



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



[1] + [2] MASS IN B MINOR BWV 232
H-MOLL-MESSE / MESSE EN SI MINEUR / MISA EN SI MENOR

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

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

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

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

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

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

English translation: Dr. Miguel Carazo & Association
Traduction française: Anne Paris-Glaser
Traducción al español: Carlos Atala Quezada

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany
© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart
E-Mail: office@bachakademie.de
Internet: <http://www.bachakademie.de>



h-Moll Messe
Mass in B Minor
Messe en si mineur
Misa en si menor
BWV 232

Sibylla Rubens – soprano I
Juliane Banse – soprano II
Ingeborg Danz – alto
James Taylor – tenore
Andreas Schmidt – basso I
Thomas Quasthoff – basso II

Gächinger Kantorei & Bach-Collegium Stuttgart
HELMUTH RILLING

CD 1

Total Time 55:51

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

CD 2

Total Time 56:45

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

I. KYRIE

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

GLORIA

Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax
hominibus bonae voluntatis.Laudamus te.
Benedicamus te.
Adoramus te.
Glorificamus te.Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite
Jesu Christe altissime.
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.Qui sedes ad dextram Patris,
miserere nobis.Quoniam tu solus Sanctus,
Tu solus Dominus,
Tu solus altissimus
Jesu Christe.Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris.
Amen.

CREDO (SYMBOLUM NICENUM)

Credo in unum Deum.

Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilibus omnium
et invisibilibus.Et in unum Dominum
Jesum Christum.
Filius Dei unigenitum.
Et ex Patre natum
ante omnia saecula.
Deum de Deo,
lumen de lumine.
Deum verum de Deo vero,
genitum non factum,
consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de coelis.Et incarnatus est
de Spiritu sancto
ex Maria virgine.
Et homo factus est.Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est.Et resurrexit tertia die,
secundum scripturas.
Et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram Dei Patris.
Et iterum venturus est
cum gloria
judicare vivos
et mortuos,
cuius regni
non erit finis.Et in Spiritum Sanctum
Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio
simul adoratur
et conglorificatur,
qui locutus est
per Prophetas.
Et unam sanctam catholicam
et apostolicam Ecclesiam.Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.Et expecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi saeculi. Amen.

SANCTUS

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

Osanna in excelsis.

Benedictus qui venit
in nomine Domini.

Osanna in excelsis.

AGNUS DEI

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.

Dona nobis pacem.

I. KYRIE

Herr, erbarme Dich unser.

Christus, erbarme Dich unser.

Herr, erbarme Dich unser.

GLORIA

Ehre sei Gott in der Höhe.

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

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

Wir sagen Dir Dank
ob Deiner großen Herrlichkeit.

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

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

I. KYRIE

Lord, have mercy upon us.

Christ, have mercy upon us.

Lord, have mercy upon us.

GLORIA

Glory be to God on high.

And on earth, peace,
goodwill toward men.

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

We give thanks to Thee
for Thy great glory.

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

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

CD 1 1

I. KYRIE

Seigneur, ayez pitié.

CD 1 2

Christ, ayez pitié.

CD 1 3

Seigneur, ayez pitié.

GLORIA

Gloire à Dieu au plus haut des Cieux.

CD 1 5

Et paix sur la terre aux hommes
de bonne volonté.

CD 1 6

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

CD 1 7

Nous vous rendons grâces,
pour votre gloire immense.

CD 1 8

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

CD 1 9

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

I. KYRIE

Señor, ten piedad.

Cristo, ten piedad.

Señor, ten piedad.

GLORIA

Gloria a Dios en la alturas.

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

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

Te damos gracias
por tu gran gloria.

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

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

Du sitztest zur Rechten des Vaters,
erbarme Dich unser.

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

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

CREDO (Symbolum Nicenum)

Ich glaube an den einen Gott.

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

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

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

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

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

CREDO (Symbolum Nicenum)

I believe in one God.

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

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

CD 1 10

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

CD 1 11

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

CD 1 12

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

CREDO (Symbolum Nicenum)

CD 2 1

Je crois en un seul Dieu.

CD 2 2

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

CD 2 3

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

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

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

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

CREDO (Symbolum Nicenum)

Creo en un solo Dios.

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

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

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

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

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

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

Ich bekenne die eine Taufe
zur Vergebung der Sünden.

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

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

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

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

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

I acknowledge one baptism
for the remission of sins.

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

CD 2 4

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

CD 2 5

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

CD 2 6

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

CD 2 7

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

CD 2 8

Je reconnais un seul baptême
pour la rémission des péchés.

CD 2 9

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

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

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

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

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

Confieso un solo bautismo
para el perdón de los pecados.

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

SANCTUS

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

Hosanna in der Höhe.

Hochgelobt sei, der da kommt
im Namen des Herrn.

Hosanna in der Höhe.

AGNUS DEI

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

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

Gib uns den Frieden.

SANCTUS

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

Hosanna in the highest.

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

Hosanna in the highest.

AGNUS DEI

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

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

Grant us peace.

SANCTUS

CD 2 10

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

CD 2 11

Hosanna au plus haut des cieux.

CD 2 12

Béni soit celui qui vient
au nom du Seigneur.

CD 2 13

Hosanna au plus haut des cieux.

AGNUS DEI

CD 2 14

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

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

CD 2 15

Donnez-nous la paix.

SANCTUS

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

Hosanna en las alturas.

Bendito quien viene
en nombre del Señor.

Hosanna en las alturas.

AGNUS DEI

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

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

Danos la paz.



Helmuth Rilling

Helmuth Rilling

Zur Neuinspielung der h-Moll-Messe

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

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

Für die vorliegende Aufnahme habe ich mir die von Bach überlieferten Quellen, die autographe Partitur und die „Dresdener Stimmen“ noch einmal vorgenommen und versucht, die h-Moll-Messe als den Abschluß seines großen Lebenswerks zu

begreifen. Ich sehe die h-Moll-Messe als Gesamtwerk und habe viel bewußter als früher das Tempo der Einzelsätze in die Gesamtarchitektur eingegliedert, etwa konzertierende Sätze von in altem Kirchenstil geschriebenen abgesetzt und meditierenden Stücken Zeit und Raum gelassen.

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

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

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

Mit all diesen Überlegungen war es meine Absicht, Bachs *Missa tota* deutlich und durchhörbar darzustellen, dabei aber nie den Spannungsbogen ihrer Gesamtarchitektur zu verlieren

und seine Deutung des Messtextes als Summe seines Lebenswerks deutlich werden zu lassen.

*

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

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

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

Opus summum – Opus ultimum

Bachs h-Moll-Messe

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

Nägelis eingangs zitierte Eloge diente der Werbung für die Subskription des ersten Partiturdruks. Die philologische Gegenposition dazu formulierte Friedrich Smend, als er, als Band III/1 der Neuen Bachausgabe, die *h-Moll-Messe* im Jahre 1954 herausgab: „Es ist nicht nur ein historisches Mißverständnis, sondern auch ein künstlerischer Fehlgriß, von einer ‘Messe in h-moll’ oder gar von der ‘Hohen Messe’ zu sprechen und alle Sätze vom Kyrie bis zum Dona hintereinander aufzuführen“ (Krit. Bericht, 1956, S. 11). Diese aus intensivem Studium der Quellen gewonnene Ansicht Smends wird heute durchweg, aus musikalischen wie auch aus quellenkritischen Kriterien heraus, für

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

Entstehung und Quellen

Am ersten Weihnachtstag des Jahres 1724, in seinem zweiten Leipziger Amtsjahr also, führte Bach in der Thomaskirche eine eigene Vertonung des *Sanctus*-Textes auf. Dieses war an hohen Feiertagen nichts Ungewöhnliches; die in Sachsen und also auch in Leipzig gültige Gottesdienstordnung sah ausdrücklich das Musizieren von Stücken in lateinischer Sprache vor (s. die beiden CDs „Lateinische Kirchenmusik“, EDITION BACHAKADEMIE). Vom *Ordinarium Missae* betraf dies die Teile *Kyrie*, *Gloria* und *Sanctus*. Auf das doppelchörige Sanctus von 1724 griff Bach zurück, als er seine große Messe zusammenstellte. Er hatte die Partitur behalten, während die Stimmen an einen

Grafen Sporck in Böhmen ausgeliehen wurden, von dem sie wahrscheinlich nie zurückkamen. Deshalb ließ Bach für eine weitere Aufführung dieses Stücks 1726 oder 1727 neue Stimmen anfertigen. Diese Stimmen sind erhalten.

Am 27. Juli 1733 schickte Bach, zusammen mit einem Begleitschreiber, die Stimmen von *Kyrie* und *Gloria*, eine von ihm selbst so genannte *Missa* also, an den Hof nach Dresden. In dem Begleitschreiben bewarb sich Bach bei seinem Landesherrn, dem frisch gekürnten Kurfürsten Friedrich August II., in Personalunion König August III. von Polen, um den Titel eines königlich polnischen und kurfürstlich sächsischen Hofkomponisten. Nach einem weiteren Gesuch wurde seine Bitte erfüllt; Bach hatte diesen Titel auch angestrebt, um damit seine Position gegenüber seinem Arbeitgeber, dem Rat der Stadt Leipzig, in allerlei strittigen Fragen zu Amt, Stellung und Entfaltungsmöglichkeiten zu stärken. Bachs Partitur der *Missa* ist ebenso erhalten wie die Stimmen, die an ihrem Bestimmungsort Dresden verblieben sind. Ob die Musik zu Lebzeiten des Adressaten jemals erklungen ist, wissen wir nicht; Hans-Joachim Schulze hat im bereits erwähnten Band der Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart (S. 84 ff) einige Argumente dafür genannt. Die Musik von vier Sätzen aus diesem neunsätzigen *Gloria*, nämlich „Gloria in excelsis Deo“, „Et in terra pax“, „Domine Deus“ und „Cum sancto spiritu“ nahm Bach später wieder zur Hand, um ihr den gesamten Gloria-Text unterzulegen und sie zu einem Weihnachtsfest der Jahre zwischen 1743 und 1746 aufzuführen (BWV 191, EDITION BACHAKADEMIE).

