



Rehearsal in Amsterdam (photo Annelies van der Vegt, March 2009)

Dorothee Mields, *soprano I*

Johannette Zomer, *soprano II*

Patrick van Goethem, *alto*

Jan Kobow, *tenor*

Peter Kooij, *bass*

**Cappella Amsterdam
Orchestra of the Eighteenth Century
Frans Brüggen**



Recorded live in Warsaw (Lutoslawski Radio Studio), Poland, in March 2009

Recording supervision and sound engineering by Lech Dudzik

In collaboration with the Fryderyk Chopin Institute

Mastered by Jochem Geene and Sieuwert Verster

Executive producers: Sieuwert Verster (The Grand Tour / Orchestra of the Eighteenth Century)
& Carlos Céster (Glossa Music / MusiContact)

Editorial direction: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz

Design: Valentín Iglesias

Booklet essay: David Vickers

Translations: Pierre Mamou (FRA), Susanne Lowien (DEU), David Rodríguez Cerdán (ESP)

© 2010 MusiContact GmbH

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Mass in B minor (BWV 232)

CD I [54:50]

I. MISSA (KYRIE, GLORIA)

- o1 Kyrie eleison *Coro a 5* 9:30
- o2 Christe eleison *Duetto (soprano I, soprano II)* 5:12
- o3 Kyrie eleison *Coro a 4* 3:51

- o4 Gloria in excelsis Deo *Coro a 5* 1:45
- o5 Et in terra pax *Coro a 5* 4:55
- o6 Laudamus te *Aria (soprano II)* 4:15
- o7 Gratias agimus tibi *Coro a 4* 3:16
- o8 Domine Deus *Duetto (soprano I, tenore)* 6:06
- o9 Qui tollis peccata mundi *Coro a 4* 2:59
- o10 Qui sedes ad dexteram Patris *Aria (alto)* 4:25
- o11 Quoniam tu solus sanctus *Aria (basso)* 4:23
- o12 Cum Sancto Spiritu *Coro a 5* 4:06

CD II [51:31]

II. SYMBOLUM NICENUM (CREDO)

- o1 Credo in unum Deum *Coro a 5* 1:52
(Credo in unum Deum) Patrem omnipotentem *Coro a 4* 1:48
- o3 Et in unum Dominum *Duetto (soprano I, alto)* 4:15
- o4 Et incarnatus est *Coro a 5* 3:03
- o5 Crucifixus *Coro a 4* 3:07
- o6 Et resurrexit *Coro a 5* 3:54
- o7 Et in Spiritum Sanctum *Aria (basso)* 5:00
- o8 Confiteor unum baptisma *Coro a 5* 3:58
- o9 Et expecto resurrectionem *Coro a 5* 2:15

III. SANCTUS

- o10 Sanctus *Coro a 6* 4:44

IV. OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI ET DONA NOBIS PACEM

- o11 Osanna in excelsis *Coro a 8* 2:30
- o12 Benedictus *Aria (tenore)* 4:09
- o13 Osanna in excelsis *Coro a 8 da capo* 2:30
- o14 Agnus Dei *Aria (alto)* 5:13
- o15 Dona nobis pacem *Coro a 4* 3:03

Orchestra of the Eighteenth Century

(Frans Brüggen, conductor)

First Violin

Rémy Baudet (*concertmaster*)
Marc Desrubaé
Lorna Glover
Kees Koelmans
Irmgard Schaller
Annelies van der Vegt
Sayuri Yamagata

Second Violin

Staas Swierstra
Hans Christian Euler
Anthony Martin
Guya Martinini
Troels Svendsen
Marinette Troost
Dirk Vermeulen
Richard Walz
Gustavo Zarba

Viola

Emilio Moreno
Marten Boeken
Else Krieg
Yoshiko Morita

Cello

Richte van der Meer
Albert Brüggen
Lidewij Scheifes
Rainer Zipperling

Bass

Margaret Urquhart
Robert Franenberg

Flute

Michael Schmidt-Casdorff
Ricardo Kanji

Oboe

Alayne Leslie
Peter Tabori
Diego Nadra

Bassoon

Danny Bond
Donna Agrell

Corno da caccia

Teunis van der Zwart

Trumpet

David Staff
Jonathan Impett
Geoff Harniess

Timpani & Percussion

Maarten van der Valk

Organ

Siebe Henstra

Cappella Amsterdam

(Daniel Reuss, choirmaster)

Soprano I

Andrea van Beek
Marijke van der Harst
Astrid Lammers
Simone Manders
Marjo van Someren

Soprano II

Dorothea Jakob
Marielle Kirkels
Mieke van Laren
Valeria Mignaco
Inga Schneider

Alto

Marian Dijkhuizen
Petra Ehrismann
Elsbeth Gerritsen
Sabine van der Heijden
Desirée Verlaan

Tenor

Otto Bouknecht
Jon Etxabe-Arzuaga
Guido Groenland
Gerhard Hözlé
Gerben Houba
Tilman Kögel

Bass

Job Boswinkel
Christian van Es
Pierre-Guy le Gall White
Jan Hoffmann
Bart Oenema
Michel Poels



Rehearsal in Warsaw (photo Annelies van der Vegt, March 2009)

*In March 1989 the Orchestra of the Eighteenth Century, together with the Netherlands Chamber Choir and a team of soloists, journeyed across Europe, in the company of Bach's Mass in B minor. In the year when relations between East and West were altering so dramatically, we were giving concerts in Amsterdam, Paris, Milan and Vienna but also in Berlin, Budapest and Moscow. March 12 saw us performing in the Filharmonia Narodowa in Warsaw: the hall was packed and people had travelled from far and wide for our first performance in Poland. This concert proved to be a magical occasion – to the point where we were asked to repeat the concluding *Dona nobis pacem*. One marvellous consequence of this has been the resulting friendship between a country and an orchestra.*

Bach's Mass in B minor – described in 1818 by the work's first publisher, the Swiss Hans Georg Nägeli, as “das größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker” (the greatest musical artwork of all time and all peoples) – instantly became one of those works that our orchestra wanted to return to whenever it could.

In March 2009 and therefore twenty years after our first performances of the Mass in B minor, we set out on another European tour with this extraordinary music, with five soloists and also with our colleagues of Cappella Amsterdam. It will come as no surprise that we were all of the opinion that Warsaw needed to be included in the schedule again, and so the Mass came to be performed on Sunday March 15 in the Lutosławski Hall of Polish Radio. Here, we are proud to present you this recording which was made live in Warsaw and we would like to thank publicly our many friends in Poland, and especially those from the Fryderyk Chopin Institute, for their hospitality and for their friendship.

FRANS BRÜGGEN, SIEUWERT VERSTER
Amsterdam, January 2010

pal Kapellmeister increased in 1729 when he became director of the Collegium Musicum, which gave weekly concerts in winter and summer, and twice weekly during the spring and autumn trade fairs.

Despite his prolific accomplishments, Bach was frequently involved in tense disputes with the Thomasschule rector (his immediate superior) and the city council. One such political clash in August 1730 seems to have caused lingering dissatisfaction: the Bürgermeister Jakob Born believed that the city's Kantor ought to treat the duties of classroom teaching above those of musical pursuits, and attempted to oust Bach from his job. Born's machination failed, but the Kantor responded with a terse memorandum to the town council complaining about the extremely poor musical resources available to him, and the disgruntled musician began to canvas for preferable employment elsewhere.

One particular destination fascinated Bach throughout his years in Leipzig. Dresden, the capital city of Saxony, was a vibrant centre for musical life. In 1697 Elector Friedrich August I converted to Roman Catholicism to enable his acquisition of the throne of Poland (although Saxony remained steadfastly Lutheran), a peculiar political-religious compromise that encouraged his Hofkapellmeister Johann David Heinichen and assistant Jan Dismas Zelenka to create splendid Mass settings for the catholic court chapel. The court orchestra included renowned violinist Johann Georg Pisendel and lutenist Silvius Leopold Weiss, and was one of the finest in Europe;

Italian operas were performed by prestigious performers imported from Italy, such as the prima donna Faustina Bordoni and her husband, the acclaimed composer Johann Adolf Hasse (born near Hamburg but trained in Naples). Bach gave recitals on the Silbermann organ in the city's Sophienkirche in 1725 and 1731, and took his eldest son Wilhelm Friedemann to the court opera on several occasions. Visits to the Saxon capital city nurtured his abiding interest in Italian music, both vocal (sacred and secular) and instrumental.

On 27 July 1733, during a visit to Dresden, Bach wrote to Friedrich August II. The composer requested a job at the illustrious Saxon court, complained of his bad treatment at the hands of the Leipzig authorities, and, to demonstrate his talent, enclosed neatly copied parts of a mass:

To Your Royal Highness I present in deepest devotion this trifling product of that science which I have attained in musique, with the most humble request that Your Highness will regard it not according to the imperfection of its composition, but with a most gracious eye, in accordance with your world-famous Clemency, and thus deign to take me into Your Most Mighty Protection.

For some years up to the present day I have had the directorship of the Music at the two principal Churches in Leipzig but have innocently had to suffer one slight or another; and sometimes also a diminution of the fees connected with this office; but these injuries would disappear altogether if Your Royal Highness would grant me the

favour of conferring upon me a Predicate in your Hoff-Capelle, and thus let Your High Command be given to the appropriate authority for the bestowal of a Decree. Such most gracious fulfilment of my most humble petition will bind me to unending devotion, and I offer myself in most dutiful obedience to show at all times, upon Your Royal Highness's Most Gracious Desire, my untiring diligence in the composition of music for the church as well as for the orchestra, and to devote all my powers to the service of Your Highness...

It transpired that Bach remained in Leipzig, and did not gain a permanent appointment at Dresden, although in 1736 he renewed his petition to the elector and was granted the honorary title of *Hofcompositeur*. The "trifling product" that the beleaguered composer presented in support of his necessarily sycophantic plea for a job was the first part of what eventually grew into the great *Mass in B minor* (BWV 232).

The embryonic Dresden *Missa* consisted only of a solemn Kyrie in B minor, and a magnificent Gloria in D major. The curtailed form of the sung Ordinary, lacking the Credo, Sanctus and Agnus Dei, originated in Italy, where its influential exponents included Neapolitan masters such as Alessandro Scarlatti and Francesco Durante. In Germany it was customary for Lutheran musicians to perform a short Kyrie-Gloria concerted mass on the most important festivals of the Church year, such as Christmas, Easter, and Ascension. It is not known if the *Missa* presented to the Elector of Saxony was originally written for

Johann Sebastian Bach

Mass in B minor

In December 1722 Johann Sebastian Bach applied for the post of Thomaskantor at Leipzig, a job that required its occupant to be organist, choirmaster and composer at the Thomaskirche, teacher at its associated school next door, and also to lead musical life at the city's other main churches. The Leipzig authorities eventually offered him the job on 22 April 1723, but only after Telemann and Graupner both turned it down. For the next few years Bach worked tirelessly to provide original compositions of astonishing quality for the city's principal churches. After less than four years, he had completed three annual cycles of weekly cantatas, the *Magnificat* (for Christmas Day 1723), the *St John Passion* (1724) and probably the *St Matthew Passion* (most likely first performed in 1727). The composer's unofficial status as Leipzig's munici-

Leipzig, but its ambitious scale outweighs four other extant short *missae* that Bach wrote for such festal occasions between 1737 and 1748 (BWV 233–6). It is tempting to interpret the musical splendour of the Gloria, including the regal solo horn in the *Qyoniam*, as evidence of him cultivating instrumental sonorities that are plentiful in Dresden masses by Heinichen and Zelenka; Christoph Wolff has proposed that the *Missa* was performed in July 1733 by members of the Bach family and some of the Dresden Hofkapelle at the Sophienkirche, where Wilhelm Friedemann had recently been appointed as organist, and shortly before Johann Sebastian presented the music to the elector – but that convincing hypothesis cannot guarantee that Bach wrote it specifically for that occasion.

