



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 25007

J.S. Bach

MASS IN HOHE
B MINOR MESSE
BWV232 ♡

The Netherlands Bach Society
MUSEUM CATHARIJNECONVENT

Jos van Veldhoven

Dorothee Mielsds Johannette Zomer Matthew White Charles Daniels Peter Harvey

A new recording of Bach's 'Mass in b minor'

FROM THE MOMENT THAT A DECISION was made to record Bach's *Mass in b minor*, it was clear to me that the scoring would have to be small-scale. After our successful and highly-praised recording of the *St. John Passion* in 2004 – in which a small group of singers performed both the solo parts and the chorus parts – there was really no way back. We had come to know a new kind of collaboration between instrumentalists and singers, which gave us an ideal foundation for the interpretation of Bach's music and led to deeply expressive performances. Together, we discovered a new definition for the word 'choir'.

But at the same time, the *Mass in b minor* is a large-scale score: Bach, in his last completed work, demanded every possible performing force available to him. For example, in this unique and incomparable score, he used nearly every imaginable combination of voices and virtually the entire spectrum of instrumentation of his day. The enormous wealth of genres and structures is dazzling for the listener: timeless polyphony, fugues, cantus-firmus techniques,

polychoral work, vocal and instrumental concerti, concerti for groups of instruments, concerti grossi, ostinati, solo arias and duets – in scorings from three to seven voices and in remarkably varied combinations – and choruses ranging from four to eight parts.

It is certain that Bach never performed his masterpiece in complete form, and it remains unclear for what purpose or occasion he composed it. The beautiful autograph score remains a closed book in many respects: it contains hardly any tempo indications or dynamic signs. The movements are simply called *Kyrie*, *Gloria*, or *Agnus Dei*. All of the parts of the enormous score indicate one-on-a-part settings for instrumentalists or singers. Nowhere does Bach give suggestions for how to score the continuo. Is it written for soloists, or is Bach writing for a 'real' chorus? How large should the string groups be, and is variable scoring another option?

During his life, Bach gave us valuable, but scanty information about the performance practice of his

day; information which, moreover, is subject to varied interpretations to this very day. But it is true that for Bach himself, there were considerable variations in performance practice. The *Mass in b minor*, he made up, as he so often did, of music which he had already composed at an earlier date, some of it more than 30 years old. And that music undoubtedly sounded different in Weimar than it did later in Dresden or Leipzig.

Of course there is also documentation from the long and unbroken musical tradition of German cantors and church music ensembles in the 17th and 18th centuries. This is a tradition to which Bach belonged, and one which he, in a certain sense, brought to its glorious conclusion with his *Mass in b minor*. Many indications can be found, when following the direct line leading from Schütz to Bach, which suggest a rich and various tradition of performance practice.

Indications in the scores and parts are often thinly scattered: limited to something in a single part or no more than an indication in the basso continuo part. But there is no doubt that during the performances of the time, visible or audible instructions were given by the cantor, cappellmeister, or organist. Above all, there was the long tradition which, for example, rendered the alternation between solo and tutti self-explanatory.

This was a tradition whose many illustrious members included Schütz, Scheidt, Schein, Bernhard, Hammerschmidt, Tunder, Buxtehude, and Bach's immediate predecessors Schelle, Knüpfer, and Kuhnau. All in all, there is a plethora of terminology indicating a colorful and varied performance practice: solo, tutti, favoriti, da cappella, concertists, ripienists, principal singers, choristers, capellists, and pleno.

In performances of church music of the 17th and 18th centuries, vocal and instrumental soloists almost always constituted the core of the ensemble. They could be reinforced with so-called ripienists, who probably were well aware of their role within the musical ensemble. All of the musicians together made up a 'coro': a group of instruments or singers, or a combination of the two. Based on this ensemble structure, the musical performance could take place. By alternating large and small segments, for example, it was possible to strengthen the buildup of a composition, introduce contrasts, and increase the sonority. But this kind of alternation could also produce a climax, assure variation in the course of repetition, and handle cantus-firmi settings. In this area, the contributions of individual musicians was of critical importance.

While making this new recording of the *Hohe Messe*, I felt free to take a fresh look at the score. As a starting point I made an effort to make as little difference as possible between singers and instrumentalists – Bach himself frequently enough made parodies of his own instrumental

music – I tried to forget the ‘classical’ division of the choir and to immerse myself in the impressive and rich tradition of which Bach was a part. The result is a ‘new’ Mass in *b* minor, which I hope will keep Bach’s art alive in our own time. 🍷

© Jos van Veldhoven, 2006

Een nieuwe opname van Bachs ‘Mis in b-klein’

VANAF HET MOMENT DAT DE beslissing viel om een opname te maken van Bachs Mis in b-klein, was het voor mij duidelijk dat de bezetting klein moest zijn. Na onze succesvolle en veelgeprezen opname van de Johannes Passion in 2004 – waarbij een beperkte groep zangers zowel de solostemmen als de koorpartijen voor haar rekening nam – was er eigenlijk geen weg meer terug. We hadden een nieuwe samenwerking tussen spelers en zangers leren kennen, die een ideaal uitgangspunt vormde voor de muziek van Bach en waarvan een grote expressieve kracht uitging. Met elkaar vonden we een nieuwe definitie van het begrip ‘koor’.

Maar tegelijkertijd is de bezetting van de Hohe Messe groot: Bach pakt in zijn laatste voltooide werk immers uit met alle middelen die binnen zijn bereik liggen. Zo gebruikt hij in de weergaloze partituur bijna alle denkbare stemcombinaties en het vrijwel volledige instrumentarium van zijn tijd. De enorme rijkdom aan genres en structuren doen de luisteraar duizelen: tijdloze polyfonie, fuga's, cantus-firmus-technieken, dubbelkorigheid, vocale en instrumentale

concerti, instrumentale groepsconcerti, concerti grossi, ostinato's, soloaria's en duetten – in drietot zevenstemmige zetting en in bijzonder gevarieerde combinaties – en vier- tot achtstemmige koren.

Het is zeker dat Bach zijn voltooide meesterwerk zelf nooit heeft uitgevoerd en het blijft onduidelijk voor welk doel of gelegenheid hij het schreef. De prachtige autografe partituur is in veel opzichten een gesloten boek: vrijwel nooit is er een tempo-indicatie of zijn er dynamische aanwijzingen. De delen heten simpelweg Kyrie, Gloria of Agnus Dei. In alle stemmen van de enorme bezetting worden de spelers of zangers in enkelvoud aangeduid. Bach geeft geen suggesties voor de bezetting van het continuo. Is er sprake van solisten of schrijft hij voor een ‘echt’ koor? Hoe groot moeten de strijkersgroepen zijn en is het mogelijk om voor een variabele bezetting te kiezen?

Tijdens zijn leven gaf Bach ons waardevolle, doch spaarzame informatie over de uitvoeringspraktijk

van zijn tijd; informatie die overigens tot op de dag van vandaag verschillend wordt geïnterpreteerd. Maar ook bij Bach zelf waren er grote verschillen in de manier van uitvoeren. In de *Mis in b-klein* gebruikt hij zoals zo vaak muziek die hij al eerder had gecomponeerd, in sommige gevallen meer dan 30 jaar terug. En die muziek heeft ongetwijfeld in Weimar anders geklonken dan later in Dresden of Leipzig.

Natuurlijk er is dan ook nog de documentatie vanuit de lange en ononderbroken muziektraditie van Duitse cantorijen en kerkmuziekensembles in de 17e en 18e eeuw. Een traditie waarvan Bach deel uitmaakte en die hij in zekere zin met zijn *Mis in b-klein* op een grandioze manier afsluit. In de directe lijn die Schütz met Bach verbindt, zijn vele aanwijzingen te vinden die duiden op een rijke en gevarieerde uitvoeringspraktijk.

Vaak zijn in de partituren en partijen de aanwijzingen schaars: beperkt tot een enkele stem of alleen een aanduiding in de basso-continuo partij. Maar ongetwijfeld waren er tijdens de uitvoeringen hoor- of zichtbare aanwijzingen van de cantor, kapelmeester of organist. Bovenal was er de lange traditie die het vanzelfsprekend maakte hoe om te gaan met bijvoorbeeld solo versus tutti. Een traditie met vele illustere deelnemers waaronder Schütz, Scheidt, Schein,

Bernhard, Hammerschmidt, Tunder, Buxtehude en Bachs onmiddellijke voorgangers Schelle, Knüpfer en Kuhnau. Opgeteld wemelt het van de termen die wijzen op een veelkleurige en gevarieerde uitvoeringspraktijk: zoals solo, tutti, favori, da cappella, concertisten, ripiënist, principaalzangers, choristen, capellisten en pleno.

Bij het uitvoeren van kerkmuziek in de 17e en 18e eeuw vormden vocale en instrumentale solisten vrijwel altijd de kern van het ensemble. Zij konden aangevuld worden met zogenaamde ripiënist die waarschijnlijk heel goed hun rol kenden in het muzikale spel. Alle musici samen vormden een 'coro': een groep instrumenten of zangers, of een combinatie daarvan. Vanuit deze ensemblestructuur kon vervolgens het muzikale spel van start gaan. Door groot en klein af te wisselen kon men bijvoorbeeld de opbouw van een compositie versterken, contrasten aanbrengen en de klank versterken. Maar de afwisseling kon ook climaxwerking tot stand brengen, zorgen voor variatie bij herhalingen en omgaan met *cantus-firmi*. Daarbij was de inbreng van de musici zelf van wezenlijk belang.

Bij deze nieuwe opname van de *Hohe Messe* voelde ik mij vrij om met een frisse blik naar de

partituur te kijken. Als uitgangspunt poogde ik daarbij zo weinig mogelijk onderscheid te maken tussen zangers en instrumentalisten – Bach parodieert vaak genoeg instrumentale muziek – de ‘klassieke’ koorindeling te vergeten en me te

verplaatsen in de indrukwekkende en rijke traditie waarvan Bach deel uitmaakte. Het resultaat is een ‘nieuwe’ Mis in b-klein, die naar ik hoop de kunst van Bach ook in onze tijd levendig zal kunnen houden. 🍷

© Jos van Veldhoven, 2006

Eine neue Einspielung von Bachs 'h-Moll Messe'

ALS DIE ENTSCHEIDUNG FÜR EINE neue Einspielung von Bachs h-Moll Messe fiel, war mir sofort klar, dass wir dies mit kleiner Besetzung tun würden.

Nach der hochgelobten, erfolgreichen Aufnahme der Johannespassion 2004, bei der eine kleine Gruppe von Sängern sowohl Solopartien als auch Chorteile übernommen hatte, gab es eigentlich keinen Weg mehr zurück. Wir hatten eine neue Form der Zusammenarbeit von Instrumentalisten und Sängern herausgefunden, die für die Interpretation Bach'scher Musik einen idealen Ausgangspunkt darstellt und von der eine große Inspiration ausgeht. Zusammen entdeckten wir eine neue Definition des Begriffes 'Chor'.

Die Besetzung der Hohen Messe ist zugleich aber auch 'groß'. Denn Bach zieht in seinem letzten vollendeten Werk alle Register. So verwendet er in der unvergleichlichen Partitur fast alle denkbaren Stimmkombinationen und nahezu das komplette Instrumentarium seiner Zeit. Der immense Reichtum an Genres und Strukturen ist atemberaubend: zeitlose Polyphonie, Fugen, Cantus firmus-Techniken, Doppelchörigkeit,

vokale und instrumentale Concerti, Ostinati, Soloarien und Duette – in drei- bis siebenstimmigen Sätzen und besonders variierten Kombinationen – sowie vier- bis achtstimmige Chöre.

Bach hat, wie man heute weiß, sein großartiges Meisterwerk nie aufgeführt; unklar bleibt jedoch, warum bzw. für welchen Anlass er es schrieb. Die wunderschöne, im Autograph erhaltene Partitur ist – mit nur sehr wenigen Tempoangaben oder dynamischen Anweisungen – in vielerlei Hinsicht ein Buch mit sieben Siegeln. Die Teile heißen ganz einfach Kyrie, Gloria oder Agnus Dei. In allen Stimmen der enormen Besetzung werden Instrumentalisten und Sänger in der Einzahl angegeben. Auch bezüglich der Besetzung des Continuos finden sich keine Informationen. Handelt es sich hier um Solisten oder schrieb Bach für einen 'echten' Chor? Wie groß sollten die Streichergruppen sein, und sind auch unterschiedliche Besetzungen denkbar?

Bach hinterließ uns wertvolle, dennoch nur spärliche Hinweise zur Aufführungspraxis seiner

Zeit; Informationen übrigens, die bis heute sehr unterschiedlich interpretiert werden. Aber auch damals gab es eine große Variationsbreite der Musikpraxis. Für die h-Moll Messe griff Bach wie auch in anderen Fällen auf eigene schon vorhandene Kompositionen zurück, die teilweise schon 30 Jahre zuvor entstanden waren. Diese Musik muss in Weimar sicher anders geklungen haben als später in Dresden oder Leipzig.

Natürlich ist die lange und kontinuierliche Tradition deutscher Kantoreien und Kirchenmusikensembles des 17. und 18. Jahrhunderts, der Bach angehörte und die er gewissermaßen mit der h-Moll Messe auf grandiose Weise abschliesst, dokumentiert. In der direkten Linie, die Schütz und Bach miteinander verbindet, lässt Vieles eine lebendige und reiche Aufführungspraxis erkennen.

Partituren und Einzelstimmen enthalten oft nur spärliche Anweisungen und sind meist auf eine Stimme oder eine Anmerkung im Basso Continuo-Part beschränkt. So muss es während der Aufführungen hörbare oder sichtbare Anweisungen des Kantors, Kapellmeisters oder Organisten gegeben haben. Und, nicht zu vergessen, es gab ja die lange Musiktradition, bei der man ganz selbstverständlich wusste, wie man etwa mit dem Wechsel von Soli und Tutti

umzugehen hatte. Es war eine Tradition, die von vielen berühmten Musikern gepflegt worden war, u.a. von Schütz, Scheidt, Schein, Bernhard, Hammerschmidt, Tunder, Buxtehude und Bachs unmittelbaren Vorgängern Schelle, Knüpfer und Kuhnau. Eine Vielzahl von musikalischen Termini wie solo, tutti, favoriti, da cappella, Concertisten, Ripienisten, Prinzipalsängern, Choristen, Capellisten und Pleno zeugt von einer farbigen und abwechslungsreichen Aufführungspraxis.