Bach warb intensiv um die Gunst des neuen Kurfürsten und seiner Gemahlin. Zu allen erdenklichen Festtagen führte er in Leipzig Kantaten auf: zur Krönungsfeier Augusts zum polnischen König am 17. Januar 1734 (BWV 205a); zum Namensstag am 3. August 1735 (BWV 207a); zur Geburt des Kurprinzen am 5. September 1733 (BWV 213); zum Geburtstag der Königin am 8. Dezember 1733 (BWV 214), zum Jahrestag der

Königswahl am 5. Oktober 1734 (BWV 215) und so fort. Den Eingangsschor des zuletzt genannten Stücks, „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“, arbeitete Bach anlässlich der Zusammenstellung der Messe in das *Osanna* um.

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

- Für das *Kyrie I* kennen wir ein Stück, das Bach zumindest eine Anregung geliefert haben könnte, nämlich eine Missa in g des kurpfälzischen Hofkapellmeisters Hugo von Wilderer (1670/71 - 1724), die Bach vor 1731 abgeschrieben hatte. Beide Eingangssätze gleichen sich im Gestus, dem Thema der Fuge sowie der Vorgabe eines langsamen Tempos (*Adagio* bei Wilderer, *molto adagio* bei Bach). Ähnlich portalhafte, homophone Einleitungstakte dieses Satzes kennt man jedoch auch aus Messen etwa Jan Dismas Zelenkas, dessen Unterstützung bei seinem Dresdner Vorhaben sich Bach offenbar versichert hatte (Hans-Joachim Schulze, Schriftenreihe, S. 97 f.).
- Der Eröffnungssatz des *Gloria in excelsis Deo* könnte auf den Schlußsatz eines Köthener Instrumentalkonzertes zurückgehen.
- Das „Gratias agimus tibi“ hat den zweiten Satz der Rats-

wahlkantate „Wir danken dir Gott, wir danken dir“ BWV 29, musiziert am 27. August 1731 zur Vorlage. Kurioserweise beginnt diese Kantate mit der Transkription eines Satzes aus Bachs Partita für Violine solo BWV 1006 in Form einer Sinfonia für Orgel und Orchester.

- Das Duett „Domine Deus“ entstammt dem *Drama per musica* „Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichte“ BWV 193a, musiziert zum Namenstag von Kurfürst Friedrich August I. am 3. August 1727. Die Musik dieser weltlichen Kantate ist zwar verschollen, jedoch in Form von drei Sätzen in die Ratswahl-Kantate „Ihr Tore zu Zion“ BWV 193 eingegangen.
- Das „Qui tollis peccata mundi“ ist eine außerordentlich kunstvolle Umarbeitung des Eingangschores der Kantate „Schauet doch und sehet“ BWV 46, musiziert am 1. August 1723.
- Schließlich wird auch hinter dem furiosen Abschluß des *Gloria*, dem Satz „Cum sancto spiritu“, ein Köthener Instrumentalkonzert vermutet.

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

- Der zweite Satz, „Patrem omnipotentem“ geht auf den Eröffnungsschor der 1729 oder später musizierten Neujahrskantate BWV 171 „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm“ zurück.
- Das zentrale „Crucifixus“ hat den Eingangsschor der am 22. April 1714 in Weimar musizierten Kantate BWV 12, „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, zum Vorbild; erstaunlich, daß Bach sich hier an ein so weit zurückliegendes Stück erinnert.
- Der darauf folgende Satz „Et resurrexit“ könnte wiederum auf ein nicht mehr bekanntes Instrumentalkonzert zurückgehen; möglicherweise hatte Bach auf das musikalische Material schon 1727 zurückgegriffen, als es einmal mehr mit einem *Drama per musica* den Geburtstag des Königs zu feiern galt (BWV Anh. I 9).

- Der Schlußchor dieses Abschnitts, „Et expecto resurrectionem“ schließlich stammt aus der 1729 aufgeführten Ratswahlkantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ BWV 120, deren Musik teilweise im Gottesdienst zur 200. Wiederkehr der Augsbургischen Konfession 1730 in Leipzig und zu weiteren Anlässen immer wieder verwendet wurde.

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

Überlieferung

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

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

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

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

Den zweiten Teilband unterschrieb Bach mit „DSG!“ – dem berühmten „Deo soli Gloria“, Gott allein zur Ehre. Beide Teilbände wurden schließlich in einen zusammengebunden. Nach Bachs Tod gelangte dieses Manuskript in den Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs, der 1786, in einer bearbeiteten Version, das *Credo* aufführte. Im Nachlaßverzeichnis Philipp Emanuel wird das Werk als „die große catholische Messe“ aufgeführt und zum Verkauf angeboten. 1805 erstand sie Hans Georg Nä-

geli. Stich und Druck zogen sich hin, bis ein Konkurrenzunternehmen des Bonner Verlages Simrock die Herausgabe wieder in Bewegung brachte; Simrock verfügte u.a. über Auführungsmaterialien des *Sanctus* und des *Credo* aus Philipp Emanuel's Hamburger Aufführung. Nägeli starb 1836 und hinterließ Verlag und Messe-Autograph seinem Sohn. 1845 erschien die Partitur vollständig im Druck; das Werk hieß jetzt „Hohe Messe in H-moll“.

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

Walter Blankenburg, einer der bedeutenden Vertreter der theologischen Bachforschung, hat die Universalität der h-Moll-Messe und ihrer Tonsprache so zusammengefaßt: „Es gibt gewiß kein zweites Werk in Bachs Schaffen, das so vielfältige Wort-Ton-Beziehungen aufweist wie die h-Moll-Messe. Der Grund dafür ist darin zu sehen, daß Bach in seiner einzigen *Missa tota et concertata* offenbar so etwas wie ein christliches Gesamtkunstwerk hat hinterlassen wollen. Das erklärt die Vielseitigkeit der angewandten Satztechniken, insbesondere aber auch die Symbolsprache in einer Schöpfung, deren Text das altbewährte *Ordinarium missae* ist.“ (Schriftenreihe, p. 110).

Zu allen Fragen des historischen Hintergrundes, der Quellensituation und Überlieferung, zum Kompositionsprozeß, Instrumentation und dem Wort-Ton-Verhältnis

geben im bereits erwähnten Band 3 der Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart (Hrsg. Ulrich Prinz, Kassel 1990) Bachforscher und Theologen wie Bernhard Hansler, Martin Petzoldt, Robert L. Marshall, Hans-Joachim Schulze, Walter Blankenburg, Ulrich Prinz und Yoshitake Kobayashi Auskunft.

Andreas Bomba



Mass in B Minor, Kyrie (Violino I) • h-Moll-Messe, Kyrie (Violine I)

Sibylla Rubens

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

Juliane Banse

erhielt bereits mit fünf Jahren Violinunterricht und absolvierte eine vollständige Ballettausbildung an der Oper Zürich. Seit ihrem 15. Lebensjahr erhielt sie Gesangsunterricht und studierte später bei Brigitte Faßbender und Daphne Evangelatos. Sie gewann einige Preise, zuletzt 1993 den Grand Prix Franz Schubert in Wien. Ihr Operndebüt gab sie 1989 als Pamina in der Zauberflöten-Inszenierung Harry Kupfers in Berlin. Es folgten Engagements u. a. in Brüssel (Pamina und Despina), Salzburg (Sophie), Glyndebourne (Zerline), Wien (Zdenka, Pamina, Susanna, Sophie, Marzelline) und Köln (Musette). 1998/99 singt sie an der Deutschen Oper Berlin die Titelpartien der „Manon“ von Massenot und bei der Uraufführung der Oper „Schneewittchen“ von Heinz Holliger in Zürich. Im Dezember 1999 folgt das Münchner Debüt als Pamina. Als Konzertsängerin verbindet sie eine enge Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel, André Previn, Simon Rattle und Helmuth Rilling. Ihre besondere Liebe gilt dem Liedgesang. Zahlreiche CD-Einspielungen liegen vor, z. B. mit Oratorien und Liedern von Othmar Schoeck, Bach,

Brahms, Dvořák, Reger und Berg. Bei hänssler classic singt sie die Sopranpartie in Mendelssohns Oratorium „Paulus“ unter Leitung von Helmuth Rilling.

Ingeborg Danz

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

James Taylor

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

Andreas Schmidt

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

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

Gastverpflichtungen führten Andreas Schmidt an führende Opernhäuser wie die Staatsoper in Hamburg, München und Wien sowie an das Grand Théâtre de Genève, zum Royal Opera House Covent Garden London, an das Gran Teatre del Liceu Barcelona, an die Grande Opéra und die Opéra de la Bastille in Paris und 1991 erstmals an die Metropolitan Opera New York, wo er seitdem in zahlreichen Partien zu hören war. Führende amerikanische Orchester verpflichteten den Bariton für Konzerte und Schallplattenaufnahmen.