It is certain that Bach reused some of the *Missa* for his Latin cantata, *Gloria in excelsis Deo* (BWV 191), which was probably prepared for a thanksgiving service on Christmas Day 1745, held at the Leipzig University Church to celebrate the Peace of Dresden (which concluded the second Silesian War). By the 1740s Bach ceased his regular production of new church compositions, and had amplified his interest in collecting and performing music by others, including polyphonic masses in the *stile antico* by renaissance master Palestrina, and also works by his German predecessors and Italian contemporaries. Perhaps the hasty preparation of BWV 191 was among the catalysts that convinced Bach to compile a *missa tota* (all five sections of the Roman Ordinary) that

could rank as the modern counterpart of the greatest contrapuntal vocal masterpieces of the past.

Studies of Bach's handwriting have established that between August 1748 and October 1749 he numbered his old autograph manuscript of the Dresden *Missa* as section 1 (Kyrie and Gloria), and proceeded to complete the full mass by adding three more separate numbered sections to the manuscript: 2: *Symbolum Nicenum* (the Credo), 3: Sanctus and 4: Osanna, Benedictus and Agnus Dei. The original Dresden *Missa* was scored for two sopranos, alto, tenor, bass, three trumpets, timpani, hunting horn, two transverse flutes, two oboes (including an oboe d'amore), two bassoons, strings (including passages for three separate violin parts) and basso continuo (which included prominent parts for the cellist). The Sanctus required an extra oboe and alto voice, and the vocal forces enlarged to double four-part chorus in the Osanna.

As so often in Bach's earlier production of Leipzig church music (not least the *Christmas Oratorio*), he resourcefully composed much of the *Mass in B minor* using parodies and adaptations of suitable movements from old works (there is plenty of Handel's *Messiah* that shows Bach's London contemporary using similar methods). Earlier compositions are identified or suspected for most individual movements, although some could have been based on alternative, earlier or intermediate models that are now lost. The plaintive opening *Kyrie eleison* bears a harmonic resemblance to the opening vocal parts of

the *Trauerode* (1727, BWV 198) and Luther's *Kyrie* in the *Deutsche Messe* (1526); Christoph Wolff has drawn attention to a possible connection with a *Kyrie* by Johann Hugo von Wilderer (1670–1724). *Gloria in excelsis Deo* is similar to jubilant D major choruses in several secular cantatas (BWV 201, 206, 207, 214 and 215), and *Gratias agimus tibi* is a parody of the opening of the cantata *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (1731, BWV 29). The eloquent *Qui tollis* is a transposed adaptation of the first choral section from the cantata *Schauet doch und sehet, ob irgendein* (1723, BWV 46).

The first *Credo in unum Deum* is based on the traditional plainchant intonation, but the second *Credo* chorus uses material that also features in the cantata *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Rubm* (1729, BWV 171). It is uncertain from which original work Bach derived the music for the duet *Et in unum*, but in 1733 he considered and then rejected using it in the secular cantata *Herkules auf dem Scheidewege* (BWV 213); it also bears some resemblance to the *Qyoniam* of Zelenka's *Missa Circumcisionis* (1728). *Et incarnatus est* divides scholarly opinion: Joshua Rifkin speculates that it was borrowed from an unidentified composer, whereas Wolff suggests that it was a new composition, with its sighing string figures influenced by a passage in Pergolesi's *Stabat mater* (a work which Bach arranged as a psalm, c. 1746–7). The passacaglia *Crucifixus* was taken from the sorrowful opening chorus of the Weimar cantata *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (1714, BWV 12): the oldest model parodied in the *Mass in B minor* is placed at the work's structural core,

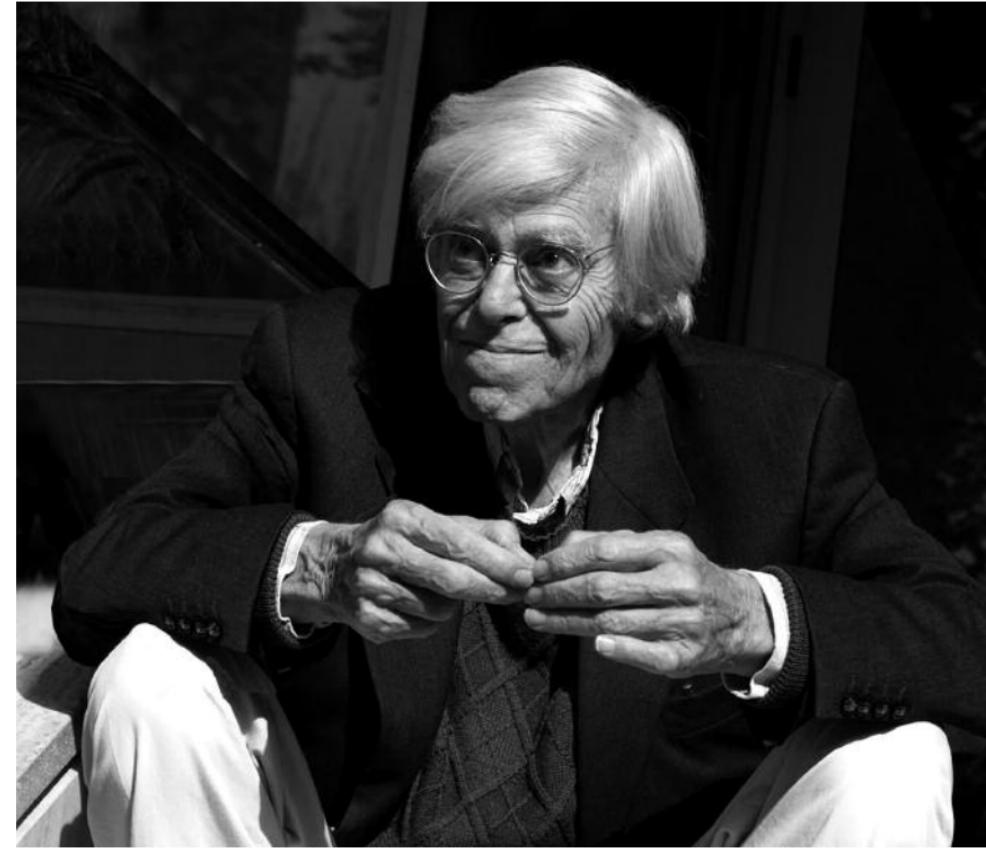
it forms an emotional centerpiece of the perfectly symmetrical *Symbolum Nicenum* (the Gloria is also perfectly symmetrical in its plan; such patterns were surely not coincidental). *Et resurrexit* might have been taken from a lost birthday cantata for Elector Friedrich August I, but it seems that the strictly contrapuntal *Confiteor* is an original composition that Bach based on the appropriate plainchant *cantus firmus*. The music he adapted for *Et expecto resurrectionem* was chosen from *Gott, man lobet dich in der Stille* (c. 1728–9, BWV 120, although this cantata was probably revised from an earlier work).

Bach conveniently adopted a ready-made Sanctus that he had composed for Christmas Day 1724, and which had been revived recently in the mid-1740s. The magnificent double-choir *Osanna in excelsis* has a precedent in *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (1734, BWV 215), although the secular cantata may have been based on another written in 1732 (now lost). The sublime *Agnus Dei* is set for a solo alto in dialogue with unison violins; *Lobet Gott in seinen Reichen* (Ascension Day 1735, BWV 11) has a similar aria, but the comparative simplicity of the *Agnus Dei* music suggests that Bach parodied it from an earlier cantata, *Auf! süß entzückende Gewalt* (1725, now lost).

The *Mass in B minor* was probably the last creative project of Bach's long career, but no reason for its composition has yet been identified, and there was no documented performance during his lifetime: the full Latin Ordinary was beyond the scope of any Lutheran church service, but there is no trace

of an external commission from a catholic patron. It might have been an extraordinary act of devotion by a profoundly religious man sensing that he was towards the end of his mortal path, and it is evident that in his late works the composer concentrated his creative energies on abstract musical projects (such as the *Art of Fugue*) that offered little practical contribution to his duties as Thomaskantor. It is certain that Bach seized the opportunity to create a magnificent anthology of his old work whilst fusing together his fascination for *stile antico* counterpoint, German church musical traditions, and more recent fashionable devices such as Italian ritornellos and French dance forms. The result is not merely a “trifling product”, as he modestly described its first part, but the extraordinary climax to his lifelong devotion to the science and art of music.

DAVID VICKERS



Frans Brüggen (photo Annelies van der Vegt, March 2009)

*En mars 1989, l'Orchestre du XVIII^e Siècle, le Netherlands Chamber Choir et une équipe de solistes faisaient une tournée en Europe, en compagnie de la Messe en si mineur de Bach. Au cours de cette année où les relations entre l'Est et l'Ouest se transformaient d'une façon si dramatique, nous donnions des concerts à Amsterdam, Paris, Milan et Vienne mais aussi à Berlin, Budapest et Moscou. Le 12 mars, nous étions sur la scène de la Filharmonia Narodowa de Varsovie : la salle était pleine de spectateurs venus de toute part pour assister à notre premier concert en Pologne. Ce fut une expérience magique dont l'apogée fut peut-être le moment où le public nous demanda de répéter le *Dona nobis pacem*. L'une des merveilleuses conséquences de ce concert fut la naissance de l'amitié entre un pays et un orchestre.*

La Messe en si mineur de Bach - que son premier éditeur, le Suisse Hans Georg Nägeli, décrivait en 1818 comme étant « das größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker » (le plus haut chef-d'œuvre musical de tous les temps et de tous les peuples) – devint aussitôt l'une de ces œuvres que notre orchestre désirait rejouer toujours et partout.

En mars 2009, donc vingt ans après nos premières interprétations de la Messe en si mineur, nous entreprenions, en compagnie de cinq solistes et de nos collègues de la Cappella Amsterdam, une autre tournée européenne avec cette musique extraordinaire. Nous étions naturellement tous d'accord pour inclure Varsovie dans cette tournée, et c'est ainsi que nous avons interprété la Messe le dimanche 15 mars au Lutosławski Hall de la Radio Polonaise. Nous sommes donc fiers de vous présenter ce live de Varsovie et nous voulons remercier publiquement nos nombreux amis de Pologne, tout particulièrement ceux de l'Institut Fryderyk Chopin pour leur hospitalité et leur amitié.