In der Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts stellten die instrumentalen und vokalen Solisten meist den Kern des Ensembles dar. Sie konnten von sogenannten Ripienisten verstärkt werden, die vermutlich ihre musikalische Rolle sehr gut kannten. Die Musiker bildeten zusammen den 'Coro' (Gruppe von Instrumentalisten oder Sängern, oder eine Kombination von beiden). Diese Ensemblestruktur war Ausgangspunkt für das Musizieren. Durch die Gegenüberstellung von groß und klein konnte man beispielsweise den kompositorischen Aufbau deutlicher darstellen, Kontraste kreieren und den Klang vergrößern. Klangliche Wechsel konnten musikalische Höhepunkte wirkungsvoll aufbauen, bei Wiederholungen für Variation sorgen oder etwa einen Cantus firmus hervorheben. An dieser

Gestaltung hatten die Musiker einen wesentlichen Anteil.

Bei der vorliegenden Einspielung der *Hohen Messe* habe ich mir erlaubt, die Partitur mit unbefangenen Blick anzugehen. Von vornherein hatte ich mir zum Ziel gesetzt, Gesangs- und Instrumentalstimmen so wenig wie möglich

voneinander getrennt zu betrachten – Bach parodiert ja oft genug Instrumentalmusik – die ‘klassische’ Choreinteilung zu vergessen und mich in die reiche, eindrucksvolle Tradition, der Bach angehörte, hineinzusetzen. Das Resultat ist eine ganz ‘neue’ *Messe in h-Moll*, die, wie ich hoffe, Bachs Kunst auch in unserer Zeit lebendig halten kann. 🍷

© Jos van Veldhoven, 2006

Un nouvel enregistrement de la ‘Messe en si mineur’ de Bach

A PARTIR DU MOMENT OÙ LA décision a été prise de faire un enregistrement de la *Messe en si mineur* de Bach, il a été simple pour moi de savoir quel effectif devait être utilisé. Notre enregistrement de la *Passion selon saint Jean* (2004), qui a eu un grand succès et a été particulièrement bien reçu, a tracé une voie qui ne permet aucun retour. Dans ce dernier, un groupe limité de chanteurs a pris en charge les voix solistes comme les parties de chœur. Nous avons expérimenté une nouvelle manière de coopérer entre musiciens et chanteurs, qui constituait un point de départ idéal pour la musique de Bach et dont émanait une grande force d'expression. Nous avons trouvé ensemble une nouvelle définition du concept ‘chœur’.

Mais en même temps, l'effectif de la *Messe en si mineur* est important: dans sa dernière œuvre achevée, Bach se mit en frais et utilisa tous les moyens qu'il avait à sa portée. Dans cette partition incomparable, il utilisa ainsi presque toutes les combinaisons vocales imaginables et l'effectif orchestral presque complet de son époque. L'immense richesse de cette œuvre en genres et structures fait vaciller

l'auditeur: polyphonie intemporelle, fugues, techniques du *cantus firmus*, double chœur, ostinatos, airs solistes et duos – écriture de trois à sept voix dans des combinaisons particulièrement variées – chœurs de quatre à huit voix.

Il est certain que Bach n'exécuta jamais son œuvre achevée et l'on ne sait pas vraiment dans quel but ou pour quelle occasion il la composa. La magnifique partition autographe reste hermétique à de nombreux niveaux: elle ne comprend presque jamais d'indication de tempo ou de nuance dynamique. Les mouvements s'intitulent simplement *Kyrie*, *Gloria* ou *Agnus Dei*. Dans toutes les voix de l'imposant effectif, les musiciens et les chanteurs sont mentionnés au singulier. Bach ne donna aucune suggestion pour la constitution du groupe de basse continue. Tel passage fut-il composé pour des solistes ou pour un ‘véritable’ chœur? Quelle envergure doit avoir le groupe des cordes et est-il possible de choisir un effectif variable?

Durant sa vie, Bach nous donna des informations précieuses quoique rares sur les coutumes

d'exécution de son époque, informations qui ont d'ailleurs été interprétées jusqu'à nos jours de manières divergentes. Mais il y avait de grandes différences d'interprétation chez Bach lui-même. Dans la Messe en si mineur, il utilisa comme il le faisait très souvent de la musique qu'il avait déjà composée auparavant, dans certains cas plus de 30 ans plus tôt. Et à Dresde ou à Leipzig, cette musique sonna donc plus tard indubitablement différemment.

Naturellement, il existe les sources documentant la longue tradition musicale ininterrompue des maîtrises allemandes et des ensembles de musique religieuse des 17^{ème} et 18^{ème} siècles. Bach appartenait à cette tradition et d'une certaine manière la conclut de manière grandiose avec sa Messe en si mineur. Dans la ligne directe qui relie Schütz à Bach, on retrouve de nombreux indices suggérant une pratique de l'interprétation riche et variée. Les partitions sont le plus souvent chiches en indications: on ne les trouve parfois que sur une seule voix, voire même seulement dans la partie de basse continue. Le cantor, maître de chapelle ou organiste donnait en revanche certainement des indications pendant les exécutions. En outre, la longue tradition rendait évidente la manière de traiter par exemple le solo versus tutti, tradition entretenue par de nombreux musiciens illustres

tels que Schütz, Scheidt, Schein, Bernhard, Hammerschmidt, Tunder, Buxtehude et des prédécesseurs directs de Bach comme Schelle, Knüpfer et Kuhnau. Il existait d'autre part une multitude de termes qui signaient une pratique d'interprétation riche et variée: mentionnons par exemple les termes solo, tutti, favoriti, da cappella, concertistes, ripienistes, chanteurs principaux, choristes, capellisten et pleno.

Aux 17^{ème} et 18^{ème} siècles, dans la musique sacrée, les solistes vocaux et instrumentaux constituaient toujours le noyau de l'ensemble. Ils pouvaient être complétés par ce que l'on appelait des ripienistes qui connaissaient probablement très bien leur rôle dans la formation. L'ensemble des musiciens constituait ce que l'on appelait un 'coro': groupe d'instruments ou de chanteurs ou combinaison des deux. À partir de cette structure d'ensemble, on pouvait commencer à faire de la musique. En faisant alterner de grands ensembles ou des formations restreintes, on pouvait par exemple consolider la structure d'une composition, apporter des contrastes, et renforcer la sonorité. Mais cette alternance pouvait donner également naissance à un climax, apporter un élément de variation pendant une reprise, et traiter les cantus firmus. L'apport des musiciens était d'une importance capitale.

Pour ce nouvel enregistrement de la *Hohe Messe*, je me suis senti libre de regarder la partition avec un regard neuf. Comme point de départ, j'ai essayé de faire le moins de différence possible entre les chanteurs et les instrumentistes – Bach parodie suffisamment fréquemment la musique instru-

mentale – d'oublier la constitution 'classique' du chœur, et de m'insérer dans l'impressionnante tradition à laquelle Bach appartenait. Cela a donné naissance à une 'nouvelle' *Messe en si mineur* qui, j'espère, contribuera à garder à notre époque l'art de Bach vivant. 🐣

© Jos van Veldhoven, 2006

Bach's 'grand Catholic mass'

[1] 1733

IN A LETTER DATED 27 JULY 1733, BACH petitioned the new elector of Saxony, Friedrich August II, to grant him the title of 'electoral Saxon Court Capellmeister'. Bach made his request with a particular eye to his badly weakened position in Leipzig. In support of his request, he sent a 'modest bit of work' to accompany his letter: a 'Missa' consisting of Kyrie and Gloria in the form of 21 carefully written-out parts, which still survive in Dresden up to today. We do not know whether the mass was actually performed at that time in Leipzig or Dresden; Bach would not be granted his longed-for title until 1736. This 'Missa Brevis', in any case, belongs to a series of compositions in which Bach oriented himself towards the capital of Saxony in terms of setting and style. The series of works includes major masterpieces like the *Fifth Brandenburg Concerto* of 1717 (written for Bach's competition with Louis Marchand), the *Sonatas and Partitas for solo violin* of 1720 (probably written for the Dresden violinist and concertmaster Johann Georg Pisendel),

two cantatas dating from January 1724 (BWV 81 and 83), the concerti for two harpsichords from the 1730s (BWV 1060-1062), and the *Goldberg Variations*, published in 1741 (dedicated to the Russian envoy in Dresden, Baron Keyserlingk).

A 'Missa' was the perfect contribution to support Bach's petition to the elector. Dresden was a mixture of Lutherans and Catholics: the elector was Catholic because of his title to the Polish throne, but Saxony itself was primarily Lutheran. The Kyrie and Gloria are those portions of the mass which are sung in the liturgies of both religions. In addition, in February 1733, elector Friedrich August I had died, succeeded by his son Friedrich August II. The contrast between Bach's Kyrie and Gloria was an ideal way of portraying the change of the electoral guard: interpreted this way, the Kyrie is symbolic of mourning for the father's death, and the Gloria expresses joy at the new elector's accession. (Bach had already become acquainted with a similar contrasting diptych in his youth, when he met Dietrich Buxtehude in 1706 in Lübeck). In addition, the text of the mass was a timeless document, and it was considered a touchstone for composers throughout Europe.

Four other Kyrie and Gloria settings also date from the 1730s (BWV 233–236); comparison with the ‘Missa’ for Dresden underlines the special status of the latter work. The text is spread over twelve movements instead of six, the chorus is five-voiced instead of four-voiced (with two sopranos), and the orchestra, in addition to strings and organ, includes not just the usual two winds, but a complete wind band with two oboes, two flutes, bassoons, and (in the Gloria) three trumpets and timpani. Like the smaller masses, the Dresden ‘Missa’ consists primarily of rearrangements (parodies) of movements from Bach’s prodigious cantata oeuvre, but in the latter work, Bach’s reworking of the originals is particularly thorough. The Dresden ‘Missa’ is a princely composition, a fitting addition to Dresden’s rich musical culture, in which both opera (Lotti, Heinichen, Hasse) and church music (Zelenka) flourished. The breadth of the Missa’s stylistic range is another gesture to Dresden, where composers had striven for decades to unite and contrast the best elements of contemporary musical styles. Bach maintained friendly relations with a number of musicians in the renowned Dresden court orchestra, including Hasse, Pisendel, Buffardin, and Weiss. His eldest son, Wilhelm Friedemann, was appointed organist there in July 1733.

Bach treated this ‘Missa’ as an emblem of his art as a composer. The fact that he had assembled it from

previously composed movements did not weaken its unique position. In fact, it actually presented him with the opportunity of choosing compositions from his well stocked musical archive which would present a maximum of ‘artisticity’ and contrast. The resulting stylistic palette ranges from arias in operatic style to segments in archaic liturgical polyphonic idiom (‘stile antico’). Bach shows off the concept of contrast with great clarity in the three-movement Kyrie. The opening Kyrie eleison, in b minor, is a modern chromatically inflected work, with complex harmonies and an unusually *affekt*-laden theme. It begins with a majestic homophonic invocation of four measures (clearly based on the Kyrie of Luther’s German Mass of 1526) before the fugue begins. The expressive theme begins with an effortful climb, followed by an immediate downward collapse (with use of the Neapolitan second), illustrating the pleading of a supplicant believer (the tempo is explicitly given as Largo). The fugue, in addition, is many-voiced in texture throughout its length: the fugal entries are accompanied by other parts, right from the beginning. The result is an impressive and continuous series of cries for mercy. This movement was probably intended as funeral music for Friedrich August I. The *Christe eleison* is written in the style of a *galant* operatic duet (with the typical operatic scoring of two sopranos, violins unisono,

and continuo): the complex polyphony of the opening movement has disappeared, and the two sopranos frequently sing together in thirds. The four-voiced second Kyrie, in contrast is severely polyphonic. This time it is not the modern chromatic style of the opening Kyrie, but rather the 'stile antico'. The alla breve time signature (with 'large', mostly 'white' notation) and instrumental doubling of the vocal parts emphasize a style which symbolizes all that is timeless and unchanging. The contrast and confrontation within this three-movement Kyrie are typical for the entire work.

In the *Gloria*, the celebratory music for the new elector, trumpets and timpani are added to the orchestra. The structure of the movements mirrors the origins of the text. The opening diptych, *Gloria in excelsis Deo* – *Et in terra pax*, originates with the Christmas story in Luke 2: the heavenly host praising God as they appeared to the shepherds. The text is set as a prelude (a concerto movement, as so often the case with Bach) and fugue, a pair with contrasting *affekten*: the prelude is an extroverted gigue, while the fugue is based on a gentle, pastoral 'sigh' theme which is systematically worked out and brought to an impressive climax. From the *Laudamus te* to the end (*Cum sancto spiritu*), the text of the *Gloria* is no longer Biblical, but rather originates from the early

Christian church. At the heart of this liturgical hymn is the *Qui tollis peccata mundi*, which contains a concept central to Christian belief ('Thou that takest away the sins of the world, have mercy upon us'). The music is like a prayer: it is the only chorus in the *Gloria* where the loud instruments – trumpets, timpani, oboes – are left out. Four arias are grouped around this chorus, giving all the soloists from the five-voiced chorus an opportunity to appear and including obbligato parts for all of the instrumental groups from the orchestra: violin, flute, oboe, and horn. One piece that seems to be particularly conceived with the Dresden musicians in mind is the *Laudamus te*. Hasse's wife, the celebrated mezzo Faustina Bordoni, who was employed at the Dresden opera, was noted for the kind of virtuosity shown in the aria's mixture of trills and runs. The extremely virtuosic solo violin part, which runs as high as the seventh position, suggests Pisendel. Another prominent Dresden musician for whom Bach had already composed was the flutist Pierre-Gabriel Buffardin (note the *Domine Deus* duet, with an extended flute solo accompanied by muted strings); and in the *Quoniam tu solus sanctus*, in addition to the two obbligato bassoons, there is a strikingly virtuosic part for solo horn. We can see this as the key composition in the celebratory music of 1733: the 3/4 movement, shows off a kind of catalogue of

polonaise rhythms, undoubtedly referring in this way to the Polish kingship of Friedrich August II. The horn, one of the Dresden orchestra's particular specialties, is a symbol of royalty in this context (moreover, Friedrich August II was an enthusiastic hunter). This is an aria written exclusively for low-lying voices: in addition to the horn and bassoons, the scoring is for bass solo and continuo. It achieves a spectacular contrast with the following concluding movement for the full ensemble. The crown of the 'Missa', the *Cum sancto*, consists of a masterly blending of concerto and fugue – elements which have been used only separately up to this point. The movement is in five segments: the concertante blocks for full chorus and orchestra alternate with two fugal sections. The first fugue is sung by the chorus alone, supported by continuo; the second fugue has instrumental doubling. A brilliant first trumpet part dominates the concertante sections. This dazzling movement forms a magisterial conclusion to the Dresden 'Missa', which must be seen as a complete and self-sufficient composition.