In Europa ist er mit nahezu allen bedeutenden Orchestern aufgetreten.

Neben seinen Verpflichtungen als Opern- und Konzertsänger hat sich Andreas Schmidt als einer der wenigen Sänger seiner Generation auch als Liedsänger einen Namen machen können. Bei hänssler Classic ist eine CD mit Liedern von Robert Schumann erschienen (CD 98.159).

Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufnahmen dokumentieren die künstlerische Bandbreite des Sängers ebenso wie die umfangreichen Plattenproduktionen. Mit Helmuth Rilling entstanden für hänssler Classic u. a.: Beethovens „Missa Solemnis“, Haydn „Die Schöpfung“, Liszt „Christus“, Mendelssohn „Paulus“, Mozart „Requiem“, „Requiem der Versöhnung“. Im Rahmen der EDITIO BACHAKADEMIE: h-Moll-Messe, Johannes-Passion, Weihnachts-Oratorium, Geistliche Lieder.

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

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

Thomas Quasthoff

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

Die Gächinger Kantorei Stuttgart

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

Auswahlchor stimmlich ausgebildeter Sängerinnen und Sänger, der nach den Anforderungen der jeweils auf dem Programm stehenden Werke zusammengestellt und besetzt wird.

Das Bach-Collegium Stuttgart

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

Helmuth Rilling

wurde 1933 in Stuttgart geboren. Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner „Gächinger Kantorei“; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdis „Marienvesper“ bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: „Litany“ von Arvo Pärt, die Vervollendung des „Lazarus“-Fragments von Franz

Schubert durch Edison Denisow, 1995, das „Requiem der Versöhnung“, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten, sowie 1998 das „Credo“ des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki.

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

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit 1990 in Berlin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande, sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerks, 1995 der Theodor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musikpreis.

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

begeistert aufgenommenen Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998.

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

Bis zum 28. Juli 2000, Bachs 250. Todestag, wird auf der Basis dieser epochenmachenden Einspielung unter Helmuth Rillings künstlerischer Gesamtleitung von händsler Classic erstmals das Gesamtwerk Johann Sebastian Bachs aufgenommen und veröffentlicht. Die EDITION BACHAKADEMIE wird 170 CDs umfassen und ist sowohl als Subskription (bereits ab 1998) wie auch als Gesamtsatz (ab 28. Juli 2000) erhältlich.

Helmuth Rilling

On the new recording of the Mass in B Minor

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

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

Before making this recording, I again reviewed the surviving source material, the autograph score and the "Dresden set of parts", and tried to comprehend the Mass in B minor as the culmination of Bach's great lifework. I consider the Mass in B

Minor to be an integral whole, and thus paid more attention than formerly to working the tempo of the individual movements into the overall architecture by setting concertante movements apart from those in the older sacred style, for instance, and by leaving ample room for the more meditative pieces.

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

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

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

All these considerations led me to aim at a clear and transparent presentation of Bach's *Missa tota*, while never losing sight of the arc of tension woven into its overall architecture, nor

of Bach's interpretation of the words of the Mass as the summation of his life's work.

Helmuth Rilling

*

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

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

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

Opus summum - opus ultimum

Bach's Mass in B Minor

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

Nägeli's above-mentioned homage functioned as an advertisement to encourage people to subscribe to the first publication of the score. The contrary philological position was formulated by Friedrich Smend when he published the *Mass in B Minor* as Volume II/1 of the New Bach Edition in 1954: "It is not only a historical misunderstanding, but also an artistic mistake, to refer to a 'Mass in B Minor' or even the 'High Mass', and then perform all the movements from the Kyrie to the Dona one after the other" (critical apparatus, 1956, p. 11). This view of Smends, which he gained from intensive study of the sources, is today considered to have been thoroughly refuted, whether judged according to musical criteria or on the basis of a critical

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

Origin and sources

On the first day of Christmas 1724, hence in Bach’s second year as *Kantor* in Leipzig, he performed his own setting of the *Sanctus* text in the Church of St. Thomas. This was not unusual on high holidays; the official liturgy used in the Saxon church, and thus in Leipzig as well, expressly called for pieces of music with Latin words (see the two CD’s “Sacred Music in Latin”, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71 & 72). These comprised the *Kyrie*, *Gloria* and *Sanctus* sections of the *Ordinarium missae*. When he was shaping this great Mass, Bach fell back on a *Sanctus* for double chorus he had already written in 1724. Although he

kept the score, he loaned the parts to a certain Count Sporck in Bohemia, who probably never returned them. This is why Bach had new parts copied for another performance of the piece in 1726 or 1727. These parts have also been handed down to us.

On July 27, 1733, Bach sent the parts to the *Kyrie* and *Gloria*, which he himself referred to as a *Missa*, to the court at Dresden accompanied by a letter. This letter was a petition asking the new Elector Frederick Augustus the Second, who was at the same time King Augustus the Third of Poland, to be granted the official title of Composer to the Court of the Elector of Saxony and King of Poland. Following a second request, his wish was granted; Bach had also desired this title to strengthen his position with regard to his employer, the Council of the City of Leipzig, in all disputes related to his duties, his standing and his opportunities for personal development. Bach’s score of the *Missa* has been preserved, as well as the parts, which remained in Dresden. Whether this music was ever heard during the life of its recipient is beyond our ken; Hans-Joachim Schulze has already presented a number of arguments to this effect in the above-mentioned volume of the Publication Series of the International Bach Academy in Stuttgart (p. 84ff.). Later Bach set the entire text of the *Gloria* to the music of four of the nine movements of the *Gloria*, to wit, “*Gloria in excelsis Deo*”, “*Et in terra pax*”, “*Domine Deus*” and “*Cum sancto spiritu*”, and performed them on Christmas sometime between 1743 and 1746 (BWV 191, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 57).

Bach made great efforts to win the favor of the elector and his spouse. He performed cantatas on any and all festive occasions that arose: when Augustus was crowned King of Poland on January 17, 1734 (BWV 205a); on his name day, August 3, 1735 (BWV 207a); at the birth of his son and heir on September 5, 1733 (BWV 213); on the birthday of the queen on December 8, 1733 (BWV 214), on October 5, 1734, the anniversary of the day Augustus was chosen to be king (BWV 215), and so

forth. Bach made the introductory chorus of the last-mentioned piece, “*Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen*” (“Praise thy good fortune, blessed Saxony”), into the *Osanna* in the course of compiling the Mass.

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

- Regarding the *Kyrie I*, we know of a piece of which Bach had made a copy prior to 1731 and which may at least have given him some inspiration, a Mass in G Minor by Hugo von Wilderer (1670/71 - 1724), who was *Kapellmeister* at the Court of the Electorate of the Palatinate. Both introductory movements are characterized by the same spirit, the same subject for the fugue and a slow tempo (Bach prescribes *Largo*, Wilderer *Adagio*). The portal-like, homophonic introductory bars of this movement also remind us of the Masses of Jan Dismas Zelenka, for instance, whose support Bach appears to have enlisted before petitioning the court at Dresden (Hans-Joachim Schulze, Publication Series, p. 97ff.).
- The opening movement of the *Gloria in excelsis Deo* may have been taken from the closing movement of an instrumental concerto composed in Cöthen.
- The “*Gratias agimus tibi*” is based on the second movement of the cantata composed for the town council inauguration,

“*Wir danken dir Gott, wir danken dir*” (“We thank Thee, O Lord, we thank Thee”), performed on August 27, 1731. Curiously, this cantata begins with a transcription of a movement from Bach’s Partita for Solo Violin BWV 1006 in the form of a *sinfonia* for organ and orchestra.

- The duet “*Domine Deus*” is taken from the *Drama per musica* “*Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichte*” (“O mansions of heaven, O radiant lights”) BWV 193a, performed on August 3, 1727, the name day of Elector Frederick Augustus the Second. Although the music to this secular cantata has been lost, it was incorporated into the cantata “*Ihr Tore zu Zion*” (“O gates of Zion”) BWV 193 for the town council inauguration, where it accounts for three of the movements.
- The “*Qui tollis peccata mundi*” is an extraordinarily creative adaptation of the introductory chorus of the cantata “*Schauet doch und sehet*” (“Open your eyes and see”) BWV 46, performed on August 1, 1723.
- Finally, an instrumental concerto from Bach’s period in Cöthen is also suspected to be behind the *furioso* conclusion of the *Gloria*, the movement “*Cum sancto spiritu*”.

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

- The second movement, “*Patrem omnipotentem*”, harks back to the opening chorus of the Cantata for New Year’s Day, “*Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm*” (“O Lord, Thy renown is as great as Thy name”) BWV 171 of 1728 or 1729.
- The central “*Crucifixus*” is modeled on the introductory chorus of the cantata “*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*” (“Crying, moaning, grieving, quailing”); it is actually quite astounding that Bach was reminded at this juncture of a piece he had written so many years before.
- The following movement, “*Et resurrexit*”, could in turn ha-

ve been taken from a forgotten instrumental concerto; Bach possibly drew on the same musical material in 1727, when it was time to celebrate the king's birthday with another *Drama per musica* (BWV Appendix I 9).

- The final chorus of this section, "Et expecto resurrectionem", is originally found in the cantata for the town council inauguration of 1729, "Gott, man lobet dich in der Stille" ("Lord, Thy praises are sung in silence") BWV 120, portions of whose music were used repeatedly, as for the church service in Leipzig commemorating the Augsburg Confession in 1730, and on many other occasions.