FRANS BRÜGGEN, SIEUWERT VERSTER
Amsterdam, janvier 2010

siteur comme maître de chapelle s'accrut en 1729 lorsqu'il devint directeur du Collegium Musicum, qui donnait des concerts chaque semaine en hiver et en été, et le double durant les foires de printemps et d'automne.

Malgré la qualité et la prolificité des compositions fournies à la ville, de violentes disputes éclataient entre Bach et le recteur de l'école St-Thomas (son supérieur immédiat) ou le conseil de la ville. L'une de ces altercations politiques, en août 1730, semble avoir provoqué une insatisfaction persistante : le bourgmestre Jakob Born, soutenant que le cantor de la ville devait privilégier sa tâche d'enseignement au détriment de l'activité musicale, chercha à renvoyer Bach. Les machinations de Born n'eurent pas de succès, mais le cantor y répondit en adressant un mémorandum acide au conseil de la ville où il se plaignait de l'extrême pauvreté des ressources musicales dont il disposait. Mécontent, Bach songea à trouver une meilleure situation ailleurs.

Une ville fascina tout particulièrement Bach durant son séjour à Leipzig : Dresde, la capitale de la Saxe, qui était au cœur de la vie musicale. En 1697, l'électeur Frédéric-Auguste I se convertit au catholicisme afin d'être couronné roi de Pologne (tandis que la Saxe continuait d'être luthérienne d'une façon invétérée) : ce compromis politique et religieux encouragea son *Hofkapellmeister* Johann David Heinichen et son assistant Jan Dismas Zelenka à écrire des messes splendides pour la chapelle catholique de la cour. L'orchestre de la cour avait dans

Johann Sebastian Bach

Messe en si mineur

En décembre 1722, Johann Sebastian Bach se presenta au poste de cantor à Saint-Thomas de Leipzig ; cette charge, qui impliquait tenir l'orgue, diriger le chœur et composer, incluait aussi la fonction d'enseignant à l'école St-Thomas jouxtant l'église, et celle de *director musices* des principales églises de la ville. Le 22 avril 1723, Bach fut nommé cantor par les autorités de Leipzig, mais seulement après que Telemann et Graupner eurent refusé le poste. Au cours des années suivantes, Bach accomplit un travail harassant pour fournir des œuvres originales, d'une qualité extraordinaire, aux principales églises de la ville. En moins de quatre ans, il composa trois cycles complets de cantates hebdomadaires, le *Magnificat* (pour la Noël de 1723), la *Passion selon saint Jean* (1724) et sans doute la *Passion selon saint Matthieu* (crée vraisemblablement en 1727). L'importance du statut officieux du compo-

ses rangs le célèbre violoniste Johann Georg Pisendel et le luthiste Silvius Leopold Weiss, était l'un des meilleurs d'Europe ; les opéras italiens étaient interprétés par des musiciens importés d'Italie, comme la *prima donna* Faustina Bordoni et son mari, l'insigne compositeur Johann Adolf Hasse (né près de Hambourg mais formé à Naples). En 1725 et 1731, Bach donna une série de récitals sur l'orgue Silbermann de la Sophienkirche et emmena plusieurs fois son fils ainé, Wilhelm Friedemann, à l'opéra de la cour. Les visites à la capitale de la Saxe ne firent qu'accroître son infatigable intérêt pour la musique italienne, vocale (profane et sacrée) et instrumentale.

Le 27 juillet 1733, durant une visite à Dresde, Bach écrivit une lettre à Frédéric-Auguste II. Le compositeur y sollicitait un emploi l'attachant à l'illustre cour de Saxe ; il se plaignait du mauvais traitement que lui réservaient les autorités de Leipzig et, pour démontrer son talent, le compositeur envoya, avec la lettre, des pages d'une messe copiées avec sa belle écriture :

Avec la plus profonde dévotion je présente à Votre Altesse Royale ce produit insignifiant de la science que j'ai atteint en musique, en requérant le plus bumblement possible à Votre Altesse de le contempler non d'après l'imperfection de sa composition, mais avec l'œil le plus magnanime, en accord avec votre clémence connue dans le monde entier, puis de daigner me prendre sous Votre Haute Protection.

Depuis quelques années jusqu'à ce jour, j'ai occupé la fonction de director musices des deux principales églises de

Leipzig, mais j'ai souffert, victime innocente, de plusieurs soucis, et parfois aussi d'une diminution des gages devant m'être payés pour accomplir ma tâche ; mais ces ennuis cesseraien si Votre Altesse Royale voulait m'accorder la faveur de me conférer un titre me rattachant à la chapelle de la cour, l'autorité compétente recevant ainsi de Votre Haute Volonté la concession d'un décret. Une si gracieuse satisfaction de ma très humble requête m'obligerait à une dévotion infinie et je m'offre, dans l'obéissance la plus absolue et en tout temps, à satisfaire les Plus Gracieux Désirs de Votre Altesse Royale par mon infatigable diligence dans la composition de musique pour l'église et pour l'orchestre, et à consacrer toutes mes forces au service de Votre Altesse...

Il semble donc que Bach resta à Leipzig sans obtenir un poste permanent à Dresde, bien qu'en 1736, il renouvela sa requête à l'électeur, et reçut cette fois le titre honorifique de Hofcompositeur. Le « produit insignifiant » que le compositeur en difficulté adjoint à sa requête nécessairement obséquieuse était le début de ce qui allait devenir la grande *Messe en si mineur* BWV 232.

La *Missa* de Dresde embryonnaire ne comportait qu'un *Kyrie* solennel en si mineur et un éblouissant *Gloria* en ré majeur. La forme abrégée de l'*Ordinaire* chanté – sans le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* – provenait d'Italie, qui comptait au nombre de ses compositeurs les plus insignes, des maîtres napolitains tels que Alessandro Scarlatti ou Francesco Durante. En Allemagne, les musiciens luthériens interprétaient habituellement une messe brève (*Kyrie*

- Gloria) durant les fêtes annuelles les plus importantes, Noël, Pâques et l'Ascension. On ne sait pas si la *Missa* présentée à l'électeur de Saxe avait été initialement composée pour Leipzig, mais l'ambition de son écriture la situe bien au-dessus des quatre autres messes brèves que Bach composa pour les mêmes fêtes entre 1737 et 1748 (BWV 233-6). Il est tentant d'interpréter la splendeur musicale du *Gloria* – et le solo royal de cor dans le *Quoniam* – comme l'évidence que Bach employait les sonorités instrumentales qui abondent dans les messes de Dresde composées par Heinichen et Zelenka. Selon Christoph Wolff, la *Missa* aurait été interprétée par les membres de la famille Bach et certains musiciens de la chapelle de la cour de Dresde à la Sophienkirche – dont Wilhelm Friedemann était le récent organiste – en juillet 1733, c'est-à-dire un peu avant la présentation de la musique à l'électeur ; mais cette hypothèse convaincante ne prouve pas que Bach avait expressément composé l'œuvre pour cette occasion.

Bach réutilisa sûrement certaines parties de la *Missa* de Dresde pour sa cantate latine, *Gloria in excelsis Deo* (BWV 191), probablement composée pour un office d'action de grâce du Jour de Noël 1745, à l'église de l'Université de Leipzig pour la célébration de la Paix de Dresde (marquant la fin de la seconde Guerre de Silésie). Dans les années 1740, Bach mit un frein à sa production régulière de compositions originales pour l'église et s'intéressa davantage à colliger et interpréter des œuvres d'autres compositeurs, musiciens italiens contemporains, prédecesseurs alle-

mands en remontant jusqu'aux messes polyphoniques en *stile antico* du maître de la Renaissance, Palestrina. La préparation hâtive de cette cantate latine fut peut-être l'un des catalyseurs qui persuadèrent Bach de compiler une *missa tota* (les cinq sections de l'*Ordinaire* romain) pouvant devenir l'équivalent moderne des plus grands chefs-d'œuvre du contrepoint vocal du passé.

L'étude de la calligraphie de Bach a établi que le compositeur avait, du mois d'août 1748 à celui d'octobre 1749, classifié son vieux manuscrit autographe de la *Missa* de Dresde sous le titre de « section 1 » (*Kyrie et Gloria*), puis compléta la messe en ajoutant trois autres sections séparées et numérotées. La 2^e, *Symbolum Nicenum (Credo)* ; la 3^e, *Sanctus* ; et la 4^e, *Osanna, Benedictus et Agnus Dei*. La *Messe* originale de Dresde était écrite pour deux sopranos, alto, ténor, basse, trois trompettes, timbales, cor de chasse, deux flûtes traversières, deux hautbois (dont un hautbois d'amour), deux bassons, cordes (certains passages à trois parties pour les violons) et basse continue (où le violoncelle est parfois le protagoniste). Le *Sanctus* requérait un hautbois supplémentaire et une voix d'alto tandis que l'effectif vocal s'amplifiait pour former un double chœur à quatre voix dans le *Osanna*.

Comme c'était souvent le cas des premières œuvres religieuses écrites pour Leipzig (y compris l'*Oratorio de Noël*), Bach composa une grande part de la *Messe en si mineur* en réalisant des parodies et des adaptations de mouvements homologues ressources d'œuvres anciennes (de nombreuses pages du *Messie*

de Haendel prouvent que son contemporain londonien utilisait des méthodes semblables). La plupart des mouvements de la *Messe* proviennent de compositions antérieures identifiées, ou susceptibles de l'être, mais certains d'entre eux pourraient se baser sur des modèles préalables, alternatifs ou intermédiaires qui n'ont pas survécu. L'harmonie du début plaintif du *Kyrie eleison* évoque celle des voix au début de la *Trauerode* (1727, BWV 198) et du *Kyrie* de Luther dans la *Messe allemande* (1526) ; Christoph Wolff a aussi relevé une connexion possible avec un *Kyrie* de Johann Hugo von Wilderer (1670-1724). *Gloria in excelsis Deo* rappelle les chœurs jubilatoires en ré majeur de plusieurs cantates profanes (BWV 201, 206, 207, 214 et 215), tandis que le *Gratias agimus tibi* est une parodie du début de la cantate *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (1731, BWV 29), et l'éloquent *Qui tollis* est une adaptation transposée de la première section chorale de la cantate *Schauet doch und sehet, ob irgendein* (1723, BWV 46).