[2] 1745 and 1724

Why did Bach, near the end of his life, expand this 'Missa' into a complete mass – a 'Missa tota' including the entire text of the Ordinary? In all probability he embarked on this line of thought

sometime in the mid-1740s. On the first day of Christmas 1745, a special church service was held to celebrate the Peace of Dresden – the end of the Second Silesian War. For this occasion Bach took up the text of his Dresden 'Missa' of 1733 and reworked three movements from the *Gloria* to form the cantata (or more accurately the motet) *Gloria in excelsis Deo*, BWV 191. It is likely that on this same occasion, a large-scale *Sanctus* in D major was also performed. Bach had composed this for the first day of Christmas 1724 (*Kyrie*, *Gloria*, and *Sanctus* were the only mass sections which were included in Lutheran Latin liturgy at the time). Perhaps, at this point, Bach conceived the idea of uniting these separate parts into a complete mass. There is also documented evidence for this period for his interest in 'old-fashioned' settings by Palestrina and Bassani of the complete mass text. Or perhaps the work was intended as a mass to celebrate the peace. The Second Silesian War was the only time that Bach directly encountered the miseries of war: there were skirmishes around Leipzig, the Prussian army was quartered on the city, and there was rationing. This could be one reason for the addition of the *Dona nobis pacem* at the end of the work.

But it is also possible that Bach had been contemplating the idea of a 'Missa tota' for much

longer. We can find a key for this in the transition between the *Sanctus* and the *Osanna*. The fugue *Pleni sunt coeli et terra* is reinforced by a unison trumpet fanfare just before its conclusion, and this fanfare is once again sung in unison by the unaccompanied chorus at the beginning of the *Osanna*. While this shows that Bach had conceived an immediate link (and also constitutes proof that the numbered sections of the score actually belong together), the connection nonetheless remains mysterious: the *Sanctus* dates from 1724, whereas the *Osanna* is based on a secular cantata from 1732 (on the text *Es lebe der König, der Vater im Lande*). Was Bach already planning, in 1732, to rework this chorus as the *Osanna*? Why, then, did he wait for more than fifteen years to take that step?

Whatever the explanation may be, the 1724 *Sanctus* is composed on a scale unprecedented up to that point in Bach's music. Once again, it is composed as a prelude and fugue in contrasting meters and compositional techniques, and here the concept of the Trinity, which plays an important role in the entirety of Bach's mass, is fully expressed. One only has to think of the total of 27 [= 3 x 3 x 3] movements. The Trinity is the Holy Three-in-One, the belief in a Godhead consisting in three parts: God the Father, the Son, and the Holy Ghost. The emphasis on the

numbers three and six in the *Sanctus* originates with the prophecies of Isaiah. At the beginning of Isaiah 6 is the following vision: 'In the year that king Uzziah died I saw also the Lord sitting upon a throne, high and lifted up, and his train filled the temple. Above it stood the seraphim: each one had six wings; with twain he covered his face, and with twain he covered his feet, and with twain he did fly. And one cried unto another, and said, Holy, holy, holy, is the Lord of hosts; the whole earth is full of his glory. And the posts of the door moved at the voice of him that cried, and the house was filled with smoke.' Because of the dominance of the number three (three times 'Holy') and six (six wings, Isaiah 6) in this book of the Bible, it was a tradition for the *Sanctus* to be set for six voices; but Bach carried out this numerological symbolism on every possible level. Thus there are not the usual two, but three oboes in addition to the violin parts, and three trumpets. The six-voiced chorus, in addition, is constantly split into three-voiced subgroups. This results in five three-voiced ensembles, with the continuo forming the sixth (in this context including the timpani), which carries the entire edifice forward in majesty. The *Sanctus* is built on three musical elements: octave leaps in the continuo, the opening motive with descending third (!), and the long sustained notes. The word 'holy' of the Seraphim in Isaiah remains central throughout this movement: all of the

instruments and vocal groups alternate. The ominous roll of the timpani depicts the trembling of the doorposts of the temple. The tripartite element finds additional expression in the ceaselessly streaming triplet movement of the *Sanctus* and the 3/8 meter of the *Pleni sunt coeli*. This second section contrasts with the stately prelude: it is considerably faster, dancelike, and jubilant. The closing theme, which sounds simultaneously in the bass line and high above in the first trumpet, enclosing all the other voices, is a symbol of the universe in its entirety. The *Sanctus* is Bach's visionary inspiration, and it can be seen as the heart of the mass as a whole.

[3] 1748-49

The history of the *Mass in b minor*'s development is closely linked to that of the *Art of Fugue*. Just like the 1733 'Missa', the first version of the *Art of Fugue* consisted of twelve parts; Bach considered both works as completed cycles for a considerable time. Not until late in his life did he break open both of these works for the purpose of a radical expansion. It is central to these events that Bach must have become aware of his own exceptional position in history at this point. He was increasingly seen as the (only remaining) master of traditional counterpoint and master of the most complex compositional techniques. For

this reason, Bach published works which were intended as explicit confirmation of this concept, such as the *Musical Offering* in 1747 and the *Canonic Variations* in 1748. The following project was the publication of the *Art of Fugue*, which Bach had had ready in a completed form since 1742. He started by revising the twelve existing sections, adding additional fugues, and preparing the work for printing. In the midst of this process, around September 1748, Bach began to have serious problems with his health, which left clearly visible traces in his handwriting of the period. At this point, Bach decided to put the *Art of Fugue* temporarily aside in order to complete his plans for the *große catholische Messe* as quickly as possible. Between the autumn of 1748 and 1749, he succeeded in completing the missing parts of the score in an extremely laborious handwriting. The autograph score provides harrowing evidence of just how hard Bach must have had to work to complete it. It is obvious that a subsequent return to the *Art of Fugue* was virtually impossible; the second version of this work, therefore, remained incomplete. Both of these monumental cycles together form the summit of the two aspects of Bach's music-making: with the *Art of Fugue*, for a single player (Bach himself) and the 'monochrome' medium of the harpsichord, and with the mass, the largest possible 'polychrome' ensemble

scoring for five-to eight-voiced chorus, strings, and full wind band. The soloist/ensemble principle, which constitutes the fulcrum of Bach's work as a whole, achieves its final and most extreme expression here.

Most of the additional movements are once again parodies, but the exceptions to this rule are most significant. Inserted between the two extroverted *Osannas*, with the thickest scoring of the entire mass, stands a delicate *Benedictus* for what is by far the lightest scoring (nothing more than tenor, flute, and continuo); Bach composed this movement directly into the score. In the *Credo*, there are two remarkable choruses based on Gregorian intonations belonging to the text, and therefore freshly composed: the opening *Credo* in *unum Deum* and the *Confiteor*. They both make use of the 'stile antico' which, particularly in the opening movement, results in a complex polyphony featuring many overlapping entrances of the theme. Here it is impossible to hear all the parts and follow all the entrances: the impression created is that of a great crowd of the faithful, each of whom is singing the confession of faith. The two violin parts are intended here as extra 'vocal' parts which play at the heights unattainable by the choral sopranos, and thus complete the eight-part polyphony in an upward

direction. In the following *concertante* fugue *Patrem omnipotentem*, based on the opening movement of Cantata 171 (*Gott wie dein Name, so ist auch dein Ruhm*), the full orchestra returns. Bach achieves a sort of dovetail joint by having the words *Credo in unum Deum* explicitly sung again above the fugal entrances on *Patrem omnipotentem*, until this sentence is, as it were, swallowed up by the tempestuous fugue—a remarkably dramatic effect!

The other 'stile antico' chorus in the *Credo* – the *Confiteor* – is a purely vocal five-part composition (always, of course, with continuo), in which Bach gives each of the text fragments (*Confiteor unum baptisma – In remissionem peccatorum*) its own theme in the 'stile antico' tradition. These two themes are heard in combination from the very beginning of the movement and they are later additionally combined with the traditional *cantus firmus* in all sorts of complex and wondrous *stretti*. Here Bach approaches the limits of possibility: dissonant, almost cluster-like sonorities are the result. He composed this movement directly into the score, and with all the learnedness of the counterpoint, there remains a certain improvisatory quality. In the bridge passage to the following chorus *Et expecto*, the choir enunciates 'and I await the resurrection of

the dead' with sombre harmonies which undoubtedly symbolize death. Suddenly the singers seem to realize that they are no longer singing about death, but rather the resurrection, after which they burst into uninhibited rejoicing. For this explosion of joy, Bach made use of the chorus *Jauchzet ihr erfreuten Stimmen* from the Town Council Election cantata *Gott mann lobet dich in der Stille* BWV 120. The original work is a joyful chorus in bourrée rhythm, in a broadly designed da capo form (ABA): the repeated main section (A) is preceded and followed by an orchestral segment; the middle section (B) offers a moment of rest, with the trumpets silenced. The change of character which this music underwent from its original location in the cantata is typical of Bach's parody technique in the mass: the central section, and with it the da capo of A, as well as its instrumental prelude and postlude, have been excised. In addition to numerous other enrichments, Bach has added a fifth vocal part to the remaining choral movement, which was originally written for four voices. In this way he creates a remarkably compact and dramatic conclusion to the Credo as a whole.

The Credo contains only two 'arias' (*Et in unum Dominum* and *Et in Spiritum Sanctum*), and so the emphasis is wholly on the (seven) choral

movements. Originally the center of this portion of the mass consisted of only two chorus: the *Crucifixus* and the *Et resurrexit*. These again are based on a contrast which derives from the text: a chromatically inflected lamento-chaconne symbolizes the *Crucifixion*, and a joyful 'concerto' – the most extroverted and uncomplicated piece in the entire mass – is the symbol of the Resurrection. During the time that the Credo was coming close to completion – Bach was in the process of composing the *Et expecto* – he clearly became dissatisfied with the structure of the work. As a result, he decided to take the final line of the *Et in unum Dominum* duet, i.e. *Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine et homo factus est* ('and was incarnate by the Holy Ghost of the Virgin Mary, and was made man') and set it separately. The new chorus was composed on a loose sheet of paper, in the unsteady handwriting of Bach's last years: a homophonic piece with mysterious harmonies and a dissonant violin part, each measure of which compellingly depicts the descent of Christ into a mortal body. The *Et incarnatus est* is clearly inspired by the music of the younger generation, such as that of Pissendel, and in all probability it is Bach's very last completed composition: the window stands open toward the future. 🍷

© Pieter Dirksen, 2006

Bachs 'grote katholieke mis'

[1] 1733

IN EEN SCHRIJVEN GEDATEERD 27 JULI 1733 verzocht Johann Sebastian Bach de nieuwe keurvorst van Saksen, Friedrich August II, om hem de titel van 'kurfürstlich-sächsischer Hofcapellmeister' te verlenen. Bach deed dit vooral met het oog op zijn danig ondermijnde positie in Leipzig. Om zijn verzoek te ondersteunen stuurde hij een 'geringe Arbeit' mee: een 'Missa' bestaande uit Kyrie en Gloria in de vorm van 21 zorgvuldig geschreven partijen, die tot op heden in Dresden bewaard worden. Of de mis indertijd te Leipzig of Dresden werd uitgevoerd weten we niet; de begeerde titel zou hij pas in 1736 verwerven. Deze 'Missa brevis' voegt zich in ieder geval in een reeks composities waarbij Bach zich qua bezetting en stijl oriënteerde op de Saksische hoofdstad. Daartoe behoren topstukken als het *Vijfde Brandenburgse Concert* uit 1717 (geschreven voor de wedstrijd met Louis Marchand), de *Sonates & Partitas voor vioolsolo* uit 1720 (waarschijnlijk voor de Dresdense violist en concertmeester Johann

Georg Pisendel), twee cantates uit januari 1724 (BWV 81 en 83), de concerten met twee klavecimbels uit de jaren 1730 (BWV 1060-1062) en de in 1741 gepubliceerde *Goldbergvariaties* (opgedragen aan de Russische gezant in Dresden, Baron Keyserlingk). Een 'Missa' was bij uitstek geschikt om dit verzoek aan de keurvorst te ondersteunen. Dresden was gemengd luthers en katholiek: de keurvorst was katholiek vanwege de Poolse troon, maar Saksen zelf was in hoofdzaak luthers. Kyrie en Gloria zijn die delen, die in de liturgieën van beide geloofsrichtingen gezongen worden. Bovendien was in februari 1733 keurvorst Friedrich August I gestorven en opgevolgd door zijn zoon Friedrich August II. De tegenstelling tussen Kyrie en Gloria was ideaal om deze wisseling van de vorstelijke wacht te verbeelden: het Kyrie symboliseert in deze interpretatie de rouw om de dood van de vader, het Gloria de vreugde om de nieuwe keurvorst. (Bach had in zijn jeugd al een dergelijk contrasterend tweeluik leren kennen, in 1706 bij Dietrich Buxtehude te Lübeck). De mistekst was verder van blijvende waarde en gold in heel Europa als toetssteen van componisten.