The final parody piece is the *Agnus Dei*. Its original model is the aria "Ach bleibe doch, mein liebste Leben" ("Forsake me not, dear life of mine") from the *Ascension Oratorio* BWV 11 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 77), probably performed in 1735; the music here is also a parody of an older model (the wedding cantata, "Auf, süß entzückende Gewalt" ("Arise, sweetly charming power") BWV Appendix I 196). For the concluding "Dona nobis pacem", Bach returned once again to the introductory chorus of the cantata for the town council inauguration BWV 29, which he already used for the "Gratias agimus tibi". This is thus, in a manner of speaking, the parody of a parody in one and the same piece – the internal coherence of the Mass in B minor could hardly be more plainly evident.

The historical record

The unusual diversity of its origins could easily give cause to doubt that the *Mass in B Minor* was conceived as a single piece of music. It would seem rather that Bach collected individual movements scattered throughout his work into a sort of *pasticcio*. Of course, this view is based on a notion of creating and composing music which is not inherent but imposed from without: that a work of art must be "original", composed of fresh ingredients, so to speak, with the conception preceding the composition. A closer look reveals that this premise does not accurately describe what really took place in the course of music history. The mere fact that Bach combined the various portions and composed new music for certain sections as needed proves that a different notion of the creative process is perfectly justifiable: the act of composition need not be restricted to individual notes, the smallest units of music, but can also consist in the creation of an inventive synthesis of larger elements, from quoting motifs and melodies to organizing entire movements and pieces in an artistic arrangement. The introductory movement of the *Credo*, for instance, represents the essence of 250 years of contrapuntal techniques and is a parabola embracing all known means of expressing theological ideas through music, based on Gregorian chant. In the dense setting of the "Confiteor", the penultimate movement of the *Credo*, Bach again quotes the Gregorian chant. By combining each of the two movements with the following piece, Bach achieves an ideal synthesis of the older contrapuntal and the more modern concerto styles as perfect as the synthesis of the three stages expressed by *incarnatus – crucifixus – resurrexit*, ideas central to the Christian faith, at the very center of the *Credo*.

To be succinct: toward the end of his life, Bach took stock of his work and created, in the form of the Mass in B minor, a quintessence of the music, theology and the entire artistic creation of his life thus far. Once he had decided which pieces to adapt,

copy or compose anew, he joined them together into a single masterpiece as follows:

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

A second partial volume was 92 pages in length. It contains a copy of the *Credo*; *Symbolum Nicenum* is written on the title page, and the number 2. "J.J." is once again written across the first page; there is no indication marking the end of the work. There follows a revised copy of the *Sanctus* of 1724, again provided with a title and the number 3. Number 4, comprising the final pages, consists of *Osanna*, *Benedictus*, *Agnus Dei* and *Dona nobis pacem*. "J.J." is again written over the beginning of the *Osanna*. There is actually nothing remarkable about the conspicuous separation between the *Sanctus* and the *Osanna*, since the rite in Leipzig did not call for an *Osanna* and Bach, as already mentioned, used a secular cantata as his model. However, he bound the *Sanctus* and the *Osanna* together with a quote from the theme of the *Osanna* in the bass voice of the previous piece.

Bach signed the second volume with "DSGL" – the famous "Deo soli Gloria", for the glory of God alone. Both volumes were finally united into a complete score. After Bach's death, this manuscript came into the hands of Carl Philipp Emanuel Bach, who performed a revised version of the *Credo* in 1786. In the inventory of Carl Philipp Emanuel's estate, the work is listed as "the great Catholic Mass" and offered for sale. In 1805, it was bought by Hans Georg Nägeli. The engraving and printing dragged on until a competitor of the Simrock Publishing House in Bonn reinvented the publishing process; Simrock was in possession of, among other things, the performance material used by Carl Philipp Emanuel in Hamburg for the *Sanctus*

and the *Credo*. Nägeli died 1836, leaving the publishing business and the autograph of the Mass to his son. In 1845 the complete score appeared in print; the work was now called "High Mass in B Minor".

Although, after the founding of the Bach-Gesellschaft (Bach Society), which had set itself the goal of publishing an authoritative version of Bach's complete works, the Mass was considered of primary importance to the project, disputes concerning the ownership of the score kept it from being published until 1856, and then in an edition which again was based on the parts and other material, as well as a revised edition one year later for which the autograph score was available, thanks to Friedrich Chrysander, the biographer of G.F. Handel, who had been able to purchase it. Once this task had been accomplished, the score was sold to the Royal Prussian Library, whose successor (the State Library in Berlin) still keeps it. However, ink corrosion has caused such severe damage to the autograph that it is now in dire need of restoration.

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

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

Andreas Bomba

Sibylla Rubens

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

Juliane Banse

was taking violin lessons at the age of five and did a full course of ballet training at the Zurich Opera. She started singing lessons at 15 and later studied with Brigitte Fassbaender and Daphne Evangelatos. She won a number of prizes, culminating in the 1993 Grand Prix Franz Schubert in Vienna. She gave her opera debut in 1989 as Pamina in Harry Kupfer's staging of *The Magic Flute* in Berlin. There followed engagements in Brussels (Pamina and Despina), Salzburg (Sophie), Glyndebourne (Zerline), Vienna (Zdenka, Pamina, Susanna, Sophie, Marzelline) and Cologne (Musette). In the 1998/99 season she is singing the title roles in Massenet's *Manon* at the Deutsche Oper in Berlin and at the premiere of Heinz Holliger's opera *Schneewittchen* (Snow White) in Zurich. Her Munich debut as Pamina will follow in December 1999. As a concert singer she has been closely associated with conductors like Claudio Abbado, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel, André Previn, Simon Rattle and Helmuth Rilling. She has a particular love of lieder singing. Her

many CD recordings include oratorios and lieder by Othmar Schoeck, Bach, Brahms, Dvořák, Reger and Berg. She is featured on hängsler classic singing the soprano part in Mendelssohn's oratorio "Saint Paul" under the direction of Helmuth Rilling.

Ingeborg Danz

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

James Taylor

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

Andreas Schmidt

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

Following his final examinations, which he passed with honors, he won the 1983 German Music Competition, and already in 1984 became a regular ensemble member of the German Opera Berlin. Since then he has appeared on the stage in Berlin in numerous roles. Guest engagements have led Andreas Schmidt to leading opera houses, including the State Operas in Hamburg, Munich, and Vienna, as well as to the Grand Theatre de Genève, the Royal Opera House Covent Garden, the Gran Teatre del Liceu Barcelona, the Grande Opéra and the Opéra de la Bastille in Paris, and in 1991, for the first time, to the Metropolitan Opera New York, where he has since been heard in numerous roles. Leading American orchestras have engaged Schmidt for concerts and CD recordings. In Europe he has appeared with nearly every major orchestra.

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

Numerous radio and television recordings document the artistic spectrum of the singer, as do the many CD productions. With Helmuth Rilling for hänsler Classic: Beethoven's "Missa Solemnis", Haydn "The Creation", Liszt "Christus", Mendelssohn "Paulus", Mozart "Requiem" and "Requiem of Reconciliation". For EDITION BACHAKADEMIE he sings in B Minor Mass, St. John's Passion, Christmas Oratorio and Sacred Songs. Andreas Schmidt is also a sought-after artist at the important festivals, including the Salzburg Festival, the Vienna and Berlin Festivals, in Aix-en-Provence, Edinburgh, and Glyndebourne. In 1996 he appeared as guest for the first time at the Bayreuth Festival, where he sang Beckmesser in Wagner's The Mastersingers of Nuremberg, under the direction of Daniel Barenboim. In 1997 in Bayreuth, he sang, besides Beckmesser, also Amfortas in three performances of Parsifal. Also in the coming years he will be a guest at the Bayreuth Festival. In June 1997, Andreas Schmidt was granted the title of "Kammersänger" by the Senate of the Hanseatic City of Hamburg, in appreciation of his artistic achievements.

Thomas Quasthoff

is one of the most popular lied and oratorio singers of our age. Private studies with Charlotte Lehmann and Carol Richardson in Hanover since the age of 16. Law studies, work as a radio announcer. Numerous awards, including the 1st Prize of the ARD Competition in 1988, Shostakovich Award Moscow 1996. Concerts and lied recitals in Amsterdam, Berlin, Bordeaux, Brussels, Budapest, Dresden, Edinburgh, Leipzig, Madrid, Munich, Paris, Rome, Seville, Strasbourg and Vienna. Long discography. Co-operation with conductors such as Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Simon Rattle. Numerous concerts with Helmuth Rilling among others, debut in the USA and Japan in 1995. His CD recordings of Schumann and Schubert songs and Mozart arias have received

awards. For hänsler classic he has recorded: Bach's Coffee and Peasant Cantatas (BWV 211 and 212), the St. Matthew's Passion (arias) and secular cantatas as well as Dvořák's Stabat mater.

The Gächinger Kantorei Stuttgart

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

The Bach-Collegium Stuttgart

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

Helmuth Rilling

was born in Stuttgart, Germany in 1933. As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the normal performance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together from 1954 on. He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos which applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his »Gächinger Kantorei«; they soon developed a wide repertoire which they subsequently performed in public. An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's »Vespers« to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's »Litany«, Edison Denisov's completion of Schubert's »Lazarus« fragments and, in 1995, the »Requiem of Reconciliation«, an international collaboration between 14 composers and 1998 the »Credo« of the Polish composer Krzysztof Penderecki.