Le premier *Credo in unum Deum* se base sur l'intonation de la tradition du plain-chant, mais le second chœur du *Credo* utilise un matériau qui apparaît aussi dans la cantate *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* (1729, BWV 171). On ne connaît pas exactement le nom de la composition réutilisée par Bach dans la musique du duo *Et in unum* mais nous savons que, en 1733, le compositeur pensa, puis renonça, à l'employer dans la cantate profane *Herkules auf dem Scheidewege* (BWV 213) ; ce duo présente aussi une certaine similitude avec le *Quoniam* de la *Missa*

Circumcisionis (1728) de Zelenka. Les opinions sur *Et incarnatus est* divisent les spécialistes : selon Joshua Rifkin, Bach l'aurait emprunté à un compositeur non identifié, tandis que Wolff suggère qu'il s'agit d'une composition nouvelle dont les traits dolents aux cordes proviendraient d'un passage du *Stabat mater* de Pergolèse (œuvre que Bach allait convertir en un psaume vers 1746-47). La passacaglia *Crucifixus* provient de la musique à l'expression affligée, chantée par chœur au début de la cantate de Weimar *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (1714, BWV 12). Le modèle le plus ancien parodié dans la *Messe en si mineur* est situé au cœur de la structure de l'œuvre : il forme ainsi le centre émotionnel du *Symbolum Nicenum* qui est parfaitement symétrique (symétrie parfaite que l'on retrouve dans le plan du *Gloria* ; une structure qui ne peut être le fruit du hasard). *Et resurrexit* pourrait procéder d'une cantate d'anniversaire – non conservée – pour l'électeur Frédéric-Auguste I, mais il semble que le *Confiteor*, strictement contrapuntique, est une composition originale de Bach, basée sur le *cantus firmus* du plain-chant correspondant. La musique que Bach adapte pour *Et expecto resurrectionem* provient de *Gott, man lobt dich in der Stille* (vers 1728-29, BWV 120, mais il est probable que la cantate était elle-même une révision d'une œuvre antérieure).

Bach adopta opportunément un *Sanctus* composé pour le Jour de Noël de 1724 et qu'il aurait récupéré peu de temps auparavant, au milieu des années 1740. Le magnifique double chœur du *Osanna in excelsis* se trouve déjà dans *Preise dein Glücke, gesegnetes*

Sachsen (1734, BWV 215), bien que la cantate profane pourrait se baser sur une autre, écrite en 1732 (aujourd'hui perdue). Le sublime *Agnus Dei* est composé pour alto solo dialoguant avec les violons à l'unisson ; *Lobet Gott in seinen Reichen* (Jour de l'Ascension de 1735, BWV 11) possède une aria similaire mais la simplicité de la musique de l'*Agnus Dei* suggère, par comparaison, que Bach aurait parodié une cantate antérieure, *Auf! siß entzückende Gewalt* (datée de 1725 et aujourd'hui disparue).

La *Messe en si mineur* est probablement le dernier projet créatif de la longue carrière de Bach, mais on ne connaît pas encore les raisons pour lesquelles elle fut composée et aucun document ne prouve qu'elle fut jouée durant la vie du compositeur : l'*Ordinaire latin complet* surpassait tout autre service de l'église luthérienne, mais il n'existe aucune trace d'une commande d'un mécène catholique. Il pourrait s'agir d'un acte extraordinaire de dévotion effectué par un homme profondément religieux conscient de la proximité de la fin de sa vie terrestre, et il est évident que dans ses dernières œuvres, le compositeur concentra toute son énergie créatrice dans la réalisation de projets musicaux abstraits (comme *L'Art de la fugue*) ayant peu d'utilité pratique dans son travail de cantor à Saint-Thomas. Il semble bien que Bach ne voulut pas laisser passer l'occasion de créer une magnifique anthologie de ses œuvres anciennes tout en fusionnant le contrepoint de *stile antico* qui le fascinait avec les traditions musicales de l'église allemande et certaines tendances musicales plus à la

DAVID VICKERS

traduction : Pierre Élie Mamou



Lech Dudzik (photo Annelies van der Vegt, March 2009)

*Im März 1989 reisten das Orchestra of the Eighteenth Century, der Netherlands Chamber Choir und eine Gruppe von Solisten durch Europa und führten die Bach'sche h-Moll-Messe auf. In jenem Jahr, in dem sich die Ost-West-Beziehungen so grundlegend wandelten, konzertierten wir in Amsterdam, Paris, Mailand und Wien, aber auch in Berlin, Budapest und Moskau. Am 12. März traten wir in der Filharmonia Narodowa in Warschau auf. Der Saal war gerammelt voll, von fern und nah waren die Menschen angereist, um unseren ersten Auftritt in Polen zu hören. Diese Aufführung erwies sich vom Anfang bis zum Ende als magischer Moment, und am Schluss wurden wir gebeten, das *Dona nobis pacem* zu wiederholen. Eine der wunderbaren Folgen dieses Konzertes war die Freundschaft, die von da an zwischen einem ganzen Land und unserem Orchester bestand.*

Bachs h-Moll-Messe, im Jahr 1818 von ihrem ersten Verleger, dem Schweizer Hans Georg Nägeli, als »das größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker« angekündigt, wurde eines der Werke, welches unser Orchester so oft wie möglich wieder aufführen wollte.

Im März 2009, also 20 Jahre nach unserer ersten Aufführung der h-Moll-Messe, begaben wir uns abermals mit dieser außergewöhnlichen Musik auf Europatournee, gemeinsam mit fünf Solisten und den Kollegen der Cappella Amsterdam. Es kommt wohl nicht überraschend, dass wir alle dafür stimmten, wieder in Warschau Station zu machen, und so wurde die Messe am Sonntag, den 15. März im Lutosławski-Saal des Polnischen Rundfunks aufgeführt. Wir sind stolz darauf, Ihnen mit dieser CD die Live-Aufnahme aus Warschau vorstellen zu dürfen und möchten uns bei unseren polnischen Freunden und ganz besonders beim Fryderyk-Chopin-Institut für die erwiesene Gastlichkeit und Freundschaft bedanken.

FRANS BRÜGGEN, SIEUWERT VERSTER
Amsterdam, Januar 2010

Sonntag des Kirchenjahres fertig gestellt. Außerdem hatte er das *Magnificat* (für Weihnachten 1723), die *Johannes-Passion* (1724) und wahrscheinlich die *Matthäus-Passion* komponiert, die wohl im Jahr 1727 uraufgeführt wurde. Seine inoffizielle Rolle als städtischer Musikdirektor Leipzigs wurde 1729 noch weiter gestärkt, da er die Leitung des Collegium Musicum übernahm. Mit diesem Ensemble gab er im Winter und im Sommer jede Woche ein Konzert; während der Leipziger Messe im Frühjahr und im Herbst waren es wöchentlich sogar zwei.

Trotz seiner außergewöhnlichen Produktivität lag Bach häufig im Zwist mit dem Rektor der Thomasschule, seinem direkten Vorgesetzten, und mit dem Rat der Stadt. Eine solche politische Konfrontation im August 1730 war wohl die Ursache für Bachs allmählich wachsende Unzufriedenheit: Der Bürgermeister Jakob Born war der Meinung, der städtische Kantor solle seine Verpflichtungen als Schullehrer über seine musikalischen Beschäftigungen stellen, und versuchte Bach aus seiner Stellung zu vergraulen. Dieses Ansinnen misslang, aber Bach reagierte mit einer knappen Mitteilung an den Rat der Stadt, in der er sich über die äußerst armseligen musikalischen Ressourcen beklagte, die ihm zur Verfügung standen. Der verärgerte Musiker begann, sich anderweitig nach einer besseren Anstellung umzusehen.

Während seiner Leipziger Zeit zog es Bach vor allem in eine Richtung: Dresden, die sächsische Hauptstadt, war ein blühendes Zentrum des

Johann Sebastian Bach h-Moll-Messe

Im Dezember 1722 bewarb sich Johann Sebastian Bach um den Posten des Thomaskantors in Leipzig, eine Stelle, deren Inhaber Organist, Chorleiter und Komponist an der Thomaskirche war, außerdem Lehrer an der direkt benachbarten Thomasschule und der zusätzlich noch für die musikalischen Aktivitäten an den anderen Hauptkirchen der Stadt verantwortlich war. Die Leipziger Obrigkeit bot ihm diese Stelle am 22. April 1723 schließlich an, aber erst nachdem sowohl Telemann als auch Graupner sie abgelehnt hatten. In den nächsten Jahren arbeitete Bach unermüdlich, um die Hauptkirchen der Stadt mit Kompositionen von eindrucksvoller Qualität zu versorgen. Nach noch nicht einmal vier Jahren hatte er drei vollständige Zylen mit Kantaten für jeden

Musiklebens. Kurfürst Friedrich August I. trat 1697 zum Katholizismus über, um auch den polnischen Thron übernehmen zu können (obwohl die Sachsen aufrechte Lutheraner blieben), ein ungewöhnlicher politisch-religiöser Kompromiss, der den Hofkomponisten Johann David Heinichen und seinen Assistenten Jan Dismas Zelenka dazu bewog, großartige Messvertonungen für die katholische Hofkapelle zu komponieren. Zum Orchester des Hofs, das eines der besten in ganz Europa war, gehörten der bekannte Geiger Johann Georg Pisendel und der Lautenist Silvius Leopold Weiss. Berühmte, aus dem Ausland stammende Musiker führten italienische Opern auf, so zum Beispiel die Primadonna Faustina Bordoni und ihr Ehemann Johann Adolf Hasse, der zwar aus der Nähe Hamburgs stammte, aber in Neapel ausgebildet worden war. Auf der Silbermann-Orgel in der Dresdener Sophienkirche gab Bach in den Jahren 1725 und 1731 Solokonzerte und nahm seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann zu verschiedenen Gelegenheiten an dortige Hofoper mit. Die Besuche in der sächsischen Hauptstadt verstärkten sein großes Interesse an italienischer Musik noch weiter, wobei ihn sowohl die vokale (geistliche und weltliche) als auch die instrumentale Musik faszinierten.

Am 27. Juli 1733 schrieb Bach während eines Besuches in Dresden an den Kurfürsten Friedrich August II. Der Komponist bat um eine Anstellung am berühmten sächsischen Hof und beschwerte sich über seine schlechte Behandlung durch die Leipziger Obrigkeit. Außerdem legte er säuberlich kopierte

Einzelsätze einer Messkomposition bei, um sein Können unter Beweis zu stellen:

Ew. Königlichen Hoheit überreiche ich in tiefster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche ich in der Musique erlanget, mit ganz untätigster Bitte, sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten Composition, sondern nach dero Welt berühmten Clemenz mit gnädigsten Augen anzusehen und mich darbey in Dero mächtigste Protektion zu nehmen geruben.

Ich habe einige Jahre und bis daher bey denen beyden Haupt-Kirchen in Leipzig das Directorium in der Music gehabt, darbey aber ein und andere Bekränzung unvereschuldeterweise auch iezuweilen eine Verminderung derer mit dieser Function verknüpften Accidentien empfinden müssen, welches aber gänzlich nachbleiben möchte, daferne Ew. Königliche Hoheit mir die Gnade erweisen und ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle conferiren, und deswegen zu Ertheilung eines Decrets, gebörigen Orths hohen Befehl ergeben lassen würden; Solche gnädigste Gewebung meines demütigsten Bittens wird mich zu unendlicher Verehrung verbinden und ich offerire mich in schuldigsten Geborsam, iedesmahl auf Ew. Königlichen Hoheit gnädigstes Verlangen, in Componirung der Kirchen Musique sowohl als zum Orchestre meinen unermüdlichen Fleiß zu erweisen, und meine ganzen Kräfte zu Dero Dienste zu widmen...