Eveneens uit de jaren 1730 stammen vier andere Kyrie- en Gloriazettingen (BWV 233-236); een vergelijking met de 'Missa' voor Dresden onderstreept de speciale positie van het laatstgenoemde werk. De tekst is over twaalf in plaats van zes delen verspreid, het koor is niet vier- maar vijfstemmig (met twee sopranen) en het orkest bestaat naast strijkers en orgel niet uit slechts twee houtblazers, maar uit een volledige blazersbezetting van twee hobo's, twee fluiten, fagotten en (in het Gloria) drie trompetten met pauken. Evenals de kleine missen bestaat de Dresdense 'Missa' in hoofdzaak uit bewerkingen (parodieën) van delen uit Bachs rijke cantate-oeuvre, maar met name in het laatstgenoemde stuk werkt Bach de originele stukken grondig om. Het is een vorstelijk werk dat zich in zijn omvang en ambitie voegt in de rijke muziekcultuur van Dresden, waarin zowel de opera (Lotti, Heinichen, Hasse) als de kerkmuziek (Zelenka) floreerde. Ook de rijkdom aan toegepaste stijlen verwijst naar deze stad, waar men er al decennia lang naar streefde om het beste van de indertijd gangbare stijlen met elkaar te verenigen en te contrasteren. Bach was met verscheidene musici uit het beroemde Dresdense hoforkest bevriend, waaronder Hasse, Pisendel, Buffardin en Weiss. Zijn oudste zoon Wilhelm Friedemann was er vanaf juli 1733 organist.

Bach beschouwde deze 'Missa' als een toetssteen van zijn compositiekunst. Dat hij het uit reeds gecomponeerde delen samenvoegde, vormde daarbij geen beperking. Het bood hem juist de gelegenheid uit zijn rijk gevulde muziekarchief die delen te kiezen, die een maximum aan 'kunstigheid' en contrast boden. Daarbij reikt het stilistische palet van opera-achtige aria's tot gedeelten in oudkerkelijke polyfone stijl ('stile antico'). In het driedelige Kyrie stelt Bach dit contrastprogramma in alle duidelijkheid voor. Het eerste Kyrie eleison, in b-klein, is een modern, chromatisch stuk, met complexe harmonieën en een bijzonder affectief thema. Het begint met een majestueuze, homofone aanroeping van vier maten (dat duidelijk gebaseerd is op het Kyrie van Luthers Deutsche Messe uit 1526) voordat de fuga inzet. Het expressieve thema kruipt eerst moeizaam naar boven, om meteen daarna weer naar beneden weg te zinken (met verlaagde tweede trap), wat de smeekbede van de gelovige verbeeldt (het tempo is een nadrukkelijk Largo). De fuga is bovendien doorlopend veelstemmig: de inzetten zijn van meet af aan begeleid door andere stemmen. Er ontstaat een indrukwekkend voortdurend roepen om erbarmen. Dit deel was waarschijnlijk bedoeld als de 'eigenlijke' begrafenismuziek voor Friedrich August I. Het Christe eleison is geschreven als een galant operaduet (met de typische operabezetting van twee sopranen, uniso-

no violen en continuo): het ingewikkelde contrapunt van het eerste deel is verdwenen en de twee sopranen zingen veelal in tertsen. Het eveneens vierstemmige tweede Kyrie eleison is daarentegen weer streng polyfoon. Nu niet meer in de moderne, chromatische stijl van het eerste Kyrie, maar in de ‘stile antico’. De allabrevemaat (met ‘grote’, in hoofdzaak ‘witte’ notenwaarden) en instrumenten die de zangpartijen versterken, benadrukken een stijl die staat voor het tijdloze en onveranderlijke. De tegenstelling en confrontatie van het driedelige Kyrie is typisch voor de mis in het geheel.

In het Gloria, de huldigingsmuziek voor de nieuwe vorst, worden trompetten en pauken aan de instrumentatie toegevoegd. De structuur weer-spiegelt de origine van de tekst. Het openings-tweeluid Gloria in excelsis Deo – Et in terra pax is afkomstig uit het kerstverhaal in Lucas 2: het hemelse Godlof dat aan de herders verschijnt. De tekst is als een prelude (een concertodeel, zoals zo vaak bij Bach) en een fuga geconcipieerd, als affectief contrastpaar: het prelude is een uitgelaten gigue, terwijl de fuga op een vredig, pastoraal Seufzer-thema gebaseerd is dat op systematische wijze tot een grandioze climax gevoerd wordt. Vanaf het Laudamus te tot het slot (Cum sancto spirito) is de tekst daarentegen niet Bijbels, maar afkomstig uit de vroegchristelijke

kerk. In het hart van deze liturgische hymne ligt het Qui tollis peccata mundi dat een centrale gedachte van het christelijke geloof weergeeft (‘U die de zonden der wereld wegneemt, erbarm U over ons’). De muziek is als een gebed: het is het enige koor van het Gloria waarin de luidruchtige instrumenten – trompetten, pauken en hobo’s – zijn weggelaten. Rond dit koor zijn vier aria’s gegroepeerd waarin alle solisten uit het vijfstemmige koor aan bod komen en waarin aan alle instrumentengroepen van het orkest een obligaatpartij is toebedeeld: de viool, de fluit, de hobo en de hoorn. Een stuk dat helemaal toegespitst lijkt op de Dresdense musici is het Laudamus te. De met trillers versierde loopjes in de mezzosopraanpartij vormen een specialiteit van Hasses vrouw, de beroemde mezzo Faustina Bordoni die aan de Dresdense opera werkte. De hoogst virtueuze soloviool, die tot de zevende positie is gevoerd, doet aan Pisendel denken. Een andere prominente Dresdense musicus waar Bach reeds eerder voor had geschreven, was de fluitist Pierre-Gabriel Buffardin (zie het duet Domine Deus, met een uitgebreide fluitsolo en gesordineerde strijkersbegeleiding); terwijl in het Quoniam tu solus sanctus naast de twee obligate fagotten met name de virtueuze hoornpartij opvalt. We kunnen dit als het kernstuk van de huldigingsmuziek uit 1733 zien: dit deel in 3/4-maat bevat een soort catalogus van Polonaiseritmes en refereert

daarmee ongetwijfeld aan het Poolse koningsschap van Friedrich August II. De hoorn – een uitgesproken specialiteit van het Dresdense orkest – is daarbij een vorstelijk symbool (Friedrich August was bovendien een fervent jager). Het is een aria voor uitsluitend lage stemmen: naast de hoorn en de beide fagotten is het met solobas en continuo bezet. Hier wordt een ongelooflijk contrast met het daaropvolgende slotdeel voor het volledige ensemble bereikt. De bekroning van de ‘Missa’, het *Cum sancto* wordt gevormd door een meesterlijke vermenging van concerto en fuga – elementen die tot dan toe gescheiden werden gebruikt. Het heeft een vijfdelige vorm: drie concertante blokken voor het gehele koor en orkest worden afgewisseld met twee fuga’s. De eerste wordt alleen door het koor (plus continuo) gezongen, de tweede verdubbeld met instrumenten. In de concertante gedeelten domineert de virtuoze eerste trompet. Dit duizelingwekkende deel sluit op magistrale wijze de Dresdense ‘Missa’ af, die als een afgeronde, in zichzelf volledige compositie moet worden gezien.

[2] 1745 en 1724

Waarom heeft Bach deze ‘Missa’ tegen het eind van zijn leven toch nog tot een complete mis uitgebreid – een ‘Missa tota’, met alle delen van het *ordinarium*? Naar alle waarschijnlijkheid kwam hij in het midden van de jaren 1740 op dit spoor. Op

eerste kerstdag van het jaar 1745 werd in Leipzig een speciale kerkdienst gehouden om de Vrede van Dresden te vieren – het einde van de Tweede Silesische Oorlog. Voor deze gelegenheid haalde Bach de partituur van zijn Dresdense ‘Missa’ van 1733 tevoorschijn en arrangeerde drie delen uit het Gloria tot de cantate (of eigenlijk het motet) Gloria in excelsis Deo BWV 191. Waarschijnlijk klonk bij dezelfde gelegenheid een groots opgezet Sanctus in D-groot dat Bach al in voor de eerste kerstdag van 1724 had geschreven (Kyrie, Gloria en Sanctus waren de enige misdelen die in de lutherse Latijnse liturgie van die tijd een plaats hadden). Misschien kwam Bach toen op het idee om deze afzonderlijke delen te verenigen en tot een complete mis uit te werken. Gedocumenteerd voor deze tijd is tevens zijn interesse in Palestrina en Bassani’s ‘ouderwetse’ zettingen van de complete mistekst. Of wellicht was het stuk als een vredesmis bedoeld. De tweede Silesische oorlog was de enige keer dat Bach rechtstreeks met de ellende van een oorlog in aanraking kwam: er waren gevechten rond Leipzig geweest, met inkwartiering van het Pruisische leger en rantsoenering. Dit zou de toevoeging aan het slot van het *Dona nobis pacem* kunnen verklaren.

Het is echter ook mogelijk dat Bach al veel langer met het idee van een ‘Missa tota’ rondliep. De sleutel daarvoor vinden we in de overgang van het

Sanctus naar het *Osanna*. De fuga *Pleni sunt coeli et terra* wordt vlak voor het slot bekrachtigd door een fanfare van de drie trompetten unisono, en deze fanfare wordt aan het begin van het *Osanna* door het onbegeleide koor eveneens eenstemmig gezongen. Terwijl dit laat zien dat Bach hier een directe aansluiting voor ogen stond (en bovendien het bewijs vormt dat de in de partituur apart genummerde delen in werkelijkheid bij elkaar horen) blijft deze verbinding toch een mysterie: het Sanctus is uit 1724, terwijl het *Osanna* is gebaseerd op een wereldlijke cantate uit van 1732 (op de tekst *Es lebe der König, der Vater im Lande*). Was Bach al in 1732 van plan om dit koor opnieuw te gebruiken als *Osanna*? Waarom wachtte hij dan nog ruim vijftien jaar tot hij die stap nam?

Hoe het ook zij, feit is dat het Sanctus van 1724 op een schaal gecomposeerd is die tot dan toe in Bachs muziek zonder precedent was. Het is wederom geschreven als een prelude en fuga in contrasterend metrum en compositietechniek, en hier komt de Triniteitsgedachte die in Bachs mis als geheel een grote rol speelt volledig samen. Denk alleen al aan de in totaal 27 [= 3 x 3 x 3] delen. De Triniteit is de Heilige Drie-eenheid, het geloof in een goddelijkheid die uit drie onderdelen bestaat: God de Vader, de Zoon en de Heilige Geest. De nadruk op de getallen drie en zes van

het Sanctus is afkomstig uit de profetieën van Jesaja. Aan het begin van Jesaja 6 staat het volgende visioen: 'In het sterfjaar van koning Uzzia zag ik de Heer, gezeten op een hoogverheven troon. Serafs stonden boven Hem; elk van hen had zes vleugels: met twee bedekten zij hun aangezicht, met twee bedekten zij hun voeten en met twee vlogen zij. Zij riepen elkaar toe: 'Heilig, heilig, heilig is de Heer van de hemelse machten. Heel de aarde is vervuld van zijn majesteit.' En de deurposten beefden van het luide roepen en de tempel werd vervuld met rook.' Vanwege de dominantie van het getal drie (drie maal 'Heilig') en zes (zes vleugels, Jesaja 6) in dit Bijbelboek, bestond de traditie om het Sanctus zesstemmig te componeren; Bach zet echter deze getallensymboliek op alle mogelijke niveaus door. Aldus zijn er niet de gebruikelijke twee maar drie hobo's, naast drie vioolpartijen en drie trompetten. Het zesstemmige koor splitst zich bovendien voortdurend in driestemmige groepen. Er zijn daardoor vijf driestemmige ensembles, met als zesde instrumentengroep het continuo (waartoe hier ook de pauken moeten worden gerekend) die op majestitelijke wijze het gehele bouwwerk draagt. Het Sanctus is gebouwd op drie muzikale elementen: octaafsprongen van het continuo, het openingsmotief met vallende terts (!) en de lang aangehouden noten. Het woord 'heilig' van de Serafs uit

Jesaja, staat voortdurend centraal: alle instrumenten en vocale groepen alterneren. De pauken verbeelden met een dreigende roffel het beven van de deurposten. De driedeligheid komt verder tot uitdrukking in de nimmer aflatende triolenbeweging van het *Sanctus* en de 3/8-maat van het *Pleni sunt coeli*. Dit tweede gedeelte vormt een contrast met het statige prelude: het is aanmerkelijk sneller, dansachtig en jubelend. Het slotthema, dat tegelijkertijd zowel in de bas als in de eerste trompet hoog daarboven klinkt, met alle overige stemmen daartussen, beeldt de gehele aarde uit. Het *Sanctus* vormt een visionaire inspiratie van Bach en kan gezien worden als het hart van de mis als geheel.

[3] 1748-49

De ontstaansgeschiedenis van de *Mis in b-klein* is nauw verwant aan die van de *Kunst der Fuge*. Net als bij de 'Missa' van 1733 bestond de eerste versie uit twaalf delen; beide werken beschouwde Bach voor langere tijd als afgesloten cycli. Pas tegen het einde van zijn leven brak hij alletwee de werken open voor een radicale uitbreiding. Wezenlijk daarbij is dat Bach zich destijds van zijn eigen opmerkelijke historische positie bewust moet zijn geworden. Hij werd in toenemende mate gezien als de (enig overgebleven) meester van het traditionele contrapunt en

beheerser van de meest complexe compositie-technieken. Bach publiceerde daarom werken die dit beeld nadrukkelijk moesten bevestigen, zoals het *Musicalisches Opfer* in 1747 en de *Canonische Veränderungen* in 1748. Het volgende project was de publicatie van de *Kunst der Fuge*, die Bach al sinds 1742 in een complete vorm in zijn la had liggen. Hij begon met reviseren van de twaalf bestaande delen, het toevoegen van verdere fuga's en de drukvoorbereiding. Midden in dit proces, rond september 1748, kreeg Bach ernstige problemen met zijn gezondheid, wat in zijn handschrift duidelijke sporen achterliet. Kennelijk heeft hij op dit punt besloten de *Kunst der Fuge* tijdelijk opzij te leggen om zo spoedig mogelijk zijn plan van de *große catholische Messe* te realiseren. Tussen de herfst van 1748 en 1749 lukt het hem in een zeer moeizaam handschrift om de ontbrekende delen in de partituur aan te brengen. De autograaf laat op indringende wijze zien hoeveel moeite Bach zich moest getroosten om het af te krijgen. De daaropvolgende terugkeer naar de *Kunst der Fuge* lukte kennelijk niet of nauwelijks meer; de tweede versie van dit werk bleef derhalve onvoltooid. Beide monumentale cycli vormen samen het summum van de twee kanten van Bachs musiceren: bij de *Kunst der Fuge* voor één speler (Bach zelf) en het 'monochrome' medium van het klavecimbel, bij de mis de grootst mogelijke

‘polychrome’ ensemblebezetting voor vijf- tot achtstemmig koor, strijkers en volledige blazersbezetting. Het solistische- en het ensemble-principe, waartussen Bachs werk als geheel altijd balanceert, vindt hier zijn extreemste manifestatie.

