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 ondean* 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 contralto), 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 tessitura 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 contrapunto. 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 *Pruebame, 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, realzada por las dos flautas, canta los pecados del mundo y suplifica misericordia divina.

El siguiente *Quoniam tu solus Sanctus* parece insinuar el derecho omnímodo de Dios a la santidad al aglutinar todas las cu-

erdas 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. Helmuth 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 Helmuth 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 Helmuth 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 repertorio bachiano y no bachiano y canta en el CD producido por Helmuth Rillings con el Stabat Mater de Antonín 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 versátil, 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 Filarmonía 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 Filarmonía 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.