Bach erhielt jedoch keine feste Anstellung in Dresden sondern blieb in Leipzig, obwohl er im Jahr 1736 eine weitere Bittschrift an den Kurfürsten

absandte, der ihm daraufhin den Ehrentitel eines *Hofcompositeurs* verlieh. Die »geringe Arbeit«, die der bedrängte Komponist zur Bekräftigung seiner zwangsläufig speichelreckerischen Bitte um eine Anstellung hinzufügte, waren wohl die ersten Teile dessen, was schließlich die große *b-Moll-Messe* (bwv 232) werden sollte.

Diese Dresdener *Missa*, die lediglich eine Keimzelle war, bestand aus einem feierlichen Kyrie in h-Moll und einem prächtigen Gloria in D-Dur. Diese Kurzform des gesungenen Messordinariums, bei der Credo, Sanctus und Agnus Dei fehlten, stammte aus Italien, und neapolitanische Meister wie Alessandro Scarlatti und Francesco Durante waren ihre einflussreichsten Verfechter. In Deutschland war es in lutherischen Gemeinden üblich, zu den Hochfesten des Kirchenjahres (Weihnachten, Ostern und Christi Himmelfahrt) eine kurze mehrstimmige Messe mit den Sätzen Kyrie und Gloria aufzuführen. Es ist nicht bekannt, ob die *Missa*, die dem sächsischen Kurfürsten überreicht wurde, ursprünglich für Leipzig geschrieben worden war, aber sie ist wesentlich ehrgeiziger angelegt als vier weitere überlieferte Kurzmessen, die Bach zwischen 1737 und 1748 für derartige Gelegenheiten komponierte (bwv 233–6). Die Versuchung ist groß, den musikalischen Glanz des Gloria und besonders des geradezu königlichen Hornsolos im *Quoniam* als Beleg dafür zu interpretieren, dass Bach hier Instrumentalklänge entwickelte, wie sie in den Dresdener Messen Heinichens und Zelenkas sehr häufig vorkommen. Christoph Wolff

hat die Hypothese aufgestellt, dass die *Missa* im Juli 1733 von der Familie Bach und Mitgliedern der Dresdener Hofkapelle in der Sophienkirche aufgeführt wurde, an der Wilhelm Friedemann kurz zuvor eine Anstellung als Organist erhalten hatte – kurz bevor Johann Sebastian diese Musik dem Kurfürsten überreichte. Diese überzeugende Vermutung reicht jedoch nicht aus, um mit Sicherheit davon ausgehen zu können, dass Bach sie eigens für diese Gelegenheit schrieb.

Es ist bekannt, dass Bach einige Teile der *Missa* für seine lateinische Kantate *Gloria in excelsis Deo* (bwv 191) weiter verwendete, die in der Leipziger Universitätskirche aufgeführt wurde, um den Frieden von Dresden zu feiern, der den Zweiten Schlesischen Krieg beendete. Ab den 1740-er Jahren komponierte Bach nicht mehr regelmäßig neue geistliche Werke. Statt dessen wuchs sein Interesse daran, Musik von anderen zu sammeln und aufzuführen; dieses Interesse erstreckte sich auf polyphone Messen im *stile antico* des Renaissancemeisters Palestrina ebenso wie auf Werke seiner deutschen Vorgänger und der italienischen Zeitgenossen. Eventuell war die eilige Vorbereitung von bwv 191 einer der Katalysatoren, der Bach dazu bewog, eine *Missa tota* mit allen fünf Abschnitten des lateinischen Messordinariums zusammenzustellen, das ein modernes Gegenstück zu den großartigsten kontrapunktischen Meisterwerken der Vergangenheit darstellen sollte.

Durch Untersuchungen der Handschrift hat man herausgefunden, dass Bach zwischen August 1748 und

Oktober 1749 die alten Manuskriptseiten seiner Dresdener *Missa* als Teil 1 nummerierte (Kyrie und Gloria) und anschließend die gesamte Messe vervollständigte, indem er dem Manuskript drei weitere, separat nummerierte Teile hinzufügte: 2: Symbolum Nicenum (das Credo), 3: Gloria und 4: Osanna, Benedictus und Agnus Dei. Die ursprüngliche Dresdener *Missa* war für geteilten Sopran, Alt, Tenor, Bass, drei Trompeten, Pauken, Jagdhorn, zwei Traversflöten, zwei Oboen (einschließlich einer Oboe d'amore), zwei Fagotte, Streicher (mit teilweise dreigeteilten Geigen) und Basso continuo besetzt. Im Sanctus kommt eine weitere Oboe zum Einsatz und der Alt wird geteilt. Im Osanna wird die Vokalbesetzung zum achtstimmigen Doppelchor erweitert.

Wie so oft in den frühen geistlichen Werken aus Bachs Leipziger Zeit (nicht zuletzt im *Weinachtsoratorium*) komponierte er weite Teile der *b-Moll-Messe*, indem er auf erforderliche Weise Parodien und Adaptationen passender Sätze aus seinen älteren Werken verwendete. (Sein Londoner Zeitgenosse Händel verfährt im *Messias* auf weiten Strecken ganz ähnlich.) Für die meisten Einzelsätze sind die als Vorlage dienenden älteren Kompositionen identifiziert, wobei man bei einigen nur Vermutungen anstellen kann, denn einige Sätze könnten auf anderen Früh- oder Zwischenstadien beruhen, die verloren gegangen sind. Das klagende *Kyrie eleison*, das am Beginn steht, ähnelt harmonisch den Vokalstimmen vom Anfang der *Trauerode* (1727, bwv 198) und Luthers *Kyrie* der *Deutschen Messe* (1526). Christoph Wolff hat darauf aufmerksam gemacht, dass möglicherweise eine Verbindung zu einem Kyrie aus der Feder des Johann Hugo von Wilderer (1670–1724) besteht. Das *Gloria in excelsis patri* ähnelt den strahlenden D-Dur-Chören verschiedener weltlicher Kantaten (bwv 201, 206, 207, 214 and 215), und das *Gratias agimus tibi* ist eine Parodie des Eröffnungssatzes der Kantate *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (1731, bwv 29). Das ausdrucksvolle *Qui tollis* ist eine transponierte Fassung des ersten Chorabschnitts aus der Kantate *Schauet doch und sehet, ob irgendein* (1723, bwv 46).

Das erste *Credo in unum Deum* beruht auf der traditionellen gregorianischen Intonation, während im zweiten *Credo*-Chor Material verwendet wird, das auch in der Kantate *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Rubm* (1729, bwv 171) vorkommt. Es ist nicht ganz sicher, welchem Werk Bach die Musik zum Duett *Et in unum* entnahm, aber im Jahr 1733 zog er es in Betracht, die gleiche Musik in der weltlichen Kantate *Herkules auf dem Scheidewege* (bwv 213) zu verwenden, was er aber wieder verwarf. Sie hat auch einige Ähnlichkeit mit dem *Quoniam* der *Missa Circumcisio(nis)* (1728) Zelenkas. Über das *Et incarnatus est* haben die Wissenschaftler keine einheitliche Ansicht: Joshua Rifkin geht davon aus, dass es von einem unbekannten Komponisten entlehnt wurde, während Wolff die Hypothese aufstellt, dass es eine neue Komposition ist, die mit ihren seufzenden Streicherfiguren von einer Passage in Pergolesis *Stabat Mater* beeinflusst wurde (Bach arrangierte dieses Werk ca. 1746/7 als Psalm). Die *Crucifixus*-

Passacaglia stammt aus dem traurigen Eröffnungschor der Weimarer Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (1714, BWV 12): Diese älteste Vorlage, die in der *b-Moll-Messe* parodiert wird, bildet den strukturellen Kern des Werkes und ist der emotionale Mittelpunkt des perfekt symmetrischen Symbolum Nicenum. Auch das Gloria ist perfekt symmetrisch aufgebaut; diese Formen waren mit Sicherheit kein Zufall. Das *Et resurrexit* könnte aus einer verlorenen Geburtstagskantate für Kurfürst Friedrich August I. stammen, während das streng kontrapunktische *Confiteor* wohl eine Originalkomposition Bachs über den zugehörigen gregorianischen *Cantus firmus* ist. Das Stück, das er für das *Et expecto resurrectionem* verwendete, stammt aus *Gott, man lobet dich in der Stille* (ca. 1728–9, BWV 120, obwohl auch diese Kantate wahrscheinlich die Neufassung eines früheren Werkes darstellt).

Es war bequem für Bach, ein bereits fertig gestelltes Sanctus zu adaptieren, das er für das Weihnachtsfest im Jahr 1724 komponiert hatte und das er kurz zuvor (Mitte der 1740-er Jahre) schon einmal wiederverwendet hatte. Das großartige doppelchörige *Osanna in excelsis* hat seinen Vorgänger in der Kantate *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (1734, BWV 215), wobei auch dieses weltliche Werk möglicherweise aus einer bereits im Jahr 1732 komponierten (nicht überlieferten) weiteren Kantate hervorging. Das edle *Agnus Dei* ist mit einem Altsolo besetzt, das im Dialog mit den unisono spielenden Violinen geführt wird. In *Lobet Gott in seinen Reichen*

(Himmelfahrt 1735, BWV 11) gibt es eine entsprechende Arie, aber die vergleichbare Einfachheit der Musik des *Agnus Dei* lässt vermuten, dass Bach sie aus einer noch früheren Kantate adaptierte: *Auf! süß entzückende Gewalt* (1725, nicht erhalten).

Die *b-Moll-Messe* war wohl das letzte schöpferische Projekt in Bachs langer Laufbahn, aber bisher wurde noch nicht herausgefunden, ob es einen konkreten Anlass zu dieser Komposition gab. Es ist auch keine Aufführung des Werkes zu Bachs Lebzeiten dokumentiert: Das vollständige lateinische Messordinarium sprengte den Umfang eines jeden lutherischen Gottesdienstes. Es gibt auch keinen Beleg für eine Bestellung durch einen externen katholischen Auftraggeber. Möglicherweise wollte der zutiefst gläubige Komponist mit diesem Werk seine Frömmigkeit auf außergewöhnliche Weise zum Ausdruck bringen, als er fühlte, dass das Ende seines Lebens nah war. Es ist auch offensichtlich, dass der Komponist seine Schaffenskraft in den späten Werken auf abstrakte musikalische Projekte konzentrierte (wie etwa die *Kunst der Fuge*), die wenig mit seinen Pflichten als Thomaskantor zu tun hatten. Bach nutzte die Gelegenheit, eine Anthologie seiner älteren Werke zusammenzustellen, wobei er seine Faszination für den Kontrapunkt im *stile antico* mit den deutschen Traditionen geistlicher Musik und mit neueren populären Formen wie italienischen Ritorcellen und französischen Tanzformen verschmolz. Das Ergebnis ist beleibe keine »geringe Arbeit«, wie er den ersten Teil in aller Bescheidenheit bezeichnete.

te, sondern vielmehr der Höhepunkt seiner lebenslangen wissenschaftlichen und künstlerischen Hingabe an die Musik.