De meeste delen zijn weer parodie, maar de uitzonderingen daarop zijn veelzeggend. Ingeklemd tussen de twee uitbundige *Osanna*’s met de grootste bezetting van de hele mis, staat een teer *Benedictus* voor de veruit kleinste bezetting (slechts tenor, fluit en continuo); Bach componeerde dit deel rechtstreeks in de partituur. Opvallend in het *Credo* zijn twee koordelen, die gebaseerd zijn op gregoriaanse intonaties die bij de tekst horen en die daarom nieuw gecomponeerd zijn: het openings *Credo in unum Deo* en het *Confiteor*. Ze gebruiken allebei de ‘*stilo antico*’, wat met name in het openingsdeel resulteert in een complexe polyfonie met veel elkaar overlappende inzetten. Het is hierbij onmogelijk om alle stemmen te kunnen horen en alle inzetten te volgen: de indruk is die van een grote menigte die de geloofsbelijdenis door elkaar zingt. De twee vioolpartijen zijn hier bedoeld als extra ‘vocale’ stemmen die in de voor de sopranen onbereikbare hoogten spelen en aldus de achtstemmigheid naar boven toe invullen. In de daarop volgende

concertante fuga *Patrem omnipotentem*, die gebaseerd is op het openingsdeel van Cantate 171 (*Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm*), keert het volledige orkest terug. Bach realiseert een soort zwaluwstaartverbinding door boven de fuga-inzetten *Patrem omnipotentem* nogmaals nadrukkelijk *Credo in unum Deum* te laten zingen, totdat deze kreet als het ware verzwolgen is door de onstuimige fuga – een bijzonder dramatisch effect!

Het andere ‘*stile antico*’ koor uit het *Credo* – het *Confiteor* – is een zuiver vocaal, vijfstemmig stuk (altijd natuurlijk met continuo), waarin Bach volgens de regels van de ‘*stilo antico*’ de beide tekstfrases (*Confiteor unam baptismam* – in *remissionem peccatorum*) een eigen thema geeft. Deze worden van meet af aan met elkaar gecombineerd en worden later ook nog met de traditionele *cantus firmus* in allerlei ingewikkelde, wonderbaarlijke *stretti* samengevoegd. Bach gaat daarbij aan de grenzen van het mogelijke: er ontstaat dissonante, haast clusterachtige samenklanken. Hij componeerde dit deel rechtstreeks in de partituur, en het contrapunt heeft bij alle geleerdheid iets geïmproviseerd. In de brug naar het volgende koor *Et expecto* zingt het koor ‘en ik verwacht de opstanding van de doden’ met duistere harmonieën die ongetwijfeld de dood symboliseren. Plotseling schijnen de zangers zich

te realiseren dat ze niet meer over de dood zingen maar dat het om de opstanding gaat, waarna de feestjubel zonder remmen losbarst. Bach gebruikte voor deze feestvreugde het koor *Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen* uit de *Ratswahlcantate Gott mann lobet dich in der Stille BWV 120*. Dit is een vrolijk koor in Bourreeritme, in een breed opgezette *da capo*-vorm (ABA): het herhaalde hoofddeel (A) wordt voorafgegaan en besloten door een orkestgedeelte, het middendeel (B) biedt een rustpunt zonder de trompetten. De karakterverandering van dat deel ten opzichte van de cantate is typerend voor de parodietechniek van Bachs mis: het middendeel en daarmee ook het *da capo* vervalt, evenals het instrumentale voor- en naspel. Naast vele andere verrijkingen voegt Bach in het overgebleven gedeelte een vijfde stem toe aan het koor dat oorspronkelijk vierstemmig was. Aldus ontstaat een bijzonder compacte, dramatische afsluiting van het *Credo* als geheel.

Het *Credo* bevat slechts twee ‘aria’s’ (*Et in unum Deum* en *Et in Spiritum Sanctum*), de nadruk ligt dus geheel en al op de (zeven) koorgedeelten. Oorspronkelijk bestond het centrum van dit

misgedeelte uit slechts twee koren: het *Crucifixus* en het *Et resurrexit*. Deze vormen opnieuw een vanuit de tekst gedacht contrastpaar: een chromatische lamento-chaconne symboliseert de Kruisiging en een uitgelaten ‘concerto’ – het meest uitbundige, ongecompliceerde stuk van de gehele mis – staat symbool voor de Opstanding. Tegen de tijd dat het *Credo* zijn voltooiing naderde – Bach was al bezig aan het *Et expecto* – was hij kennelijk ontevreden met de structuur. Zo kwam hij op het idee om de slotregel van het duet *Et in unum Deum*, te weten *Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine et homo factus est* (‘en ontvangen werd door de Heilige Geest uit de Maagd Maria en mens werd’) apart te componeren. Het nieuwe koor staat op een losse pagina die hij met niet erg vaste hand beschreef: een homofoon stuk met mysterieuze akkoorden en een dissonante vioolpartij die het nederdalen van Christus op indringende wijze in iedere maat herhaalt. Het *Et incarnatus est* is duidelijk geïnspireerd op muziek van de jongste generatie, zoals die van Pergolesi, en vormt naar alle waarschijnlijkheid Bachs allerlaatste voltooid compositie: met een open venster naar de toekomst. 🍌

© Pieter Dirksen, 2006

Bachs 'große catholische Messe'

[1] 1733

IN EINEM SCHREIBEN VOM 27. JULI 1733 bat Johann Sebastian Bach den neuen Kurfürsten von Sachsen, Friedrich August II., um die Ernennung zum kurfürstlich-sächsischen Hofkapellmeister ('Praedicat von Dero Hoff-Capelle'). Bach tat das vor allem wegen seiner stark untergraben Position in Leipzig. Um sein Gesicht noch zu bekräftigen, legte er eine 'geringe Arbeit' bei: eine 'Missa', bestehend aus Kyrie und Gloria in der Form von 21 sorgfältig ausgeschriebenen Stimmen, die bis heute in Dresden aufbewahrt werden. Wir wissen nicht, ob es seinerzeit in Leipzig oder Dresden zur Aufführung der Messe kam; den begehrten Titel sollte Bach allerdings erst im Jahre 1736 erwerben. Die 'Missa brevis', von der hier die Rede ist, gehört jedenfalls zu einer Reihe von Kompositionen, bei denen sich Bach in Besetzung und Kompositionsstil an der sächsischen Hauptstadt orientierte. Dazu gehören auch das 5. Brandenburgische Konzert aus dem Jahre 1717 (komponiert für einen musikalischen Wett-

streit mit Louis Marchand), die Sonaten und Partiten für Violine solo aus dem Jahre 1720 (die wahrscheinlich dem Dresdener Violinisten und Konzertmeister Pisendel zugeordnet waren), zwei Kantaten vom Januar 1724 (BWV 81 und 83), die Konzerte für zwei Cembali aus den Jahren um 1730 (BWV 1060-1062) und die 1741 herausgegebenen Goldbergvariationen (die dem russischen Gesandten in Dresden, Baron Keyserlingk, gewidmet sind).

Eine Messe eignete sich ganz besonders gut dazu, seinem Bittgesuch beim Kurfürsten Ausdruck zu verleihen. Dresden war sowohl evangelisch-lutherisch als auch katholisch. Der Kurfürst selbst war durch die Verbindung zum polnischen Thron katholisch, Sachsen aber war überwiegend lutherisch. Das Kyrie und das Gloria sind diejenigen Teile der Liturgie, die bei beiden Glaubensrichtungen gesungen wurden. Auch war im Februar 1733 der Kurfürst Friedrich August I. gestorben, und sein Sohn Friedrich August II. war ihm als sein Nachfolger auf den Thron gefolgt. Der Gegensatz zwischen Kyrie und Gloria schien ganz besonders dazu geeignet, den fürstlichen Machtwechsel musikalisch darzustellen: in dieser Interpretation

symbolisiert das Kyrie die Trauer um den Tod des Vaters, das Gloria die Freude über den neuen Kurfürsten. (Bach hatte schon in seiner Jugend, nämlich 1706 bei Dietrich Buxtehude in Lübeck, einmal ein solches kontrastierendes 'Dyptichon' kennengelernt.) Der Messetext war von zeitloser Gültigkeit und in ganz Europa ein Prüfstein für Komponisten.

Um dieselbe Zeit herum entstanden vier weitere Kyrie- und Gloriamkompositionen (BWV 233-236); ein Vergleich mit der Dresdener 'Missa' unterstreicht die Sonderstellung des letztgenannten Werkes. Der Text verteilt sich nicht auf sechs, sondern auf zwölf Teile; der Chor ist mit zwei Sopranstimmen nicht vier- sondern sechsstimmig angelegt; und das Orchester hat außer Streichern und Orgel auch eine vollständige Bläserbesetzung – mit zwei Oboen, zwei Flöten, Fagotten und, im Gloria, mit drei Trompeten und Pauken. Wie seine kleinen Messen besteht auch die Dresdener 'Missa' überwiegend aus Bearbeitungen (sogenannten Parodien) von Stücken aus Bachs reichem Kantanten-Œuvre, wobei er hier die originalen Kompositionen wesentlich abänderte. In Umfang und Anspruch fügt sich das fürstliche Werk in die reiche Musikkultur Dresdens ein, wo Oper (Lotti, Heinichen, Hasse) wie auch Kirchenmusik (Zelenka) florierten. Auch mit

großem Reichtum an Ausdrucksmitteln nimmt Bach Bezug auf diese Stadt, in der man bereits jahrzehntelang nur das Erlesenste der zu jener Zeit gängigen Stile miteinander zu vereinen und kontrastreich aufzuführen wusste. Bach war mit einigen Musikern des berühmten Dresdener Hoforchesters befreundet, so auch mit Hasse, Pisendel, Buffardin und Weiss. Sein ältester Sohn Wilhelm Friedemann trat dort 1733 als Organist in Dienst.

Für Bach war die 'Missa' ein Prüfstein seiner Kompositionskunst. Dass er sie aus bereits vorhandenen Kompositionen zusammenstellte, minderte nicht den Wert. Im Gegenteil bot ihm dies die Gelegenheit, nur die kunstvollsten und kontrastreichsten Stücke aus seinem reich gefüllten Musikarchiv auszuwählen. Die Palette reicht von opernhaften Arien bis hin zu Sätzen, die im altkirchlichen polyphonen Stil ('stile antico') verfasst sind. Im dreiteiligen Kyrie stellt Bach dieses Kontrastprogramm ganz plastisch dar. Das erste Kyrie eleison in h-Moll ist ein modernes, chromatisches Stück mit komplexen Harmonien und einem ausgesprochen emotionalen Thema. Es beginnt mit einer homophonen, feierlichen Anrufung von vier Takten (deutlich inspiriert von Luthers Deutscher Messe aus dem Jahre 1526), die zur Fuge überleitet. Das ausdrucksvolle Fugenthema kriecht gleichsam schwerfällig in steigender Linie

voran, um danach wieder zu sinken (mit neapolitanischem Sextakkord), was das Bittgesuch des Gläubigen versinnbildlicht (im Tempo eines ostentativen Largo). Die Fuge ist durchgehend mehrstimmig, die Einsätze werden konsequent von anderen Stimmen begleitet. Es entsteht ein eindrucksvoller fortwährender Ruf um Erbarmen. Dieser Teil stellt wohl die 'eigentliche' Begräbnismusik für Friedrich August I dar. Das *Christe eleison* ist als galantes Opernduett mit typischer Opernbesetzung von zwei Sopranen, Violinen im unisono und Continuo geschrieben: der komplexe Kontrapunkt des ersten Satzes ist verschwunden, die zwei Sopranstimmen singen überwiegend in Terzen. Das ebenfalls vierstimmige zweite *Kyrie eleison* hingegen ist wieder streng polyphon gehalten, nun jedoch nicht mehr im modernen, chromatischen Stil des ersten *Kyrie*, sondern im 'stile antico'. Der alla breve-Takt (mit 'großen', hauptsächlich halben und ganzen Noten) und die Gesangsstimmen verstärkenden Instrumente weisen kompositionstechnisch auf das Zeitlose und Unabänderliche hin. Die Kontraste und Gegenüberstellungen in diesem dreiteiligen *Kyrie* sind bezeichnend für die Messe insgesamt.

Im *Gloria*, einer Huldigungsmusik für den neuen Fürsten, wird die Besetzung um Trompeten und Pauken erweitert. Der Aufbau der Komposition

spiegelt den des ursprünglichen Textes wieder: die zweiteilige Eröffnung *Gloria in excelsis Deo* – *Et in terra pax* stammt aus der Weihnachtsgeschichte des Lukasevangeliums, Kapitel 2, in der die himmlischen Heerscharen den Hirten erscheinen. Dieser Text ist musikalisch als Gegensatzpaar, nämlich Präludium (wie so oft bei Bach als Concertosatz) und Fuge konzipiert: während das Präludium eine ausgelassene Gigue ist, liegt der Fuge ein friedvoll-pastorales Seufzer-Thema zugrunde, das sich auf systematische Weise dem grandiosen Klimax nähert. Vom *Laudamus te* bis zum Ende stammt der Text (*Cum sancto spiritu*) nicht aus der Bibel, sondern aus der frühchristlichen Kirche. Das Herzstück dieser liturgischen Hymne ist das *Qui tollis peccata mundi*, das einen zentralen Gedanken des christlichen Glaubens wiedergibt ('Der du trägst die Sünden der Welt, erbarme dich unser'). Die Musik ist wie ein Gebet: es ist der einzige Chor des *Gloria*, in dem die Instrumente größerer Lautstärke – Pauken, Trompeten und Oboen – schweigen. Um den Chor sind vier Arien gruppiert, in denen alle Solisten des fünfstimmigen Chores zu Wort kommen und allen Instrumentengruppen des Orchesters eine Obligatstimme zugeteilt ist: die Geige, die Flöte, die Oboe und das Horn. Ein Stück, das ganz auf die Dresdener Musiker zugeschnitten zu sein scheint, ist das *Laudamus te*.