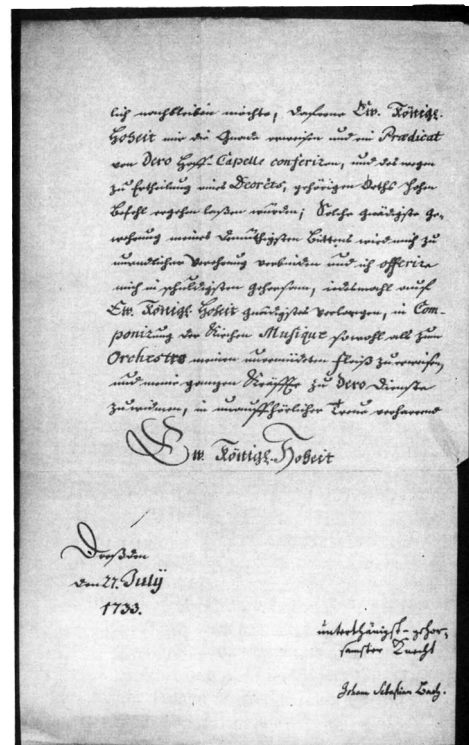
Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not interested in making music for the sake of making music or in working for his sake. The meticulousness and philological accuracy with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

people of different nationalities and backgrounds. Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the ceremony in Berlin marking the Day of German Unity in 1990 he conducted the Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

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

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

By 28th July 2000, the 250th anniversary of Bach's death, an epoch-making recording of the complete works of Johann Sebastian Bach will for the first time be produced and published under Helmuth Rilling's artistic directorship by »hänssler Classic«. The EDITION BACHAKADEMIE will comprise 170 CDs and is available both on subscription (since 1998) and also as a complete set (from 28th July 2000).



Letter accompanying the Missa, 27th July 1733
Begleitschreiben zur Missa, 27. Juli 1733

Helmuth Rilling

Pour le nouvel enregistrement de la Messe en si mineur

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

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

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

Pour réaliser l'enregistrement présent, j'ai repris une nouvelle

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

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

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

Nous avons interprété le morceau suivant avec un effectif de musique de chambre. Le chœur «Gächinger Kantorei» avec ses six solistes vocaux chante avec six différents chanteurs qui interprètent les registres soprano I, soprano II, alto, ténor et basse. Le «Bach-Collegium Stuttgart» joue avec 6 premiers violons, 5 deuxièmes violons, 4 violes, 3 violoncelles et 2 contrebasses à côté des cuivres solistes. L'orgue se charge de la partie de la basse continue. Nous avons réduit l'effectif dans cer-

tains cas appropriés, lorsque la structure du mouvement le permettait.

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

*

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

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

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

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

Opus summum – Opus ultimum

La Messe en si mineur de Bach

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

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

Création et sources

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

Le 27 juillet 1733, Bach envoya à la cour de Dresde, accompagnées d'une lettre, les parties du *Kyrie* et du *Gloria*, formant ce qu'il nommait lui-même une *Missa*. Dans sa lettre, Bach sollicitait de son souverain, le prince-électeur fraîchement élu Friedrich August II qui était aussi roi de Pologne sous le nom d'August III, le titre de compositeur de la cour de Saxe. Cette faveur lui fut accordée après une deuxième requête; il avait également aspiré à ce titre pour renforcer sa position face à son employeur, le Conseil de la ville de Leipzig, dans toutes sortes de litiges concernant sa charge, sa situation et ses possibilités d'épanouissement. La partition de Bach de la *Missa* a été conservée, tout comme les parties séparées qui sont restées à Dresde, leur destination. Nous ne savons pas si cette musique a jamais été jouée du vivant de celui à qui elle était adressée; Hans-Joachim Schulze a donné quelques arguments en ce sens dans le numéro cité plus haut des cahiers de Internationale Bachakademie Stuttgart (p. 84 et suivantes).

Bach reprit plus tard la musique de quatre mouvements parmi les neuf qui composent le *Gloria*, à savoir «Gloria in excelsis Deo», «Et in terra pax», «Domine Deus» et «Cum sancto spiritu», pour lui attribuer l'ensemble du texte du *gloria* et l'exécuter pour une fête de Noël d'une année située entre 1743 et 1746 (BWV 191, vol. 57 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE).

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

Bach disposait donc de la *Missa* (*kyrie* et *gloria*), du *Sanctus* et, séparément, de l'*Osanna*. Il restait à composer l'ensemble du *Credo* ainsi que les mouvements *Benedictus* et *Agnus Dei* avec le *Dona nobis pacem* final lorsque Bach décida d'assembler la Messe complète. Mais pour ces parties non plus, il n'écrivit pas tout à neuf. Très naturellement, il reprit le matériau musical de morceaux créés auparavant. Il en avait procédé ainsi durant toute sa longue vie de compositeur, c'est ainsi que des morceaux tels que l'*Oratorio de Noël* ou les autres *Messes luthériennes* (BWV 233 à 236) avaient vu le jour et c'est même ce qu'il avait fait en 1733 pour achever la *Missa* de dédicace à la cour de Saxe-Pologne.

- Pour le *Kyrie I*, nous connaissons un morceau qui pourrait au moins avoir donné une impulsion à Bach, à savoir une messe en sol de Hugo von Wilderer (1670/71-1724), maître de chapelle à la cour du Palatinat, que Bach avait copiée avant 1731. Les deux mouvements d'entrée se ressemblent par le mouvement, le thème de la fugue ainsi que par l'indication d'un tempo lent (*adagio* chez Wilderer, *largo* chez Bach). Mais on connaît aussi des mesures d'entrée monodiques à semblable effet de portail dans des messes composées par Jan Dismas Zelenka, par exemple, dont Bach s'était manifestement assuré l'appui pour son projet de Dresde (Hans-Joachim Schulze, *Schriftenreihe*, p. 97 et suivante).
- Le mouvement d'ouverture du *Gloria in excelsis Deo* pourrait provenir du mouvement final d'un concerto instrumental datant de l'époque de Cöthen.
- Le «Gratias agimus tibi» a pour modèle le deuxième mouvement de la cantate composée pour l'élection du Conseil *Wir danken dir Gott, wir danken dir* BWV 29 (Nous te rendons grâce, ô Dieu, nous te rendons grâce), jouée le 27 août 1731. Curieusement, cette cantate commence par la transcription d'un mouvement de la partita pour violon seul de Bach BWV 1006.
- Le duo «Domine Deus» provient du *Drama per musica* «Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichte» BWV 193a, joué pour la fête du prince-électeur Friedrich August II le 3 août 1727. La musique de cette cantate profane est certes perdue, mais elle est entrée, sous la forme de trois mouvements, dans la cantate *Ihr Tore zu Zion* BWV 193 (Portes de Sion) composée pour l'élection du Conseil.
- Le «Qui tollis peccata mundi» est le remaniement, fait avec un art extrême, du chœur d'entrée de la cantate *Schauer dich und seher* BWV 46 (Regardez donc), jouée le 1^{er} août 1723.

- Pour finir, on suppose aussi un concerto instrumental datant de l'époque de Cöthen sous le final déchainé du *Gloria*, le mouvement «Cum sancto spiritu».

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

- Le deuxième mouvement, «Patrem omnipotentem», a son origine dans le chœur d'ouverture de la cantate du Nouvel An BWV 171 *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* (Ô Dieu, ta gloire est comme ton nom), jouée en 1728 ou 1729.
- Le «Crucifixus» central a pour modèle le chœur d'entrée de la cantate BWV 12 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (Pleurs et lamentations, tourments et découragement), jouée le 22 avril 1714 à Weimar; il est étonnant que Bach se soit souvenu ici d'un morceau composé dans un passé si lointain.
- Le morceau suivant «Et resurrexit» pourrait lui aussi provenir d'un concerto instrumental qui se serait perdu; il est possible que Bach ait déjà repris ce matériau musical en 1727, alors qu'il s'agissait une fois de plus de fêter l'anniversaire du roi par un *Drama per musica* (BWV Ann. I 9).
- Pour finir, le chœur final de cette section, «Et exspecto resurrectionem», provient de la cantate *Gott, man lobet dich in der Stille* BWV 120 (Dieu, nous te célébrons dans le silence), interprétée en 1729 pour l'élection du Conseil et dont la musique fut utilisée en partie lors de l'office divin célébré pour le 200^e anniversaire de la Confession d'Augsbourg et à différentes reprises en d'autres occasions.

Le dernier morceau résultant d'une parodie est l'*Agnus Dei*. Son original est l'air «Ach bleibe doch, mein liebstes Leben» qui fait partie de l'*Oratorio de l'Ascension* BWV 11 (vol. 77 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE) exécuté probablement en 1735 ;

mais ici déjà, la musique est la parodie d'un modèle plus ancien (cantate de mariage «Auf, süß entzückende Gewalt» BWV Ann. I 196). Pour le «Dona nobis pacem» final, Bach reprit encore une fois le chœur d'entrée de la cantate BWV 29 écrite pour l'élection du Conseil, chœur qui avait déjà servi de modèle pour le «Gratias agimus tibi». La parodie d'une parodie dans le même morceau, pour ainsi dire – la cohérence interne de la Messe en si mineur ne peut être plus ostensible.