DAVID VICKERS

Übersetzung: Susanne Lowien



Cappella Amsterdam (photo Marco Borggreve)

En marzo de 1989 la Orquesta del Siglo XVIII, junto con el Netherlands Chamber Choir y un equipo de solistas, viajó a través de Europa en compañía de la Misa en si menor de Bach. Precisamente el mismo año en que las relaciones entre Este y Oeste estaban cambiando de forma tan dramática, nosotros dábamos conciertos en Ámsterdam, París, Milán y Viena, y también en Berlín, Budapest y Moscú. El 12 de marzo programamos un concierto en el Filharmonia Narodowa de Varsovia: la sala estaba abarrotada y había gente que había venido desde muy lejos para asistir a nuestro primer concierto en Polonia. Un concierto que resultó ser mágico, basta el punto de que el público nos pidió repetir el conclusivo Dona nobis pacem. Consecuencia maravillosa de aquella velada ha sido la amistad surgida entre un país y una orquesta.

La Misa en si menor de Bach –descrita en 1818 por el primer editor de la pieza, el suizo Hans Georg Nägeli, como “das größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker” (la mayor obra musical de todos los tiempos y de todos los pueblos)– se convirtió al instante en una de esas obras que la orquesta deseaba revisitar tantas veces como fuera posible.

En marzo de 2009, veinte años después de nuestras primeras ejecuciones de la Misa en si menor, nos embarcamos en otra gira europea con esta extraordinaria música bajo el brazo, contando con la ayuda de cinco solistas y de nuestros colegas de la Cappella Amsterdam. No es sorprendente que todos nosotros quisieramos que Varsovia estuviera otra vez incluida en la gira, y así las cosas el domingo 15 de marzo interpretamos la Misa en la Sala Lutosławski de la Radio Polaca. Ahora nos sentimos orgullosos de poder presentar este directo de Varsovia y queremos aprovechar la oportunidad para dar públicamente las gracias a nuestros numerosos amigos polacos, especialmente a los del Instituto Fryderyk Chopin por la hospitalidad y la amistad brindadas.

FRANS BRÜGGEN, SIEUWERT VERSTER
Ámsterdam, enero de 2010

(estrenada a buen seguro en 1727). El régimen discrecional del compositor como Kapellmeister cobró aún más solidez en 1729 al convertirse en director del Collegium Musicum, que ofrecía conciertos semanales en invierno y verano y dos veces por semana durante las ferias de primavera y otoño.

A pesar de sus prolíficos logros, Bach solía enzarzarse en tensas disputas con el rector de la Thomasschule (su superior inmediato) y con el consejo de la ciudad. Es posible que uno de estos encontronazos políticos, en agosto de 1730, fuera la causa de una duradera insatisfacción: el alcalde Jakob Born sostenía que el Kantor de la ciudad debía centrarse en las tareas docentes de clase más que en sus aspiraciones musicales, e intentó que despidieran a Bach. Las maquinaciones de Born no tuvieron éxito, pero el Kantor respondió con un suculento memorándum al consejo de la ciudad quejándose de los paupérrimos recursos de que disponía para su trabajo, y disgustado empezó a considerar la posibilidad de buscar otro empleo.

Un destino en particular fascinó a Bach durante su estadía en Leipzig. Dresde, la capital de Sajonia, era una urbe que respiraba música. En 1697 el Elector Federico Augusto I se convirtió al catolicismo de Roma para así poder acceder al trono de Polonia (no por ello Sajonia dejaría de ser impenitentemente luterana), un peculiar compromiso político-religioso que alentó a su Hofkapellmeister Johann David Heinichen y a su asistente Jan Dismas Zelenka a escribir unas espléndidas partituras para la capilla católica de la corte. La orquesta de la corte contaba con el servi-

cio del renombrado violinista Johann Georg Pisendel y del laudista Silvius Leopold Weiss, y era una de las mejores de Europa; a la hora de representar una ópera italiana se importaban de Italia músicos de prestigio, como la *prima donna* Faustina Bordoni y su marido, el celebrado compositor Johann Adolf Hasse (nacido cerca de Hamburgo pero formado en Nápoles). En 1725 y 1731 Bach tocó el órgano Silbermann de la Sophienkirche en una serie de recitales y varias veces llevó a su hijo mayor, Wilhelm Friedemann, a la ópera de la corte. Las visitas a la capital sajona aumentaron su infatigable interés por la música italiana, tanto la vocal (secular y sacra) como la instrumental.

El 27 de julio de 1733, durante una visita a Dresde, Bach escribió una carta a Federico Augusto II. El compositor solicitaba empleo en la ilustre corte sajona, quejándose del mal trato recibido por parte de las autoridades de Leipzig y, para demostrar su talento, adjuntó a la carta partes de una misa transcritas con pulcritud:

Con la mayor de las devociones le presento a Su Alteza Real este insignificante producto de la ciencia que he alcanzado en la música, con la más humilde petición de que Su Alteza la contemple no bajo la imperfección de su composición, sino magnánimamente, de acuerdo con su mundialmente famosa Clemencia, y decida así tomarme bajo Su Suma Protección.

De unos años a esta parte he ostentado la dirección de Música en las dos principales Iglesias de Leipzig, habiendo sido víctima inocente de una u otra contrariedad, y en ocasiones también de una mengua del estipendio propio de este

cargo; pero tales aflicciones desaparecerían de inmediato si Su Real Majestad tuviera a bien conferirme un Título en su Hofkapelle, disponiendo así la autoridad competente de Su Alta Voluntad para la concesión de un Decreto. Tan graciosa satisfacción de mi humildísima propuesta me comprometería a una devoción eterna y por entero me ofrezco, bajo la más absoluta de las obediencias y en cuanta ocasión se presente, a satisfacer los Más Graciosos Deseos de Su Real Majestad, rindiéndole mis inagotables diligencias en la composición de música para la iglesia y para la orquesta, y en consagrar todos mis poderes al servicio de Su Grandezza...

Sin embargo, Bach permanecería en Leipzig sin conseguir un puesto permanente en Dresde, aunque en 1736 volvería a hacer su solicitud al elector, siéndole otorgado el título honorífico de *Hofcompositeur*. El «insignificante producto» que el muy apurado compositor adjuntó a su solicitud (forzosamente) servilista no fue sino la primera parte de lo que con el tiempo llegaría a ser la gran *Misa en si menor* (BWV 232).

La embrionaria *Missa* de Dresde estaba constituida tan solo por un solemne *Kyrie* en si menor y un deslumbrante *Gloria* en re mayor. La forma abreviada del *Ordinario* cantado, despovista del *Credo*, el *Sanctus* y el *Agnus Dei*, procedía de Italia, y entre sus más insignes valedores se contaban figuras de la talla de los maestros napolitanos Alessandro Scarlatti y Francesco Durante. En Alemania se tenía por costumbre que los músicos luteranos interpretaban una misa breve concertada entre el *Kyrie* y el *Gloria* en los festivales más importantes del año eclesiástico, como

En diciembre de 1722 Johann Sebastian Bach se presentó para el puesto de Thomaskantor de Leipzig, un cargo que comprendía las labores de organista, director de coro y compositor de la Thomaskirche, así como la de maestro de la escuela asociada aneja, y la dirección de la vida musical de las otras iglesias principales de la ciudad. Las autoridades de Leipzig le ofrecieron el puesto el 22 de abril de 1723, pero sólo después de que Telemann y Graupner lo hubiesen rechazado. Durante los años siguientes Bach trabajó arduamente para suministrar partituras –de una calidad asombrosa– a las principales iglesias de la ciudad. En menos de cuatro años completaría tres ciclos anuales de cantatas hebdomadarias, el *Magnificat* (para el día de Navidad de 1723), la *Pasión según San Juan* (1724) y, probablemente, la *Pasión según San Mateo*

los de Navidad, Pascua y Ascensión. No se sabe si la *Missa* presentada al Elector de Sajonia se escribió originalmente para Leipzig, pero sus ambiciosas hechuras la sitúan muy por encima de las otras cuatro misas breves existentes que Bach compuso para tales festividades entre 1737 y 1748 (BWV 233-6). Resulta tentador considerar el esplendor musical del *Gloria*, incluyendo el regio solo de trompa del *Qyoniam*, como prueba de que Bach estaba cultivando las sonoridades instrumentales que abundan en las misas de Dresden de Heinichen y Zelenka; Christoph Wolff ha propuesto que la *Missa* fue interpretada en julio de 1733 por miembros de la familia Bach y algunos miembros de la Hofkapelle de Dresden en la Sophienkirche, de la cual Wilhelm Friedemann había sido recientemente nombrado organista y poco antes de que Johann Sebastian presentase la música al elector – si bien esta convincente hipótesis no puede garantizarnos que Bach la escribiera expresamente para tal ocasión.

Es cierto que Bach reutilizó algunas partes de la *Missa* para su cantata en latín, *Gloria in excelsis Deo* (BWV 191), la cual probablemente se preparó para un oficio de acción de gracias del día de Navidad de 1745, que habría tenido lugar en la Iglesia de la Universidad de Leipzig para la celebración de la Paz de Dresden (con la que concluyó la segunda Guerra de Silesia). En la década de 1740 Bach abandona la composición regular de nuevas obras para el servicio eclesiástico habiendo desarrollado un mayor interés por recopilar e interpretar música de otros compositores, como las misas polifónicas en *stile antico* del maestro renacen-

tista Palestrina u obras de sus predecesores alemanes y contemporáneos italianos. Tal vez la rápida preparación de BWV 191 fuese uno de los catalizadores que persuadieron a Bach para compilar una *missa tota* (las cinco secciones del Ordinario Romano), algo así como el equivalente moderno de las más grandes obras maestras del contrapunto vocal del pasado.

Varios exámenes de la caligrafía de Bach revelan que el compositor habría numerado su viejo manuscrito autógrafo de la *Missa* de Dresden como sección 1 (*Kyrie* y *Gloria*) entre agosto de 1748 y octubre de 1749, habiendo procedido a terminar la misa añadiendo otras tres secciones numeradas sueltas al manuscrito: 2: *Symbolum Nicenum* (el *Credo*), 3: *Sanctus* y 4: *Osanna, Benedictus y Agnus Dei*. La *Missa* original de Dresden estaba escrita para dos soprano, alto, tenor, bajo, tres trompetas, timbal, trompa de caza, dos traversos, dos oboes (incluyendo un oboe *d'amore*), dos fagotes, sección de cuerda (incluyendo pasajes para tres partes diferentes de violín) y bajo continuo (que hacía gala de unos prominentes pasajes de violonchelo). Para el *Sanctus* se requería un oboe adicional y voz de alto y en el *Osanna* el dispositivo vocal se aumentaba a un doble coro de cuatro partes.