Die mit Trillern verzierten Passagen in der Mezzosopranstimme waren speziell auf die Ehefrau von Hasse zugeschnitten, die berühmte Mezzosopranistin Faustina Bordon, die an der Dresdener Oper sang. Die höchstvirtuose Geigenstimme, die bis in die siebte Lage geht, lässt an Pisendel als Geigenvirtuoson denken. Ein anderer prominenter Dresdener Musiker, für den Bach schon zuvor komponiert hatte, war der Flötist Pierre Gabriel Buffardin (siehe das Duett *Domine Deus* mit dem großen Flötensolo, begleitet von Streichern *con sordino*); dagegen fällt im *Quoniam tu solus sanctus* neben den zwei obligaten Fagotten vor allem der virtuose Hornpart auf, der wohl als Kernstück der Huldigungsmusik aus dem Jahre 1733 angesehen werden kann. Der im 3/4-Takt gehaltene Satz präsentiert eine Art Katalog von Polonaiserhythmen und bezieht sich damit zweifelsohne auf die polnische Herrschaft Friedrich August II. Das Horn, eine ausgesprochene Spezialität des Dresdener Orchesters, ist dabei ein fürstliches Symbol (Friedrich August war auch begeisterter Jäger). Es ist eine Arie für ausschließlich tiefe Stimmen: mit Horn und Fagotten singt der Solobass, der vom Continuo begleitet wird. Diese Besetzung schafft einen eindrucksvollen Kontrast zum darauffolgenden Schlusssatz, der vom ganzen Ensemble gespielt wird. Die Krönung der 'Missa' ist das *Cum sancto*,

eine meisterhafte Kombination aus Concerto und Fuge, welche beide Elemente zuvor immer getrennt eingesetzt wurden. Das *Cum sancto* ist fünfteilig: zwischen drei konzertante Blöcke für ganzen Chor und Orchester werden zwei Fugen eingefügt. Die erste Fuge singt der Chor mit Continuo Begleitung alleine, in der zweiten dublieren die Instrumente die Stimmen. In den konzertanten Abschnitten dominiert die virtuose erste Trompete. Dieser atemberaubende Satz beschließt auf großartige Weise die 'Missa', die als ausgewogene, vollendete Komposition betrachtet werden muss.

[2] 1745 und 1724

Warum hat Bach die 'Missa' gegen Ende seines Lebens wohl noch zu einer vollständigen Messe, einer 'Missa tota' mit sämtlichen Ordinariumsteilen ergänzt? Wahrscheinlich stieß er um 1745 herum darauf. Anlässlich des Friedens von Dresden nämlich, der das Ende des 2. Schlesischen Krieges eingeläutet hatte, wurde am ersten Weihnachtsfeiertag 1745 in Dresden ein Festgottesdienst abgehalten. Aus diesem Anlass griff Bach auf die Partitur seiner 'Missa' von 1733 zurück und arrangierte drei Sätze des *Gloria* zu der Kantate (oder besser: der Motette) *Gloria in excelsis Deo BWV 191*. Bei der gleichen Feierlichkeit erklang wahrscheinlich ein groß angelegtes

Sanctus in D-Dur, das Bach schon für den ersten Weihnachtsfeiertag geschrieben hatte (Kyrie, Gloria und Sanctus waren die einzigen Teile der Messe, die in der lutherischen lateinischen Liturgie zu jener Zeit einen Platz hatten). Vielleicht wurde Bach damals dazu angeregt, diese verschiedenen Teile zu einer vollständigen Messe auszuarbeiten. Dokumentiert ist ebenfalls sein Interesse an Palestrinas und Bassanis 'alt-modischen' Vertonungen vollständiger Messetexte. Vielleicht aber sollte das Stück auch eine Friedensmesse sein. Im zweiten Schlesischen Krieg hatte Bach das einzige Mal Kriegsleid selbst miterlebt, nämlich mit Kämpfen bei Leipzig, Einquartierung des Preußischen Heers und Rationierung. All dies könnte eine Erklärung für das am Schluss hinzugefügte *Dona nobis pacem* sein.

Doch möglicherweise hatte Bach schon viel länger die Absicht, eine 'Missa tota' zu komponieren. Hierfür spricht der Übergang vom *Sanctus* zum *Osanna*. Zum Ende der Fuge *Pleni sunt coeli et terra* erklingt eine kraftvolle, von drei Trompeten im Unisono gespielten Fanfare, und genau diese Fanfare erklingt noch einmal zu Beginn des *Osanna*, wo sie ebenfalls einstimmig vom unbegleiteten Chor vorgetragen wird. Obgleich dies verdeutlicht, dass Bach diesen direkten Anschluss beabsichtigte, wo dieser auch beweist, dass die in

der Partitur getrennt nummerierten Teile in Wirklichkeit zueinander gehören, bleibt diese Verbindung ein Rätsel: das *Sanctus* stammt aus dem Jahre 1724, während das *Osanna* auf eine weltliche Kantate aus dem Jahre 1732 zurückgeht (mit dem Text *Es lebe der König, der Vater im Lande*). Hatte Bach bereits 1732 die Absicht, diesen Chor für ein *Osanna* wiederzuverwenden? Warum wartete er danach noch gute fünfzehn Jahre mit der Bearbeitung?

Wie dem auch sei, Tatsache ist, dass das *Sanctus* von 1724 in einem für Bach bis dahin noch ungekannten Umfang geschrieben ist. Wiederum besteht es aus Präludium und Fuge, die sich in Metrum und Kompositionstechnik voneinander abheben; und hier ist der Trinitätsgedanke verwirklicht, der in Bachs Messe insgesamt eine große Rolle spielt. Man denke allein schon an die insgesamt 27 – nämlich $3 \times 3 \times 3$ – Nummern. Die Trinität bedeutet Heilige Dreifaltigkeit: Gott Vater, Sohn und Heiliger Geist. Die wiederholte Bezugnahme auf die Zahlen Drei und Sechs im *Sanctus* gehen auf die Prophezeiungen des Jesaja zurück. Hier steht zu Beginn des 6. Kapitels folgende Vision geschrieben: *'In dem Jahr, als der König Usija starb, sah ich den Herrn sitzen auf einem hohen und erhabenen Thron, und sein Saum füllte den Tempel. Serafim standen über ihm; ein jeder hatte sechs*

Flügel: mit zweien deckten sie ihr Antlitz, mit zweien deckten sie ihre Füße, und mit zweien flogen sie. Und einer rief zum andern und sprach: Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll! Und die Schwellen bebten von der Stimme ihres Rufens, und das Haus ward voll Rauch'. Aufgrund des Vorkommens der Zahlen Drei und Sechs in diesem biblischen Buch (dreimal 'heilig', sechs Flügel, Kapitel 6 des Jesaja) war es Tradition, das Sanctus sechsstimmig zu komponieren. Bach jedoch führte diese Zahlensymbolik auf allen möglichen Ebenen weiter. So gibt es hier nicht wie gewöhnlich zwei, sondern drei Oboen, nebst drei Violinen und drei Trompeten. Der sechsstimmige Chor teilt sich darüberhinaus fortwährend in dreistimmige Gruppen. Es entstehen so fünf dreistimmige Ensembles; die sechste Gruppe ist das Continuo, zu dem auch die Pauken gezählt werden müssen, und welches auf majestätische Weise das ganze Bauwerk trägt. Das Sanctus baut auf dreierlei musikalischen Elementen auf: Den Oktavsprünge im Continuo, dem Eröffnungsmotiv mit der fallenden Terz (!) und den lang angehaltenen Noten. Dabei steht das Wort 'heilig' der Serafim aus dem Buche Jesaja stets zentral: instrumente erklingen im Wechsel mit den Vokalgruppen. Die Pauken suggerieren mit einem drohenden Wirbel das Beben der Türpfosten. Die Dreiteiligkeit kommt zudem

durch die unablässige Triolenbewegung des Sanctus und den 3/8-Takt des Pleni sunt coeli zum Ausdruck. Dieser zweite Teil bildet einen Kontrast zum feierlichen Präludium: er ist merklich schneller, tänzerisch und jubelnd. Das Schlussthema, das gleichzeitig im Bass und, hoch darüber alle anderen Stimmen einschließend, in der ersten Trompete erklingt, symbolisiert die Erde als Ganzes. Das Sanctus ist eine visionäre Inspiration von Bach und kann als das Herzstück der ganzen Messe betrachtet werden.

[3] 1748-49

Die Entstehungsgeschichte der h-Moll Messe ist mit jener der Kunst der Fuge eng verwandt. Wie bei der 'Missa' von 1733 bestand die erste Version aus zwölf Stücken; beide Werke betrachtete Bach selbst längere Zeit als abgeschlossene Zyklen. Erst gegen Ende seines Lebens machte er sich an eine beträchtliche Erweiterung beider Werke. Dabei ist wesentlich, dass Bach sich seiner eigenen bedeutenden historischen Stellung bewusst gewesen sein muss. Immer mehr wurde er als der letzte Meister des traditionellen Kontrapunkts, der auch höchst komplexe Kompositionstechniken beherrschte, angesehen. Bach gab Werke heraus, die diesen seinen Ruf offensichtlich bestätigten, wie zum Beispiel das *Musicalische Opfer* (1747) oder die *Canonischen Veränderungen*

(1748). Ein nächstes Projekt war die Herausgabe der *Kunst der Fuge*, die schon seit 1742 in Bachs Schublade lag. Er hatte bereits mit dem Überarbeiten der zwölf bestehenden Teile, dem Hinzufügen weiterer Fugen und den Druckvorbereitungen begonnen, als er – das war etwa im September 1748 – ernsthafte gesundheitliche Probleme bekam, was auch seiner Handschrift deutlich abzulesen ist. Offensichtlich beschloss er an diesem Punkt, die *Kunst der Fuge* beiseite zu legen und sich umgehend seinem Vorhaben einer großen katholische Messe zu widmen. Vom Herbst 1748 an bis gegen Ende von 1749 konnte er noch die fehlenden Teile niederschreiben, dies mit sichtlich mühsamer Handschrift. Das Autograph zeugt eindringlich von der Mühe, die Bach aufbringen musste, um das Werk zu vollenden. Die danach wieder aufgenommene Beschäftigung mit der *Kunst der Fuge* gelang ihm offensichtlich nur schwer, sodass die zweite Version dieses Werkes schließlich unvollendet blieb. Das Höchste von Bachs Musikschaffen sind diese beiden monumentalen Zyklen zusammen: Einerseits die *Kunst der Fuge* als kleinste Instrumentation mit einem Musiker (Bach selbst), komponiert für das ‘monochrome’ Medium des Cembalos, andererseits die Messe als größtmögliche, ‘polychrome’ Ensemblebesetzung für fünf- bis achttimmigen Chor, Streicher und große Bläsergruppe. Das

solistische Prinzip und das Ensembleprinzip, zwischen denen Bachs Œuvre immer balanciert, finden hier ihre ausgeprägtesten Beispiele.

Die meisten Teile der Messe bestehen aus Parodien, wobei die Ausnahmen jedoch bedeutungsvoll sind. Zwischen den beiden überschwänglichen *Osannas*, die in voller Besetzung erklingen, steht ein zartes *Benedictus*, das nur von Tenorstimme, Flöte und Continuo bestritten wird; Bach komponierte diesen Satz direkt in die Partitur. Im *Credo* fallen zwei Chorsätze auf, die auf gregorianischen Intonationen der jeweiligen Texte basieren und darum neu komponiert sind: es sind das eröffnende *Credo in unum Deum* sowie das *Confiteor*. In beiden Stücken, vor allem aber im Eröffnungssatz führt der ‘*stilo antico*’ zu komplexer Polyphonie mit sich überlappenden Einsätzen. Dem Hörer ist es unmöglich, die einzelnen Stimmen voneinander zu unterscheiden und sämtliche Einsätze mitzuverfolgen. So entsteht der Eindruck einer Menschenmenge, in der das Glaubensbekenntnis vielfach durcheinander gesungen wird. Die zwei Geigenstimmen haben hier die Funktion zweier zusätzlicher ‘Vokalstimmen’, die in einer für die Sopranstimmen unerreichbaren Höhe spielen und so die Achttimmigkeit nach oben hin ausfüllen. In der darauffolgenden konzertanten Fuge *Patrem*

omnipotentem, die auf dem Eröffnungssatz der Kantate 171 (Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm) basiert, setzt das vollständige Orchester wieder ein. Bach kriert hier eine Art Verflechtung der Texte, indem er über den Fugeneinsätzen des *Patrem omnipotentem* nochmals ausdrücklich das *Credo in unum Deum* singen lässt, bis dieser Ausruf von der ungestümen Fuge sozusagen verschlungen wird – ein besonders dramatischer Effekt!