Transmission

La genèse exceptionnellement hétérogène de la *Messe en si mineur* pourrait donc donner motif à mettre en doute la conception d'ensemble du morceau. Elle fait penser à l'assemblage, en une sorte de *Pasticcio*, de différents mouvements éparpillés dans toute l'œuvre. Assurément, cette façon de voir se base sur une hypothèse abondant de l'extérieur, en quelque sorte, l'invention et la mise par écrit de la musique: l'hypothèse qu'une œuvre d'art doit être «originale», se composer pour ainsi dire d'éléments tout frais et que le processus de composition doit être précédé d'un processus de conception. À y regarder de plus près, cette prémisses ne résiste pas à la réalité offerte par toute l'histoire de la musique. Le seul fait que Bach ait assemblé les éléments et qu'il en ait composé de nouveaux au besoin prouve qu'une autre compréhension du processus de création est également possible: composer n'implique pas seulement le travail avec les plus petites entités de la musique, les sons, mais aussi une synthèse virtuose d'éléments plus grands, allant de la citation du motif et de la mélodie jusqu'à la reprise intégrale de mouvements et de pièces. Le mouvement d'introduction du *Credo*, par exemple, est l'élixir de 250 années de musique contrapuntique et une parabole de toutes les formes connues de théologie musicale. Dans la composition dense du «Confiteor», l'avant-dernier mouvement du *Credo*, Bach cite le choral grégorien. En reliant ces

deux mouvements aux pièces qui les suivent respectivement, Bach réussit la synthèse idéale entre l'art ancien du contrepoint et l'art moderne du concerto; de même au centre du *Credo*, dans la triade *Incarnatus – Crucifixus – Resurrexit*, notions capitales de la foi chrétienne.

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

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

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

Bach mis son paraphe au bas du deuxième volume avec «DSG!» – le célèbre «Deo soli Gloria», A la gloire de Dieu

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

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

Walter Blankenburg, l'un des représentants importants de la recherche théologique sur Bach, a récapitulé en ces mots l'universalité de la Messe en si mineur et de son langage musical: «Aucune autre œuvre créée par Bach ne présente, comme la Messe en si mineur, une telle diversité de correspondances entre le mot et le son. Il faut en voir la raison dans le fait que

Bach a manifestement voulu nous laisser, dans son unique *Missa tota et concertata*, quelque chose comme un chef-d'œuvre universel chrétien. Ceci explique la variété des techniques de composition employées, mais aussi tout particulièrement le langage symbolique d'une création dont le texte est l'antique et vénérable *Ordinarium missae*.» (Schriftenreihe, p. 110).

Pour toutes questions concernant l'arrière-plan historique, les sources et la transmission, le processus de composition, l'instrumentation et le rapport entre texte et musique, il est conseillé de se reporter au numéro 3 déjà cité des cahiers de Internationale Bachakademie Stuttgart (éditeur Ulrich Prinz, Kassel 1990), dans lequel des chercheurs tels que Bernhard Hasler, Martin Petzoldt, Robert L. Marshall, Hans-Joachim Schulze, Walter Blankenburg, Ulrich Prinz et Yoshitake Kobayashi donnent des informations détaillées.

Andreas Bomba

Sibylla Rubens

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

Juliane Banse

eut des cours de violon dès l'âge de cinq ans et suivit une formation complète de danse classique à l'opéra de Zurich. Depuis sa quinzième année, elle suit des cours de chant et plus tard des études chez Brigitte Fassbaender et Daphne Evangelatos. Plusieurs prix dont le dernier en 1993: le Grand Prix Franz Schubert à Vienne. Elle fait ses débuts à l'opéra à Berlin dans le rôle de Pamina dans la mise en scène de Harry Kupfer de La Flûte Enchantée. Par la suite, des engagements entre autres à Bruxelles (Pamina et Despina), à Salzbourg (Sophie), à Glyndebourne (Zerline), à Vienne (Zdenka, Pamina, Susanna, Sophie, Marcelline) et à Cologne (Musette). En 1998/99, elle chante à la Deutsche Oper de Berlin le rôle de Manon dans «Manon» de Massenet et le rôle de Blanche-Neige à l'occasion de la première de l'opéra «Blanche-Neige» de Heinz Holliger à Zurich. En décembre 1999, elle débute à Munich dans le rôle de Pamina. En tant que chanteuse de concert, une collaboration étroite la lie avec des chefs d'orchestre comme Claudio Abbado, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel, André Previn, Simon Rattle et Helmuth Rilling. Elle a une affection particulière pour le chant de lieder. Il existe de nombreux enregistrements de CD, par exemple avec des oratorios et des lieder de Othmar Schoeck, Bach, Brahms, Dvořák,

Reger et Berg. Chez haenssler classic, elle chante sous la direction de Helmuth Rilling la partition soprano dans l'oratorio «Paulus» de Mendelssohn.

Ingeborg Danz

Née à Witten an der Ruhr, elle étudia d'abord la musique scolaire à Detmold; après son diplôme, elle fit des études de chant auprès de Heiner Eckels et réussit l'examen final avec mention. Elle se perfectionna encore auprès d'autres professeurs, parmi lesquels Elisabeth Schwarzkopf. En 1987, Ingeborg Danz fut l'invitée de différentes scènes lyriques, mais le concert et le récital de lieder sont toutefois les deux axes principaux de sa carrière. Aussi donna-t-elle de nombreux concerts et entreprend-elle de longues tournées (États-Unis, Japon, Amérique du Sud, Russie et divers pays d'Europe). Une collaboration régulière l'unit à l'accompagnatrice Almut Eckels depuis 1984. Ingeborg Danz se produit régulièrement lors de l'Internationale Bachakademie de Stuttgart et de nombreux festivals comme le Festival européen de Musique de Stuttgart, le Festival de Ludwigsbourg, le Festival de Schwetzingen, la Semaine Bach d'Ansbach, le Festival Händel de Halle, l'Oregon Bach Festival, les Festivals de Tanglewood et de Salzbourg. Un vaste répertoire avec toutes les plus grandes œuvres dans le domaine des Oratorios et des Concertos ainsi que de nombreux lieder. De nombreuses productions radiophoniques, télévisées et sur disques (entre autres les Passions et les Cantates profanes de Bach sous la baguette d'Helmuth Rilling).

James Taylor

est né en 1966 à Dallas (Texas); il fit ses études de chant auprès d'Arden Hopkin, à la Texas Christian University et obtint en 1991 le diplôme de Bachelor of Music Education. Grâce à une bourse Fulbright, il poursuivit sa formation auprès d'Adalbert

Kraus et de Daphne Evangelatos à la Musikhochschule de Munich où il obtint son diplôme. De 1992 à 1994, James Taylor fut membre de l'atelier lyrique de l'Opéra de Munich. Il participa à de nombreux concerts: Passions, «Oratorio de Noël», «Magnificat» et cantates de Bach, «Elias» de Mendelssohn, le «Psalm Hungaricus» de Kodály et l'Orculum de Bialas. Il chanta beaucoup avec la Gächinger Kantorei dirigée par Helmuth Rilling. Depuis le printemps 1995, James Taylor chante à l'Opéra de Stuttgart. Il a enregistré, entre autres chefs, avec Philipp Herreweghe et Helmuth Rilling.

Andreas Schmidt

est né à Düsseldorf. Il fit tout d'abord des études de piano, d'orgue et de direction d'orchestre, puis de chant auprès de Ingeborg Reichelt à Düsseldorf et de Dietrich Fischer-Dieskau à Berlin. Après son examen final qu'il réussit avec mention «très bien», il remporta en 1983 le Concours Allemand de Musique et fut dès 1984 engagé comme membre permanent de l'ensemble du Deutsche Oper Berlin. Il interpréta depuis de nombreux rôles sur les scènes de Berlin.

En tant qu'hôte, Andreas Schmidt se rendit dans les maisons les plus célèbres comme les opéras de Hambourg, de Munich et de Vienne ainsi que le Grand Théâtre de Genève, le Royal Opera House Covent Garden de Londres, le Gran Teatre del Liceu à Barcelone, le Grand Opéra et l'Opéra de la Bastille à Paris et en 1991 pour la première fois au Metropolitan Opera de New York où on peut l'entendre depuis dans de nombreux rôles. Des orchestres américains de renommée engagèrent le baryton pour des concerts et des enregistrements sur disques.

En Europe, il s'est produit avec presque tous les orchestres importants.

Au-delà de ces engagements en tant que chanteur d'opéra et de concert, Andreas Schmidt a réussi à se faire un nom en tant que chanteur de lieder et est l'un des rares chanteurs de sa génération qui soit

dans ce cas. Un CD avec des *Lieder* de Robert Schumann est paru chez hänssler Classic.

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

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

Thomas Quasthoff

est un des chanteur de lied et d'opéra les plus demandés de notre époque. Depuis l'âge de 16 ans, il fait des études privées chez Charlotte Lehmann et Carol Richardson à Hanovre. À côté de ses études de droit, il travaille en tant que speaker à la radio. De nombreuses distinctions, parmi lesquelles le premier prix du Concours de la ARD (première chaîne de télévision allemande) en 1988, le prix Schostakowitsch à Moscou en 1996. Des con-

certs et des récitals de chant à Amsterdam, Berlin, Bordeaux, Bruxelles, Budapest, Dresde, Edimbourg, Leipzig, Madrid, Munich, Paris, Rome, Séville, Strasbourg et Vienne en Autriche. Discographie volumineuse. Collaboration avec des chefs d'orchestre comme Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Simon Rattle entre autres. De nombreux concerts avec Helmuth Rilling, entre autres. Ses débuts aux U.S.A. et au Japon en 1995. Des prix ont été décernés à ses CD dans lesquels il chante *Lieder* de Schumann, de Schubert ainsi que des *Airs* de Mozart ont remporté des prix. Chez hänssler classic ont été présentés jusqu'ici : entre autres les cantates du café et des paysans de Bach (BWV 211 et 212), la „Passion selon saint Matthieu“ (Airs) et les cantates profanes ainsi que le „Stabat mater“ de Dvořák.