Como sucede con el resto de las obras que conforman la primera música eclesiástica de Leipzig (a la que también pertenece el *Oratorio de Navidad*), Bach se valió de su ingenio para componer gran parte de la *Missa en si menor* empleando parodias y adaptaciones de movimientos homólogos extraídos de obras antiguas (hay muchas partes del *Mesías* de Haendel que

prueban que éste empleaba métodos similares). Las primeras obras se identifican o se detectan a través de numerosos movimientos individuales, si bien algunos de ellos podrían basarse en modelos previos, alternativos o intermedios que no habrían sobrevivido. El plañidero arranque del *Kyrie eleison* guarda un parecido armónico con las partes vocales del comienzo del *Trauerode* (1727, BWV 198) y el *Kyrie* de Lutero de la *Misa alemana* (1526); Christoph Wolff ha hecho notar una posible conexión con un *Kyrie* de Johann Hugo von Wilderer (1670-1724). *Gloria in excelsis Deo* tiene semejanzas con los jubilosos coros en re mayor de varias cantatas seculares (BWV 201, 206, 207, 214 y 215), y el *Gratias agimus tibi* es una parodia del inicio de la cantata *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (1731, BWV 29). Por otro lado, el elocuente *Qui tollis* es una adaptación transpuesta de la primera sección coral de la cantata *Schauet doch und sehet, ob irgendein* (1723, BWV 46).

El primer *Credo in unum Deum* se basa en la entonación propia de la tradición del canto llano, pero el segundo coro del *Credo* se vale de material que también aparece en la cantata *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Rubm* (1729, BWV 171). No se sabe con seguridad de qué composición habría derivado Bach la música del dueto *Et in unum*, pero en 1733 tuvo la idea, ulteriormente rechazada, de emplearlo en la cantata secular *Herkules auf dem Scheidewege* (BWV 213); éste guarda también un cierto parecido con el *Qyoniam* de la *Missa Circumcisionis* (1728) de Zelenka. *Et incarnatus est* tiene divididos a los especialistas: Joshua Rifkin

especula con la idea de que lo habría tomado prestado de un compositor aún por identificar, mientras que Wolff sugiere que se trata de una composición nueva cuyas quejumbrosas figuras en la cuerda procederían de un pasaje del *Stabat mater* de Pergolesi (obra que Bach convertiría en un salmo en torno a 1746-7). El pasacalle *Crucifixus* se tomó del pesaroso coro de apertura de la cantata de Weimar *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (1714, BWV 12); la referencia más antigua de cuantas se parodian en la *Misa en si menor* forma el núcleo estructural de la obra y se nos propone como el centro emocional de la perfecta simetría del *Symbolum Nicenum* (el diseño del *Gloria* resulta también perfectamente simétrico; tales patrones no pueden ser fruto de la casualidad). El *Et resurrexit* podría proceder de una cantata de cumpleaños no conservada para el Elector Federico Augusto I, pero parece que el *Confiteor*, estrictamente contrapuntístico, es una composición original que Bach basó en el apropiado *cantus firmus* del canto llano. La música adaptada para *Et expecto resurrectionem* proviene de *Gott, man lobet dich in der Stille* (alrededor de 1728-29, BWV 120, aunque es probable que la cantata no fuese sino la revisión de una obra primeriza).

Bach adoptó pertinente un *Sanctus* compuesto con anterioridad para el día de Navidad de 1724 y que habría rescatado poco tiempo antes, a mediados de 1740. El magnífico doble coro del *Osanna in excelsis* tiene un precedente en *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (1734, BWV 215), si bien la cantata secular podría haberse inspirado en otra similar

escrita en 1732 (y que ahora se da por perdida). El sublime *Agnus Dei* está pensado para alto solo en diálogo con violines al unísono; *Lobet Gott in seinen Reichen* (día de la Ascensión de 1735, bwv 11) posee una aria semejante, pero, comparativamente, la simplicidad de la música del *Agnus Dei* revela que se trataría de una parodia que Bach habría realizado sobre una cantata previa, *Auf! siüß entzückende Gewalt* (fechada en 1725 y ahora desaparecida).

Es probable que la *Misa en si menor* fuese el último proyecto creativo de la larga carrera de Bach, pero aún no se sabe con seguridad cuál habría sido la génesis de la obra, y tampoco se tiene constancia de que Bach llegase a verla interpretada en vida: el Ordinario Latino completo poseía una calidad que sobrepasaba con creces la de cualquier otro servicio eclesiástico luterano, pero no existen datos que nos hagan pensar que se trataba del encargo externo de un mecenas católico. Estaríamos ante un extraordinario acto de devoción llevado a cabo por un hombre profundamente religioso consciente de la proximidad de su propio fin, y es evidente que en su obra postrera el compositor concentraría sus energías creativas en la realización de proyectos musicales abstractos (como *El arte de la fuga*) que tenían poca utilidad práctica en el contexto de su labor como Thomaskantor. Ciertamente Bach no dejaría escapar la oportunidad de elaborar una magnífica antología de sus primeros trabajos y al tiempo poner en común la fascinación que sentía por el contrapunto del *stile antico* con las tradiciones musicales de la igle-

sia germana y con algunas soluciones musicales más modernas, como los ritornelos italianos y las formas de danza francesas. El resultado está lejos de ser un «insignificante producto» –como él había modestamente descrito la primera parte–, sino la extraordinaria culminación de una vida dedicada plenamente a la ciencia y al arte de la música.

DAVID VICKERS

traducción: David Rodríguez Cerdán



Dorothee Mields (photo Ujesko)



Johannette Zomer (photo Marco Borggreve)



Patrick van Goethem



Jan Kobow (photo Sumiyo Ida)



Peter Kooij (photo Marco Borggreve)

KYRIE

[o1] Kyrie eleison.
 [o2] Christe eleison.
 [o3] Kyrie eleison.

GLORIA

[o4] Gloria in excelsis Deo:
 [o5] Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.
 [o6] Laudamus te. Benedicimus te.
 Adoramus te. Glorificamus te.
 [o7] Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
 [o8] Domine Deus, Rex cælestis,
 Deus Pater omnipotens.
 Domine Fili unigenite,
 Jesu Christe, Domine Deus,
 Agnus Dei, Filius Patris.
 [o9] Qui tollis peccata mundi,
 Misere nobis.
 Qui tollis peccata mundi,
 Suscipe deprecationem nostram.
 [o10] Qui sedes ad dextram Patris,
 Miserere nobis.
 [o11] Quoniam tu solus Sanctus,
 Tu solus Dominus,
 Tu solus altissimus, Jesu Christe,
 [o12] Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.
 Amen.

KYRIE

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

GLORIA

Glory to God in the highest:
 And on earth peace to people of goodwill.
 We praise you. We bless you.
 We adore you. We glorify you.
 We give thanks to you because of your great glory.
 Lord God, king of heaven,
 God the Father almighty.
 Lord, only begotten Son,
 Jesus Christ, Lord God,
 Lamb of God, Son of the Father.
 Who takes away the sins of the world,
 Have mercy on us.
 Who takes away the sins of the world,
 Receive our prayer.
 Who sits at the Father's right,
 Have mercy on us.
 For you alone are holy,
 You alone are Lord,
 You alone are most high, Jesus Christ,
 With the Holy Spirit, in the glory of God the Father.
 Amen.

KYRIE

Seigneur, prends pitié.
 Christ, prends pitié.
 Seigneur, prends pitié.

GLORIA

Gloire soit rendue à Dieu dans les
 hauteurs, / Et sur terre paix soit don-
 née aux hommes de bonne volonté. /
 Nous te louons. Nous te bénissons. /
 Nous t'adorons. Nous te glorifions. /
 Nous sommes pleins de reconnaiss-
 ance pour ta grande gloire. /
 Seigneur Dieu, Roi du ciel, / Dieu
 Père tout-puissant. / Seigneur Fils
 unique, / Jésus- Christ, Seigneur
 Dieu, / Agneau de Dieu, Fils du
 Père. / Toi qui enlèves les péchés du
 monde, / Prends pitié de nous. / Toi
 qui enlèves les péchés du monde, /
 Reçois notre prière. / Toi qui siègeas à
 la droite du Père, / Prends pitié de
 nous. / Car toi seul est Saint, / Toi
 seul est le Seigneur, / Toi seul est le
 Très-Haut, Jésus-Christ, / Uni avec
 l'Esprit Saint, dans la gloire de Dieu
 le Père. / Amen.

KYRIE

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

GLORIA

Ehre sei Gott in der Höhe, / Und
 Friede auf Erden den Menschen sei-
 ner Gnade / Wir loben dich. Wir
 preisen dich. / Wir beten dich an.
 Wir rühmen dich. / Und danken dir,
 denn groß ist deine Herrlichkeit. /
 Herr und Gott, König des
 Himmels, / Gott und Vater,
 Herrscher über das All. / Herr, einge-
 borener Sohn, / Jesus Christus, 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 an unser
 Gebet. / Du sitzest 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
 Geist, zur Ehre Gottes des Vaters. /
 Amen.

KYRIE

Señor, ten piedad.
 Cristo, ten piedad.
 Señor, ten piedad.

GLORIA

Gloria a Dios en las alturas: / Y en la
 tierra paz a los hombres de buena
 voluntad. / Te alabamos. Té bendeci-
 mos. / Te adoramos. Té glorificamos. /
 Gracias te damos por tu gran gloria. /
 Oh Señor Dios, rey celestial, / Dios
 Padre todopoderoso. / Señor, Hijo
 único, / Jesucristo, Señor Dios, /
 Cordero de Dios, Hijo del Padre. /
 Tú que quitas los pecados del
 mundo, / Ten piedad de nosotros. /
 Tú que quitas los pecados del
 mundo, / Escucha nuestras plega-
 rias. / Tú que estás sentado a la dere-
 cha del Padre, / Ten piedad de
 nosotros. / Porque tú sólo eres
 Santo, / Tú sólo Señor, / Tú sólo altí-
 simo, Jesucristo, / Con el Espíritu
 Santo en la gloria de Dios Padre. /
 Amén.