Der andere im 'stilo antico' verfasste Chor des Credo, das *Confiteor*, ist ein rein vokales fünfstimmiges Stück (wie gewöhnlich mit Continuo-Begleitung), in dem Bach gemäß den Regeln des Stils beiden Textphrasen (*Confiteor unam baptismam – in remissionem peccatorum*) ein eigenes Thema gibt. Diese werden von Anfang an miteinander kombiniert und später mit dem traditionellen *Cantus firmus* zu mancherlei komplexen, wunderbar kunstvollen Stretti zusammengefügt. Bach geht dabei harmonisch bis an die Grenzen des Möglichen. Es entstehen dissonante, fast clusterartige Klänge. Er komponierte dieses Stück direkt in die Partitur, und der Kontrapunkt besitzt bei aller Durchdachtheit etwas Improvisiertes. In der Überleitung zum nächsten Chor *Et expecto* singt der ganze Chor mit düsteren Harmonien, die ohne Zweifel den Tod symboli-

sieren, die Worte: 'Und ich erwarte die Auferstehung der Toten'. Die Sänger scheinen sich plötzlich gewahr zu werden, dass sie nicht mehr vom Tod singen, sondern dass es um die Auferstehung geht, wonach plötzlich der Jubel losbricht. Bach verwendete für die Festfreude den Chor *Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen* aus der Ratswahlkantate *Gott man lobet dich in der Stille* BWV 120. Es ist ein froh-beschwingter Chor im Bourréeerhythmus in breit angelegter *da capo*-Form (ABA): der wiederholte Hauptteil (A) wird eingeleitet und gefolgt von einem Orchesterteil, der Mittelteil (B) bietet einen Ruhepunkt ohne Trompeten. Die Veränderung im Charakter dieses Teils, der sich von dem der Kantate abhebt, ist kennzeichnend für das Parodieverfahren in Bachs Messe. Mittelteil und damit auch *da capo*, sowie instrumentales Vor- und Nachspiel entfallen. Neben vielen anderen Bereicherungen fügt Bach im verbliebenen Teil dem ursprünglich vierstimmigen Chor eine fünfte Stimme hinzu. Es entsteht eine kompakter, dramatischer Schluss des Credo.

Das Credo hat nur zwei 'Arien' (*Et in unum Deum* und *Et in Spiritum Sanctum*); das Ganze wird daher von den insgesamt sieben Chorstücken dominiert. Ursprünglich bildeten nur zwei Chöre, das *Crucifixus* und das *Et resurrexit*, den Kern dieses

Messeteils. Hier handelt es sich erneut um ein vom Text bestimmtes Gegensatzpaar: eine chromatische Lamento-Chaconne symbolisiert die Kreuzigung, ein ausgelassenes 'Concerto' – das lebhafteste, unkomplizierteste Stück der ganzen Messe – steht als Symbol für die Auferstehung. Als sich das Credo im Kompositionsprozess seiner Vollendung näherte – Bach war dann schon mit dem *Et expecto* beschäftigt – war er offensichtlich mit der Struktur nicht zufrieden. Die Worte *Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine et homo factus est* ('Er hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist aus der Jungfrau Maria und ist

Mensch geworden'), also die letzten Zeilen des Duets *Et in unum Deum* vertonte Bach getrennt. Dieser neue Chor steht auf einem losen Extrablatt, das er mit zittriger Hand beschrieb. Es ist ein homophones Stück mit mysteriösen Akkorden und einer dissonant seufzenden Geigenstimme, die in jedem Takt eindrucksvoll Christi Hinabsteigen wiederholt. Das *Incarnatus est* ist deutlich von der jüngeren Generation von Komponisten, wie etwa Pergolesi, inspiriert. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es Bachs letzte vollendete Komposition – mit Ausblick in die Zukunft. 🍇

© Pieter Dirksen, 2006

La ‘grande messe catholique’ de Bach

[1] 1733

DANS UNE SOURCE DATÉE DU 27 juillet 1733, Johann Sebastian Bach pria le nouvel électeur de Saxe, Friedrich August II, de lui conférer le titre de ‘Maître de chapelle de la cour princière de Saxe’. Bach fit ce geste en pensant à sa position affaiblie à Leipzig. Afin d’appuyer sa demande il joignit à son courrier un ‘petit travail insignifiant’ : une messe constituée d’un Kyrie et d’un Gloria sous forme de 21 parties écrites avec soin, conservées jusqu’à nos jours à Dresde. On ne sait pas si, à l’époque, la messe fut exécutée à Leipzig ou à Dresde. La fonction convoitée ne lui fut confiée qu’en 1736. Cette ‘Missa brevis’ vint en tout cas compléter une série de compositions dont l’effectif se rapprochait de ceux appréciés dans la capitale saxonne. Parmi elles on peut mentionner des chefs d’œuvres tels que le *Cinquième concerto brandebourgeois* de 1717 (composé pour la joute avec Louis Marchand), les *Sonates et Partitas pour violon seul* de 1720 (probablement écrites pour Johann Georg Pisendel, violoniste et

premier violon de l’orchestre de la cour de Dresde), deux cantates datées de janvier 1724 (BWV 81 et 83), les concertos pour deux clavecins composés dans les années 1730 (BWV 1060-1062), et les *Variations Goldberg* publiées en 1741 (dédiées au baron Keyserlingk, diplomate russe qui habitait Dresde).

Il fut particulièrement adroit de la part de Bach d’envoyer une messe pour soutenir sa demande auprès du prince. Dresde était une ville où se côtoyaient luthériens et catholiques : le prince était catholique puisqu’il était rattaché à la couronne polonaise, mais le peuple saxon était principalement luthérien. Le Kyrie et le Gloria étaient chantés dans la liturgie de ces deux courants religieux. En outre, en février 1733, l’électeur Friedrich August Ier était décédé et son fils Friedrich August II lui avait succédé. Le contraste entre le Kyrie et le Gloria était idéal pour représenter ce changement. Vus ainsi le Kyrie symbolisait le deuil du père, tandis que le Gloria exprimait la joie d’accueillir le nouvel électeur. (Dans sa jeunesse, Bach avait eu connaissance d’un tel diptyque : c’était à Lübeck en 1706, et l’œuvre était de Dietrich Buxtehude). Le texte de la messe, de valeur constante, était

considéré dans toute l'Europe comme pierre de touche des compositeurs.

Dans les années 1730, Bach donna jour à quatre autres versions du Kyrie et du Gloria (BWV 233-236). Une comparaison de ces dernières avec la messe composée pour Dresde souligne la position bien particulière de celle-ci. Le texte est réparti sur douze mouvements au lieu de six, le chœur n'est pas à quatre mais à cinq voix (deux parties de sopranos), et en plus des cordes et de l'orgue l'orchestre comprend non pas deux bois mais un ensemble complet d'instruments à vent. Ce dernier est constitué de deux hautbois, deux flûtes, de bassons, ainsi que (dans le Gloria) de trois trompettes et de timbales. Comme les petites messes, la 'Messe' de Dresde se compose principalement d'arrangements ou *parodies* de mouvements issus du vaste corpus de cantates de Bach. Toutefois, dans cette dernière, Bach remania complètement les œuvres originales. Il s'agit d'une œuvre princière qui se conforma par son ampleur et son ambition à la riche culture musicale de Dresde où l'opéra (notamment les œuvres de Lotti, Heinichen, Hasse) comme la musique religieuse étaient en plein essor. La richesse des styles utilisés fait également référence à cette ville où depuis déjà des décennies on cherchait à unir et à mettre en opposition les meilleurs styles de

l'époque. Bach entretenait des relations d'amitié avec divers musiciens du célèbre orchestre de la cour de Dresde, notamment avec Hasse, Pisendel, Buffardin et Weiss. Son fils aîné, Wilhelm Friedemann, y fut nommé organiste en juillet 1733.

Bach considéra cette 'Messe' comme une pierre de touche, mettant ainsi à l'épreuve son art de la composition. Il la constitua certes à partir de mouvements déjà composés mais cela ne le limita en rien. Il put au contraire choisir au sein de ses abondantes archives musicales les pièces qui lui semblèrent se prêter au traitement le plus 'ingénieux' et contrasté. Sa palette stylistique fit se côtoyer des genres aussi divers que des airs dans le style de l'opéra ou des mouvements de style polyphonique reprenant les anciennes pratiques religieuses ('stile antico'). C'est dans le Kyrie tripartite que Bach utilisa cette opposition avec le plus de clarté. Le premier Kyrie eleison en si mineur est une pièce moderne, chromatique. Ses harmonies sont complexes et son thème possède une grande charge affective. Il commence par une invocation majestueuse, homophone, de quatre mesures (clairement basée sur le Kyrie de la Messe allemande luthérienne de 1526), qui laisse ensuite place à une fugue. Le thème expressif se traîne avec difficulté vers le haut pour s'enfoncer de nouveau tout de suite après (sur un deuxième

degré abaissé), exprimant ainsi les supplications des croyants (le tempo est explicitement Largo). La fugue est entièrement polyphonique: dès le début, les entrées sont accompagnées par d'autres voix, ce qui donne ainsi l'effet d'un impressionnant appel à la miséricorde. Ce mouvement fut probablement conçu comme musique d'obsèques pour Friedrich August I. Le *Christe eleison* fut écrit comme un duo galant d'opéra (avec l'effectif caractéristique de l'opéra: deux sopranos, violons à l'unisson et basse continue). Le contrepoint complexe du premier mouvement s'est complètement effacé et les deux sopranos chantent principalement à la tierce. Le deuxième *Kyrie eleison* est en revanche strictement polyphonique. Il ne s'agit plus ici de style moderne et chromatique comme dans le premier *Kyrie* mais de 'stile antico'. La mesure *allabreve* (utilisant principalement de 'longues' valeurs de notes) et les instruments qui renforcent les parties chantées accentuent un style qui exprime l'intemporel et l'immuable. L'opposition et la confrontation exposées dans le *Kyrie* caractérisent l'œuvre entière.

Dans le *Gloria*, musique d'ovation pour le nouveau souverain, des trompettes et des timbales furent rajoutées à l'instrumentation. La structure reflète l'origine du texte. Le diptyque d'ouverture *Gloria in excelsis Deo* – *Et in terra pax* provient du

récit de Noël issu du 2^{ème} chapitre de l'Évangile selon saint Luc: passage qui rapporte la vision des bergers de la louange céleste de Dieu. Le texte est conçu comme un prélude (mouvement de concerto, comme si souvent chez Bach) et fugue, comme un couple contrasté possédant une grande charge affective. Le prélude est une gigue exubérante, tandis que la fugue est basée sur un 'thème-soupir', paisible et pastoral, qui conduit de façon systématique à un climat grandiose. Du *Laudamus te* jusqu'à la fin (*Cum sancto spirito*), le texte n'est plus biblique mais est extrait des écrits de l'Église primitive. Le *Qui tollis peccata mundi*, qui traduit une idée centrale de la croyance chrétienne ('Toi qui enlèves le péché du monde, prend pitié de nous') est au cœur de cet hymne liturgique. La musique est comme une prière: c'est le seul chœur du *Gloria* où les instruments très sonores – trompettes, timbales et hautbois – sont absents. Autour de ce chœur, quatre arias sont regroupées. Ces quatre arias possèdent une partie obligée confiée à l'un de chaque groupe d'instruments de l'orchestre: le violon, la flûte, le hautbois et le cor. Le *Laudamus te* semble être entièrement destiné aux musiciens de Dresde. Les passages ornés de trilles de la partie de mezzo-soprano étaient une spécialité de l'épouse de Hasse, Faustina Bordoni, célèbre mezzo employée par l'opéra de Dresde. Le très virtuose solo de violon,

placé en septième position fait penser à Pisendel. Un autre éminent musicien de Dresde pour lequel Bach avait déjà composé était le flûtiste Pierre-Gabriel Buffardin (écoutez le duo *Domine Deus* avec son grand solo de flûte accompagné par les cordes en sourdine). Dans le *Quoniam tu solus sanctus*, il faut enfin noter la partie virtuose de cor [2] aux côtés des deux bassons obligés. Nous pouvons le considérer comme la pièce essentielle de cette musique d'ovation de 1733: ce mouvement de mesure à 3/4 comprend une sorte de catalogue de rythmes de polonaise et fait sans aucun doute référence à la royauté polonaise de Frédéric August II. Le cor – spécialité marquée de l'orchestre de Dresde – fait ici figure de symbole royal (Frédéric August était en outre un fervent chasseur). C'est une aria composée exclusivement pour voix graves: aux côtés du cor et des deux bassons, Bach imagina une basse solo et une basse continue. Bach obtint ainsi un contraste incroyable avec le mouvement final composé pour l'ensemble entier. Le couronnement de la 'Messe', le *Cum sancto* est un grandiose mélange de concerto et de fugue – éléments qui jusque-là étaient utilisés séparément. Il possède cinq parties: trois sections concertantes pour le chœur et l'orchestre complets alternent avec deux fugues. La première est exécutée seulement par le chœur (plus basse continue), la deuxième est doublée par les instru-

ments. Dans les parties concertantes, la première partie virtuose domine. Ce mouvement vertigineux conclut de façon magistrale cette 'Messe' de Dresde qui doit être considérée comme une composition achevée et complète.

1745 et 1724

Pour quoi Bach élargit-il cette 'Messe' vers la fin de sa vie pour la transformer en une messe complète – une 'Missa tota', composée de toutes les parties de l'ordinarium? L'idée lui en vint probablement au milieu des années 1740. En 1745, le jour de Noël, la Paix de Dresde – fin de la deuxième guerre de Silésie – fut fêtée par un office très particulier. Pour cette occasion, Bach sortit la 'Messe' de Dresde de 1733 de ses archives et arrangea trois parties du *Gloria*. C'est ce qui devint la cantate (en réalité le motet) *Gloria in excelsis Deo* BWV 191. On entendit probablement à la même occasion un *Sanctus* en Ré Majeur pour grand effectif que Bach avait composé pour l'office du jour de Noël 1724 (le *Kyrie*, le *Gloria*, et le *Sanctus* étaient les seuls passages de la messe qui avaient une place dans la liturgie latine luthérienne de l'époque). Bach eut alors peut-être l'idée de réunir ces mouvements séparés et de les développer pour en faire une messe complète. On sait également qu'à cette époque Bach montra un grand intérêt pour les 'anciennes' versions de Palestrina et de

Bassani du texte complet de la messe. L'œuvre fut peut-être aussi pensée comme une messe de la paix. La deuxième guerre de Silésie fut l'unique fois que Bach fut directement confronté aux malheurs d'une guerre: des combats eurent lieu autour de Leipzig, on assista au cantonnement de l'armée prussienne et on dut supporter le rationnement. Cela pourrait expliquer l'ajout du *Dona nobis pacem* à la fin de la composition.