La Gächinger Kantorei Stuttgart

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

Le Bach-Collegium Stuttgart

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

Helmuth Rilling

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

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

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

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

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

D'ici au 28 juillet 2000, 250ième anniversaire de la mort de Bach, l'œuvre complète de Johann Sebastian Bach sera pour la première fois enregistrée et publiée par haenssler Classic sur la base de cet enregistrement mémorable et sous la direction artistique générale de Helmuth Rilling. L'EDITION BACHAKADEMIE comprendra 170 CDs et sera disponible par souscription (à compter de 1998) et en intégrale (à compter du 28 juillet 2000).

Helmuth Rilling

Para la nueva inclusión de la misa en si menor

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

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

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

Antes de realizar la presente grabación me aboqué a estudiar una vez más las fuentes dejadas por Bach, la partitura autógrafa y las partes vocales archivadas en Dresde para asumir la

Misa en si menor como el corolario de la gran obra de su vida. Al contemplar ahora la Misa en si menor como un todo único soy mucho más consciente que antes al ensamblar los *tempi* de los distintos movimientos en la arquitectura total, diferenciando por ejemplo los movimientos concertantes de los compuestos según el antiguo estilo litúrgico y dejando tiempo y espacio a las piezas meditativas.

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

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

La presente grabación se ha realizado con la instrumentación típica de la música de cámara. Los seis vocalistas cantan acompañados por el elenco Gächinger Kantorei con seis cantantes en soprano I, soprano II, contralto, tenor y bajo respectivamente. El Bach-Collegium de Stuttgart interviene con instrumentos solistas de viento y 6 primeros violines, 5 segundos violines, 4 violas, 3 violonchelos y 2 contrabajos; nada más. Como de costumbre, el bajo continuo está a cargo del órgano. Hemos reducido el número de instrumentos en los movimientos cuya estructura se presta para ello.

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

*

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

Creo necesario, no obstante, que cada realización de la *Missa* presente una fisonomía propia e inconfundible. No existe ninguna interpretación válida para todos los tiempos. El hecho de que hoy sea distinta que ayer y mañana sea distinta que hoy prueba la actualidad de esta obra de arte que desafía el correr del tiempo.”

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

Opus summum – Opus ultimum

La Misa en si menor de Bach

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

El elogio de Nägeli, citado al inicio de esta reseña, sirvió de publicidad a la primera impresión de la partitura. La contrapartida filológica fue la formulada por Friedrich Smend al editar el Tomo II/1 de la Nueva Edición Bach con la *Misa en*

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

Génesis y fuentes

El primer día de Navidad del año 1724, el segundo en el que Bach ejercía en Leipzig, el compositor puso música por cuenta propia el texto del *Sanctus*. Esto no era inusual en las fiestas solemnes del calendario; el reglamento eclesial vigente en Sajonia y, por ende, en Leipzig contemplaba la ejecución de

piezas musicales en latín (v. ambos CDs “Música litúrgica en latín”, EDITION BACHAKADEMIE). Del *Ordinarium Missae* concernía esto a las secuencias *Kirie*, *Gloria* y *Sanctus*. Bach recurrió al *Sanctus* a dos coros de 1724 al ensamblar su gran Misa. La partitura instrumental seguía en sus manos, mientras que la parte vocal la tenía prestada un tal Conde Sporck de Bohemia que por lo visto no las devolvió jamás. Por esta razón, Bach hizo imprimir nuevas voces para la presentación de esta obra en 1726 o 1727. Estas voces se han conservado hasta hoy.

El 27 de julio de 1733, Bach despachó a la Corte de Dresde las voces del *Kirie* y del *Gloria*, vale decir una composición que el mismo denominaba *Missa*, adjuntándole un mensaje de presentación en el que solicitaba el título de compositor de la corte de Sajonia ante el Príncipe elector Federico Augusto II, quien era al mismo tiempo el Rey Augusto III de Polonia. Su petición fue satisfecha al segundo intento; Bach procuró ese título entre otras cosas para fortalecer su posición ante el Ayuntamiento de Leipzig, que era su patrono, en cualquier cuestión litigiosa sobre su cargo, sus funciones y sus oportunidades de desarrollo profesional. La partitura bachiana de la *Missa* se conserva lo mismo que las partes vocales que permanecieron en Dresde, su lugar de destino. No sabemos si esta composición llegó a interpretarse en vida de su destinatario; Hans-Joachim Schulze ha citado algunos argumentos de que así fue en el tomo ya citado de los escritos de la Academia Internacional Bach de Stuttgart (págs. 84 y ss.). Bach retornaría años más tarde a la música de cuatro de los nueve movimientos de este Gloria, a saber, “Gloria in excelsis Deo”, “Et in terra pax”, “Domine Deus” und “Cum sancto spiritu” para poner música al texto completo del *Gloria* y presentarla durante la fiesta de Navidad en algún año comprendido entre 1743 y 1746 (BWV 191, EDITION BACHAKADEMIE vol. 57). Bach hizo lo posible por granjearse el favor del nuevo Príncipe Elector y su consorte. Presentó cantatas con motivo de todas

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

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

- En el caso del *Kirie I* conocemos una pieza que podría haber inspirado algún motivo de la misma: la *Missa* en sol menor de Hugo von Wilderer (1670/71 - 1724), director de la orquesta de la corte electoral del Palatinado, misa que Bach había copiado antes de 1731. Ambos movimientos iniciales se asemejan a dicha Misa en la conducción, en el tema de la fuga y en la indicación de tempo lento (*Adagio* en Wilderer, *Largo* en Bach). Pero existen compases homofónicos similares, a manera de portales, en las misas de otros compositores como Jan Dismas Zelenka, cuyo apoyo parece haberse asegurado Bach para lo que se proponía en Dresde (Hans-Joachim Schulze, monografías, págs. 97 y siguientes).

- El movimiento inicial del *Gloria in excelsis Deo* podría remontarse al movimiento final de un concierto instrumental bachiano escrito en Cöthen.
- El “Gratias agimus tibi” tiene por modelo el segundo movimiento de la cantata “Te damos gracias Dios, Te damos gracias” BWV 29 presentada el 27 de agosto de 1731. Curiosamente, esta cantata empieza con la transcripción de un movimiento de la Partita BWV 1006 de Bach para violín solista...
- El dúo “Domine Deus” proviene del *Drama per musica* “Mansiones celestiales, resplandor de luces” BWV 193a, interpretada en la onomástica del Príncipe Elector Federico Augusto II el 3 de agosto de 1727. La música de esta cantata profana se ha perdido, pero tres de sus movimientos quedaron en la cantata “Puertas de Sión” BWV 193.
- El “Qui tollis peccata mundi” es un arreglo de extraordinario valor estético del coro inaugural de “Mirad y ved si hay dolor” BWV 46, presentado el 1 de agosto de 1723.
- Se presume por último que el furioso final de la *Gloria*, el movimiento titulado “Cum sancto spiritu” procede de un concierto instrumental que Bach compuso en Cöthen.

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

- El segundo movimiento, “Patrem omnipotentem” se basa en el coro inaugural de la cantata BWV 171 “Dios, como tu nombre es tu fama” presentada en el Año Nuevo de 1728 o 1729.
- El “Crucifixus” central tuvo por modelo el coro inicial de la cantata BWV 12, “Llorar, lamentarse, preocuparse, vacilar” que fue presentada en Weimar el 22 de abril de 1714; sorprende que Bach se acordase de una pieza tan remota.
- El movimiento siguiente “Et resurrexit” podría haberse inspirado en un concierto instrumental ya no conocido; es posible que Bach recurriese al material sonoro ya en 1727

cuando llegó el día de festejar un cumpleaños más del Rey con un *Drama per musica* (BWV Anexo. I 9).

- El coro conclusivo de este episodio “Et expecto resurrectionem” proviene por último de la cantata BWV 120 “Dios, en silencio se Te alaba”, estrenada en 1729 y cuya música se ejecutó en ocasiones tales como el bicentenario de la Confesión de Augsburgo, en Leipzig en 1730 y otras similares.

La última pieza paródica se refiere al *Agnus Dei*. Su modelo es el aria “¡Ay, remánsate todavía, amadísima vida mía!” del *Oratorio de la Ascensión* BWV 11 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 77) estrenado probablemente en 1735; la música imita aquí también un modelo más antiguo (cantata nupcial “Oh, poder dulce y encantador” BWV anexo. I 196). Al componer el “Dona nobis pacem” conclusivo, Bach se valió nuevamente del coro inicial de la cantata BWV 29 que había servido ya de modelo al “Gratias agimus tibi”. Es como la imitación de una imitación en la misma pieza: más evidente no puede ser la arquitectura interna de la Misa en si menor.