CREDO

[01] Credo in unum Deum,
 [02] Patrem omnipotentem,
 Factorem caeli et terræ,
 Visibilium omnium et invisibilium;
 [03] Et in unum Dominum, Iesum Christum,
 Filium Dei unigenitum,
 Et ex Patre natum
 Ante omnia sæcula,
 Deum de Deo, lumen de lumine,
 Deum verum de Deo vero,
 Genitum non factum,
 Consumentiam Patri,
 Per quem omnia facta sunt,
 Qui propter nos homines
 Et propter nostram salutem
 Descendit de cælis;
 [04] Et incarnatus est
 De Spiritu Sancto
 Ex Maria virgine,
 Et homo factus est.
 [05] Crucifixus etiam pro nobis:
 Sub Pontio Pilato
 Passus et sepultus est,
 [06] Et resurrexit tertia die
 Secundum scripturas,
 Et ascendit in cælum,
 Sedet ad dextram Patris,
 Et iterum venturus est cum gloria

CREDO

I believe in one God,
 The Father almighty,
 Maker of heaven and earth,
 Of all that is visible and invisible;
 And in one Lord, Jesus Christ,
 Only begotten son of God,
 Begotten of his father
 Before all worlds,
 God of God, light of light,
 True God of true God,
 Begotten not made,
 Of one substance with the Father,
 By whom all things were made,
 Who for all mankind
 And for our salvation
 Came down from heaven;
 And was incarnate
 By the Holy Spirit
 Of the virgin Mary,
 And was made man.
 He was also crucified for us
 Under Pontius Pilate,
 He died and was buried,
 And rose again on the third day
 In accordance with the scriptures,
 And ascended into heaven,
 And sits on the Father's right,
 And he will come again with glory

CREDO

Je crois en un seul Dieu, / Père tout-puissant, / Créateur du ciel et de la terre, / Du monde visible et de l'invisible ; / Et en un seul Seigneur, Jésus-Christ, / Fils unique de Dieu, / Né du Père / Avant le commencement des siècles, / Dieu issu de Dieu, lumière issue de la lumière, / Vrai Dieu issu du vrai Dieu, / Engendré et non créé, / De même nature que le Père, / Par qui tout a été fait, / Pour nous les hommes / Et pour notre salut / Il est descendu des cieux ; / Il s'incarna / Par l'Esprit saint / En la Vierge Marie, / Et il s'est fait homme. / C'est aussi pour nous qu'il fut crucifié / Sous Ponce Pilate / Qu'il souffrit et fut enseveli, / Et ressuscita au troisième jour / Selon les Écritures, / Et il monta au ciel, / Il siège à la droite du Père, / Il doit revenir dans la gloire / Pour juger les vivants et les morts, / Et son règne n'aura pas de fin ; / Et je crois en l'Esprit Saint, / Seigneur et vivificateur, / Qui procède du Père et du Fils, / Et avec le Père et le Fils / Il est également adoré et glorifié, / Il a parlé par les prophètes ; / Et je crois

CREDO

Wir glauben an den einen Gott, / Den Vater, den Allmächtigen, / Der alles geschaffen hat, Himmel und Erde, / Die sichtbare und die unsichtbare Welt. / Und an den einen Herrn Jesus Christus, / Gottes einge-bornen Sohn, / Aus dem Vater geboren / Vor aller Zeit: / Gott von Gott, Licht vom Licht, / Wahrer Gott vom wahren Gott. / Gezeugt, nicht geschaffen, / Eines Wesens mit dem Vater, / Durch ihn ist alles geschaffen. / Für uns Menschen / Und zu unserem Heil / Ist er vom Himmel gekommen / Hat Fleisch angenommen / Durch den Heiligen Geist / Von der Jungfrau Maria / Und ist Mensch geworden. / Er wurde für uns gekreuzigt / Unter Pontius Pilatus, / Hat gelitten und ist begraben worden, / Ist am dritten Tage auferstanden / Nach der Schrift / Und aufgefahren in den Himmel. / Er sitzt zur Rechten des Vaters / Und wird wiederkommen in Herrlichkeit, / Zu richten die Lebenden und die Toten; / Seiner Herrschaft wird kein Ende sein. / Wir glauben an den

CREDO

Creo en un solo Dios, / Padre todo-poderoso, / Creador del cielo y de la tierra, / De todas las cosas visibles e invisibles; / Y en un solo Señor Jesucristo, / Hijo único de Dios, / Nacido del Padre / Antes de todos los siglos, / Dios de Dios, luz de luz, / Dios verdadero de Dios verdadero, / Engendrado y no hecho, / Consustancial al Padre / Por quien todas las cosas fueron hechas, / Quien por nosotros hombres / Y por nuestra salvación / Bajó de los cielos; / Y se encarnó / Por obra del Espíritu Santo / En María Virgen, / Y se hizo hombre. / Crucificado también por nosotros / Bajo el poder de Poncio Pilato / Padeció y fue sepultado, / Y resucitó al tercer día, / Según las Escrituras, / Y subió al cielo; / Está sentado a la derecha del Padre, / Y otra vez ha de venir con gloria / A juzgar a los vivos y a los muertos, / Y su reino no tendrá fin; / Y creo en el Espíritu Santo, / Señor y dador de vida, / Que procede del Padre y del Hijo, / Con el Padre y el Hijo / Juntamente es adorado y glorificado, /

Iudicare vivos et mortuos,
Cuius regni non erit finis;
[o7] 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 in unam sanctam catholicam
Et apostolicam Ecclesiam.
[o8] Confiteor unum baptisma
In remissionem peccatorum;
[o9] Et expecto resurrectionem mortuorum
Et vitam venturi sæculi. Amen.

SANCTUS

[10] Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth,
Pleni sunt cæli et terra gloria eius.

[11] Osanna in excelsis.

[12] Benedictus qui venit in nomine Domini.

[13] Osanna in excelsis.

AGNUS DEI

[14] Agnus Dei qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.

[15] Dona nobis pacem.

To judge the living and the dead,
He whose kingdom will have no end;
And in the Holy Spirit,
The lord and lifegiver,
Who proceeds from Father and Son,
Who with the Father and Son
Is likewise worshipped and glorified,
Who has spoken through the prophets;
And in one holy, catholic
And apostolic church.
I acknowledge one baptism
For the remission of sins,
And I await the resurrection of the dead,
And life in the world to come. Amen.

SANCTUS

Holy, holy, holy,
Lord God of hosts,
Heaven and earth are full of your glory.

Hosanna in the highest.

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

Hosanna in the highest.

AGNUS DEI

Lamb of God, who takes away the sins of the world,
have mercy on us.

Grant us peace.

en une Église une, sainte, /
Catholique et apostolique. / Je reconnaïs un seul baptême / Pour le pardon
des péchés ; / Et j'attends la résurrection
des morts / Et la vie du monde à venir. Amen.

SANCTUS

Saint, Saint, Saint, / Est le Seigneur,
Dieu des puissances célestes, / Les
cieux et la terre sont pleins de ta
 gloire.

Hosanna au plus haut des cieux ! / Béni
soit celui qui vient au nom du Seigneur /
Hosanna au plus haut des cieux !

AGNUS DEI

Agneau de Dieu qui enlève les
péchés du monde, prends pitié de
nous.

Donnez-nous la paix.

Heiligen Geist, / Der Herr ist und
lebendig macht, / Der aus dem Vater
und dem Sohn hervorgeht, / Der mit
dem Vater und dem Sohn / Ange-
betet und verherrlicht wird, / Der
gesprochen hat durch die Propheten, / Und die eine, heilige, / Katho-
lische und apostolische Kirche. / Wir
bekennen die eine Taufe / Zur
Vergebung der Sünden. / Wir erwar-
ten die Auferstehung der Toten / Und
das Leben der kommenden Welt.
Amen.

SANCTUS

Heilig, heilig, heilig. / Gott, Herr
aller Mächte und Gewalten. / Erfüllt
sind Himmel und Erde von deiner
Herrlichkeit.

Hosanna in der Höhe. / Gelobt sei,
der da kommt im Namen des
Herrn. / Hosanna in der Höhe.

AGNUS DEI

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die
Sünde der Welt, erbarme dich unsrer.

Gib uns Frieden.

Que habló por medio de los profe-
tas; / Y creo en la Iglesia que es una,
santa, / Católica y apostólica. /
Confieso que hay un solo bautismo /
Para el perdón de los pecados; / Y
espero la resurrección de los muer-
tos / Y la vida del mundo venidero.
Amén.

SANCTUS

Santo, Santo, Santo, / Es el Señor de
los ejércitos. / Llenos están el cielo y
la tierra de tu gloria.

;Hosanna en las alturas! / Bendito el
que viene en el nombre del Señor. /
;Hosanna en las alturas!

AGNUS DEI

Cordero de Dios que quitas el peca-
do del mundo, ten misericordia de
nosotros.

Danos la paz.

Frans Brüggen and the Orchestra of the Eighteenth Century

Glossa / The Grand Tour (*available titles*)

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Arias for Aloysia Weber
with Cyndia Sieden, soprano
Glossa Cabinet GCD 821104

WOLFGANG AMADEUS MOZART
The last concerto, 1791
with Eric Hoeprich, clarinets & Joyce DiDonato,
mezzo-soprano
Glossa GCD 921107

WOLFGANG AMADEUS MOZART
The Violin Concertos & Sinfonia Concertante
with Thomas Zehetmair, violin & Ruth Killius, viola
Glossa GCD 921108. 2 CDS

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Music for Horn
with Teunis van der Zwart, natural horn
Glossa GCD 921110

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Requiem
with the Netherlands Chamber Choir
Glossa GCD 921111

FELIX MENDELSSOHN
A Midsummer Night's Dream
with the Gulbenkian Choir
Glossa Cabinet GCD 821103

JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Orchestral suites, vol. 1
Acante et Céphise; Les Fêtes d'Hébé
Glossa Cabinet GCD 821103

JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Orchestral suites, vol. 2
Naïs; Zoroastre
Glossa Cabinet GCD 821106. Summer 2010

JOSEPH HAYDN
The Seven Last Words of Christ on the Cross
Glossa GCD 921109

JOHANN SEBASTIAN BACH
Mass in B minor
with the Cappella Amsterdam
Glossa GCD 921112. 2 CDS

Other recent Glossa releases

KING ARTHUR (DVD)
Henry Purcell
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GVD 921619

CLAUDE DEBUSSY
Music for the Prix de Rome
Flemish Radio Choir, Brussels Philharmonic / Niquet
Glossa GCD 922206

JOHANN CHRISTIAN BACH
Sei Sinfonia
Nachtmusique / Eric Hoeprich
Glossa GCD 920608

GEORG FRIEDRICH HAENDEL
Olinto pastore (Italian Cantatas, vol. vi)
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921526

JEAN-BAPTISTE LULLY
Ballets & récits italiens
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921509

CLAUDIO MONTEVERDI ET AL.
Il Nerone, ossia L'incoronazione di Poppea
La Venexiana / Claudio Cavina
Glossa GCD 920916. 3 CDS

L'HOMME ARMÉ
Antoine Busnois
Cantica Symphonia / Giuseppe Maletto
Glossa GCD P31906

LA MAGDALENE
The cult of Mary Magdalene in the early 16th c.
Graindelavoix / Björn Schmelzer
Glossa GCD P32104

BERLINER REQUIEM
Kurt Weill
Flemish Radio Choir / Paul Hillier
Glossa GCDSA 922207

VIKTOR ULLMANN
Symphonies nos. 1 & 2
Brussels Philharmonic / Gerd Albrecht
Glossa GCDSA 922208



recording produced and licensed by:
THE GRAND TOUR / ORCHESTRA OF THE EIGHTEENTH CENTURY
Borneokade 301
NL-1019 XG Amsterdam
info@orchestra18c.com / www.orchestra18c.com



REAL CASA DE CAMPO DE SAN LORENZO.

edition produced by:
GLOSSA MUSIC, S.L.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:
MUSICONCONTACT GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musiconcontact-germany.com / www.musiconcontact-germany.com