Tradición

La génesis tan heterogénea de la *Misa en si menor* podría poner perfectamente en tela de juicio la unicidad de su concepción. Todo recuerda el ensamblaje de movimientos dispersos por toda la obra para formar una especie de *pasticcio*. Ahora bien, este razonamiento se origina de proyectar más o menos desde el exterior una condición a la creación y a la anotación de la música: que una obra de arte sea “original”, que se ensamble por así decirlo con componentes nuevos y que parta de un proceso de concepción previo al de la composición propiamente dicha. Vista de cerca, esta premisa no se acomoda en ningún momento a la realidad de la historia de la música. El hecho y la manera como de Bach juntó las partes

componentes y compuso expresamente algunas de ellas cuando lo juzgó necesario basta ya para probar que el proceso de la composición se puede entender también en otros términos: el componer no equivale sólo a manejar las unidades elementales de la música, valga decir las notas, sino a una síntesis virtuosa de elementos mayores, a la cita de motivos y melodías e inclusive a la incorporación constructiva de movimientos y piezas completas. El primer movimiento del *Credo* encierra por ejemplo la quintaesencia de un cuarto de siglo del contrapunto y es una parábola de todas las manifestaciones conocidas de la teología musical. En el denso movimiento del “Confiteor”, el penúltimo del *Credo*, Bach cita el coral gregoriano. En la simbiosis de ambos movimientos con las piezas subsiguientes a cada uno de ellos logra Bach una síntesis ideal entre el arte concertante antiguo, contrapuntístico, y el moderno, lo mismo que en el episodio intermedio del *Credo*, la tríada *Incarnatus – Crucifixus – Resurrex*, los conceptos clave de la fe cristiana.

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

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

Otro tomo parcial comprendía 92 páginas y contenía la copia del *Credo*; en la portada pone *Symbolum Nicenum* y el Nº 2. “J.J.” figura también en la primera página; falta la anotación correspondiente al final. Lo que sigue es una copia adaptada

del *Sanctus* de 1724, también con un título y provisto del N° 3. El N° 4 contiene en las últimas páginas *Osanna, Benedictus, Agnus Dei* y *Dona nobis pacem*. Antes del *Osanna* leemos el ya conocido “J.J.”. La curiosa separación entre *Sanctus* y *Osanna* no llama a asombro porque los servicios religiosos de Leipzig no incluían un *Osanna* y porque, como queda dicho, adoptó como modelo una cantata profana. Bach, eso sí, ligó el *Sanctus* con el *Osanna* mediante una cita del tema del *Osanna* en el bajo de la pieza anterior.

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

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

que hace imprescindible su pronta restauración.

Walter Blankenburg, uno de los destacados exponentes de la investigación bachiana ha sintetizado la universalidad de la Misa en si menor y su lenguaje musical en los siguientes términos: “No existe otra composición de Bach que refleje semejante multiplicidad de relaciones entre la palabra y la música. La razón consiste en que Bach quiso dejar a la posteridad una especie de obra artística ecuménica materializada en su única *Missa tota et concertata*. Así lo explica la pluralidad de técnicas composicionales que utilizó y muy en especial el lenguaje simbólico en una obra cuyo texto lo constituye el venerable *Ordinarium missae*.” (Monografías, pág. 110). En el ya citado tomo 3 de la serie de escritos de la Academia Internacional Bach de Stuttgart (Ed. Ulrich Prinz, Kassel 1990) un equipo de estudiosos bachianos entre los que figuran Bernhard Hasler, Martin Petzoldt, Robert L. Marshall, Hans-Joachim Schulze, Walter Blankenburg, Ulrich Prinz y Yoshitake Kobayashi ofrece la información requerida acerca de todas las cuestiones relativas a los antecedentes históricos, la situación de las fuentes, a las obras transmitidas a la posteridad, al proceso de composición, instrumentación y relación palabra-música.

Andreas Bomba

Sibylla Rubens

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

Juliane Banse

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

Bach, Brahms, Dvořák, Reger y Berg. En hänsler classic ha cantado el papel de soprano en el oratorio “Paulus” de Mendelssohn, bajo la dirección de Helmuth Rilling.

Ingeborg Danz

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

James Taylor

Nacido el año 1966 en Dallas, Texas. Formación de canto con Arden Hopkin en la Texas Christian University; conclusión de los estudios de Bachelor of Music Education en 1991. Gracias a la beca Fulbright, concedida en 1991, visitó la Hochschule für Musik München (Escuela Superior de Música de Múnich) con Adalbert

Kraus y Daphne Evangelatos; concluye estos estudios con el diploma de la clase de maestros. De 1992 a 1994 es miembro del "Operstudio" de la Ópera del estado de Baviera (Bayerische Staatsoper). Ha actuado en numerosos conciertos con las "Pasiones", el "Oratorio de Navidad", el "Magnificat" y las cantatas de Bach, el "Eliás" de Mendelssohn, el "Psalmus hungaricus" de Kodály y el "Oraculum" de Bialas entre otras obras. Ha intervenido en numerosas publicaciones con la Gächinger Kantorei bajo la dirección de Helmuth Rilling. Desde la primavera de 1995 ha cooperado con la Ópera de Stuttgart. Ha producido discos compactos bajo la dirección de Philippe Herreweghe y Helmuth Rilling.

Andreas Schmidt

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

Andreas Schmidt se ha presentado como artista invitado en renombrados teatros, como las óperas estatales de Hamburgo, Múnich y Viena y también en el Grand Theatre de Ginebra, la Royal Opera House Covent Garden de Londres, el Gran teatro del Liceu, Barcelona, la Grande Opéra y la Opéra de la Bastille en París y en 1991, debutando además en el Metropolitan Opera de Nueva York en 1991, a partir de cuando le fueron asignados allí numerosos roles. Destacadas orquestas estadounidenses han contratado el barítono para cantar en conciertos y grabaciones discográficas.

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

do un CD con lieder de Robert Schumann.

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

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

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

Thomas Quasthoff

es uno de los cantores contemporáneos más solicitados de lieder y oratorios. A partir de los 16 años es alumno privado de Charlotte Lehmann y Carol Richardson en Hannover. Estudia al mismo tiempo Ciencias Jurídicas y trabaja como locutor de radio. Galardonado en numerosas ocasiones, entre ellas con el 1º Premio del Concurso de ARD 1988 (Televisión Alemana), el Premio Shostakóvich de Moscú 1996. Conciertos y recitales de lieder en Amsterdam, Berlín, Burdeos, Bruselas, Budapest, Dresde, Edimburgo, Leipzig, Madrid, Múnich, París, Roma, Sevilla, Estrasburgo y Viena. Su discografía es abundante.

Coopera con directores de orquesta como Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Simon Rattle y otros. Numerosos conciertos con Helmuth Rilling y otros. Debuta en EE.UU. y Japón en 1995. Sus CD con lieder de Schumann y Schubert así como arias de Mozart fueron galardonadas con premios. Con Hänssler Classic tiene grabadas hasta la fecha: la Cantata del café y la Cantata campesina (BWV 211 y 212), „La Pasión según San Mateo“ (arias) y cantatas profanas de Bach así como „Stabat mater“ de Dvořák.

Gächinger Kantorei Stuttgart

Agrupación formada en 1953 por Helmuth Rilling, que inicialmente se dedicó a interpretar toda la literatura a-cappella disponible en ese entonces y, luego, crecientemente, también obras oratorias de todas las épocas. Es decisiva su aportación al redescubrimiento y establecimiento del repertorio para coro del período romántico, concretamente de Brahms y Mendelssohn. Desempeñó un papel sobresaliente en la primera, y hasta hoy única, interpretación completa de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, y también en el estreno del "Requiem de la reconciliación" en 1995, en Stuttgart. Las producciones de este coro para CD, la radio y la televisión, así como los conciertos presentados en muchos países de Europa, Asia, Norteamérica y Sudamérica le han merecido diversos premios y magníficos comentarios de los críticos. El nombre del coro que describe el lugar de su fundación: un pueblo situado en la "Schwäbische Alb" se ha convertido entre tanto en sinónimo de sobresaliente arte coral. En la actualidad integran la Gächinger Kantorei, como coro selectivo, cantantes profesionales. La composición varía según los requisitos impuestos por las obras incluidas en el programa.

Bach-Collegium Stuttgart

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

Helmuth Rilling

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

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música eclesíastica y vocal. Siempre ha dicho con entera franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su dirección, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mismos como para el público. Su convicción es la siguiente: “Ejecutar piezas de música significa aprender a conocerse, entenderse y convivir en una atmósfera apacible”. Por eso, a menudo, la ‘Internationale Bachakademie Stuttgart’ fundada por Rilling en 1981 es denominada como el “Instituto Goethe de la Música”. Su objetivo

no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen.

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

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

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

Siguiendo este esquema, hasta el 28 de julio del año 2000, cuando se celebra el 250º aniversario de la muerte de Bach, händsler Classic se ha propuesto continuar y publicar las grabaciones de la obra completa de Juan Sebastián Bach, bajo la dirección artística de Helmuth Rilling. La EDITION BACHAKADEMIE comprenderá 170 discos compactos CD. Puede solicitarse tanto como abono (ya a partir de 1998) o bien como conjunto completo (a partir del 28 de julio del año 2000).

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

Corno:

Radek Baborak

Tromba:

Hannes Läubin, Eberhard Kübler, Bernhard Läubin

Timpani:

Norbert Schmitt-Lauxmann

Flauto:

Jean-Claude Gérard, Sibylle Keller-Sanwald

Oboe d'amore:

Julia Ströbel, Hedda Rothweiler

Oboe:

Julia Ströbel, Hedda Rothweiler, Magnus Egger

Fagotto:

Günther Pfitzenmaier, Stefan Krings

Violino:

Georg Egger

Violoncello:

Francis Gouton

Contrabbasso:

Harro Bertz

Organo:

Michael Behringer