Mais Bach mûrissait peut-être aussi l'idée de composer une 'missa tota' depuis bien plus longtemps. C'est ce que nous laisse supposer la transition entre le *Sanctus* et le *Hosanna*. Un peu avant la fin du *Sanctus*, la fugue *Pleni sunt coeli et terra* est renforcée par une fanfare de trois trompettes à l'unisson, or cette fanfare est également chantée à l'unisson par le chœur non accompagné au début du *Hosanna*. Si cela montre que Bach avait à l'esprit une correspondance directe entre ces deux parties (et prouve en outre que les parties numérotées séparément dans la partition constituent en réalité un ensemble), ce lien reste encore un mystère: le *Sanctus* date de 1724 alors que le *Hosanna* est basé sur une cantate profane de 1732 (sur le texte *Es lebe der König, der Vater im Lande*). En 1732, Bach eut-il déjà le désir de réutiliser ce chœur pour un *Hosanna*? Pourquoi attendit-il plus de quinze ans pour le réaliser?

Le *Sanctus* de 1724 possède en tout cas une envergure encore sans précédent dans la musique de Bach. Une fois encore, Bach composa cette pièce comme un prélude et fugue, et utilisa un *metrum* et des techniques de composition contrastées. C'est là que convergèrent ses idées sur la Trinité, idées qui jouent un grand rôle dans l'ensemble de la messe. Pensons simplement au nombre de parties que possède l'œuvre [27 = 3 x 3 x 3]. La Trinité est l'unité sacrée formée par trois éléments, c'est la foi en une divinité tripartite constituée de Dieu le Père, de Dieu le Fils et du Saint Esprit. L'accent mis sur les nombres trois et six dans le *Sanctus* prend sa source dans la prophétie d'Isaïe. Au début du sixième chapitre du livre d'Isaïe on peut lire ce qui suit: 'L'année de la mort du roi Ozias, je vis le Seigneur Yahvé assis sur un trône élevé; sa traîne remplissait le sanctuaire; des séraphins se tenaient au-dessus de lui, ayant chacun six ailes: deux pour se couvrir la face, deux pour se couvrir les pieds, deux pour voler. Et ils se criaient l'un à l'autre ces paroles: 'Saint, saint, saint est Yahvé Sabaoth. Sa gloire remplit toute la terre. Les gonds du seuil vibraient à la voix de celui qui criait et le Temple se remplissait de fumée.' C'est à cause de la dominance des chiffres trois (trois fois 'saint') et six (six ailes, Isaïe 6) dans ce livre de la bible qu'on composait traditionnellement le *Sanctus* à six voix. Bach appliqua cependant cette symbolique des nombres à tous les

niveaux. C'est la raison pour laquelle, on note trois hautbois (au lieu des deux hautbois habituels) aux côtés des trois parties de violon et des trois trompettes. Le chœur à six voix se partage constamment en groupes de trois voix. Cinq ensembles à trois voix complétés par la basse continue (à laquelle on rajoute ici les timbales) qui fait office de sixième groupe instrumental portent ainsi de manière majestueuse toute la construction. Le *Sanctus* est construit sur trois éléments musicaux: les sauts d'octaves de la basse continue, le motif d'ouverture avec ses tierces (!) descendantes, et les longues notes tenues. Le mot 'saint' lancé par le séraphin dans la prophétie d'Isaïe est constamment au centre du discours: tous les instruments et les groupes vocaux alternent. Les timbales expriment avec un roulement menaçant le tremblement des gonds du seuil. On retrouve l'élément ternaire dans le mouvement incessant de triolets du *Sanctus* et dans la mesure à 3/8 du *Pleni sunt coeli*. Cette deuxième partie contraste avec le prélude noble: elle est considérablement plus rapide, dansante et joyeuse. Le thème final, que l'on entend simultanément à la basse et, bien au-dessus, dans la partie de première trompette, encadrant ainsi toutes les autres voix, symbolise la terre entière. Le *Sanctus*, inspiration visionnaire de Bach, peut être considéré comme le cœur de la messe dans son ensemble.

[3] 1748-49

L'histoire de la genèse de la messe en si mineur est étroitement liée à celle de l'*Art de la Fugue*. Comme pour la 'Messe' de 1733, la première version de cette œuvre comprenait douze parties. Bach considéra d'autre part les deux œuvres pendant longtemps comme des cycles achevés et cohérents. Ce n'est que vers la fin de sa vie qu'il retravailla les deux œuvres pour les élargir de façon radicale. Il est essentiel de rappeler ici qu'à cette époque, Bach dut prendre conscience de sa position remarquable sur le plan historique. Il était vu de plus en plus comme le (dernier) maître du contrepoint traditionnel, comme quelqu'un qui pouvait maîtriser les techniques de composition les plus complexes. Bach publia pour cette raison des œuvres apportant la confirmation explicite de cette image, pensons à l'*Offrande musicale* de 1747 et à ses *Canonische Veränderungen* de 1748. Son projet suivant fut la publication de l'*Art de la Fugue* dont il avait rangé la partition achevée depuis 1742 dans un tiroir. Il commença par la révision des douze mouvements existants, par l'ajout de fugues supplémentaires et par la préparation de l'impression. Au milieu de ce processus, vers le mois de septembre 1748, il eut de sévères problèmes de santé, maladie qui laissa des traces claires dans son manuscrit. Il décida alors visiblement d'arrêter temporairement son travail sur l'*Art de la Fugue* pour pouvoir terminer le plus

rapidement possible son projet de *grande messe catholique*. Entre les automnes 1748 et 1749, il parvint à coucher sur le papier d'une écriture très laborieuse les mouvements manquants. Le manuscrit autographe montre de façon évocatrice, le mal que Bach se donna pour achever la partition. Il ne parvint visiblement pas ou pratiquement pas à retravailler à sa partition de l'*Art de la Fugue*; la deuxième version de cette œuvre resta par conséquent inachevée. Ces deux cycles monumentaux constituent ensemble l'apogée des deux aspects de l'art de Bach: L'*Art de la Fugue* pour un seul instrumentiste (Bach lui-même) utilise l'effectif 'monochrome' du clavecin solo. La messe fut composée pour l'effectif 'polychrome' le plus grandiose possible, un chœur de cinq à huit voix, des cordes et un ensemble complet d'instruments à vent. Le principe d'alternance entre les passages solistes et les ensembles trouve ici sa manifestation la plus extrême.

Comme la plus grande partie des mouvements de la Messe en si sont des parodies, les exceptions sont éloquentes. Coincé entre deux *Hosannas* exubérants mobilisant l'effectif le plus important de la messe, il faut noter un *Benedictus* fragile destiné de loin au plus petit effectif (il est écrit seulement pour ténor, flûte et basse continue); Bach composa ce mouvement directement sur la partition. Dans le *Credo*, les deux parties pour chœur sont également remar-

quables: basés sur des mélodies grégoriennes appartenant au texte, le *Credo in unum Deo* et le *Confiteor* furent entièrement composés pour cette messe. Ils utilisent tous deux le 'stile antico', ce qui donne lieu notamment dans la partie d'ouverture à une polyphonie complexe faisant entendre de nombreuses entrées qui se chevauchent. Il est là impossible d'entendre toutes les voix et de suivre toutes les entrées: l'impression donnée par ce passage est celle d'une grande foule chantant de façon dispersée une profession de foi. Les deux parties de violon font ici fonction de parties 'vocales' supplémentaires. Jouant à une hauteur inaccessible par les sopranos, les violons élargissent donc ici l'écriture à huit voix vers l'aigu. Dans la fugue concertante qui lui succède, *Patrem omnipotentem*, basée sur le mouvement d'ouverture de la cantate 171 (*Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm*), l'orchestre est réintroduit dans sa totalité. Bach réalisa un lien entre les deux parties en faisant chanter clairement encore le *Credo in unum Deum* au-dessus des entrées de fugue du *Patrem omnipotentem*, jusqu'à l'engloutissement en quelque sorte de ce cri par la fugue impétueuse – effet extrêmement dramatique!

L'autre chœur de 'stile antico' du *Credo* – le *Confiteor* – est une pièce à cinq voix, purement

vocale (les voix étant naturellement toujours accompagnées par la basse continue) dans laquelle Bach donna un propre thème aux deux phrases du texte (*Confiteor unam baptisma – in remissionem peccatorum*), conformément aux règles du ‘*stile antico*’. Ceux-ci sont dès le début combinés l’un avec l’autre et fusionnent ensuite avec le traditionnel *cantus firmus* dans toutes sortes de strettes compliquées et étonnantes. Bach toucha là les limites du possible en donnant naissance à des dissonances, à des accords qui tiennent presque du cluster. Il composa cette partie directement sur la partition, et le contrepoint a, dans toute son érudition, un caractère d’improvisation. Dans la transition avec le chœur suivant *Et expecto*, le chœur chante ‘et j’attends la résurrection des morts’. Les harmonies sont sombres et symbolisent indubitablement la mort. Les chanteurs paraissent alors réaliser soudainement que le texte qu’ils chantent ne parle plus de la mort mais qu’il s’agit de résurrection, ce qui donne lieu à une explosion effrénée de joie. Bach utilisa pour cette joie festive le chœur *Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen* de la *Ratswahlcantate*, BWV 120, *Gott mann lobet dich in der Stille*. C’est un chœur joyeux composé sur un rythme de bourrée dans une vaste forme avec *da capo* (ABA): la partie principale reprise (A) est précédée et conclue par une partie orchestrale, le mouvement central (B) offre un moment de

calme; les trompettes se taisent. Le changement de caractère de ce mouvement par rapport à la cantate caractérise assez bien la technique de la parodie que Bach utilisa dans sa messe: le mouvement central et le *da capo* sont laissés de côté, tout comme le prélude et la conclusion instrumentale. Outre les nombreux enrichissements apportés à la partie restante, Bach ajouta une cinquième voix au chœur originellement à quatre voix. Bach donna ainsi à l’ensemble du *Credo* une conclusion particulièrement compacte et dramatique.

Le *Credo* ne comprenant que deux ‘arias’ (*Et in unum Deum* et *Et in Spiritum Sanctum*), l’accent est entièrement mis sur les (sept) sections chorales. Le centre de cette partie de la messe ne consistait à l’origine qu’en deux chœurs: le *Crucifixus* et le *Et resurrexit*. Ils forment un couple contrasté constitué à partir du texte: une chaconne-lamento chromatique symbolise la Crucifixion tandis que le ‘concerto’ exubérant – pièce la plus simple et gaie de toute la messe – symbolise la Résurrection. Au moment de finir le *Credo* – Bach travaillait visiblement déjà sur le *Et expecto* – il sembla insatisfait de sa structure. Il eut alors l’idée de composer à part la ligne finale du duo *Et in unum Deum*, à savoir *Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine et homo factus est* (‘et fut reçu par le

Saint Esprit de la Vierge Marie et devint homme’). Le nouveau chœur fut écrit sur une feuille séparée d’une main peu ferme. Bach composa là une pièce homophone comprenant des accords mystérieux, une partie de violon dissonante qui répète toutes les mesures de façon pénétrante l’idée de la

descente du Christ. Ce *Et incarnatus est*, qui fut clairement inspiré par la musique des compositeurs de la nouvelle génération et fut également très probablement la dernière pièce achevée par Bach, est une fenêtre ouverte vers l’avenir. 🍷

© Pieter Dirksen, 2006

Mass in *b* minor (BWV232)

CD 1

I Missa

KYRIE

- 1 Kyrie eleison.
- 2 Christe eleison.
- 3 Kyrie eleison.

GLORIA

- 4 Gloria in excelsis Deo.
- 5 Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
- 6 Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
- 7 Gratias agimus tibi propter magnam gloriam
tuam.

I Missa

KYRIE

- Lord, have mercy on us.
- Christ, have mercy on us.
- Lord, have mercy on us.

GLORIA

- Glory to God in the highest.
- And on earth peace to men of good will.
- We praise thee, we bless thee,
we adore thee, we glorify thee.
- We give thee thanks for thy great glory.

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

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

10 Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

11 Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus,
Jesu Christe.

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

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

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

For thou only art holy,
thou only art Lord,
thou only art most high,
Jesus Christ.

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

CD 2

II *Symbolum Nicenum*

CREDO

- 1 Credo in unum Deum.
- 2 Credo in unum Deum.
Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilem omnium et invisibilem.
- 3 Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum non factum,
consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de coelis.
- 4 Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria virgine
et homo factus est.

II *Symbolum Nicenum*

CREDO

- I believe in one God,
- 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.
Born of the Father before all ages.
God of God, light of light,
true God of true God.
Begotten, not made,
consubstantial with the Father,
by whom all things were made.
Who for us men
and for our salvation
came down from heaven.
- And was incarnate by the Holy Ghost
of the Virgin Mary,
and was made man.

- 5 Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est.
- 6 Et resurrexit tertia die secundum scripturas,
et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
judicare vivos et mortuos
cujus regni non erit finis.
- 7 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.
- 8 Confiteor unum baptismam
in remissionem peccatorum.
- 9 Et expecto resurrectionem mortuorum
et vitam venturi saeculi.
Amen.

He 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,
he sitteth at the right hand of the Father.
And he shall come again with glory
to judge the living and the dead
and his kingdom shall have no end.

And in the Holy Ghost,
the Lord and giver of life,
who proceedeth from the Father and the Son.
Who together with the Father and the Son
is adored and glorified,
who spoke by the prophets.
And one holy catholic and apostolic Church.

I confess one baptism
for the remission of sins.

And I await the resurrection of the dead
and the life of the world to come.
Amen.

III Sanctus

SANCTUS

- 10 Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

IV Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona Nobis Pacem

- 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. 🍷

III Sanctus

SANCTUS

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

IV Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona Nobis Pacem

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 takest away the sins of the world,
have mercy upon us.

Grant us peace. 🍷

Hohe Messe (BWV232)

CD 1

I Missa

KYRIE

- 1 Kyrie eleison.
- 2 Christe eleison.
- 3 Kyrie eleison.

GLORIA

- 4 Gloria in excelsis Deo.
- 5 Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
- 6 Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
- 7 Gratias agimus tibi propter magnam gloriam
tuam.

I Missa

KYRIE

- Heer, ontferm U.

Christus, ontferm U.

Heer, ontferm U.

GLORIA

- Ere zij God in den hoge

en vrede op aarde voor mensen van goede wil.

Wij prijzen U, wij zegenen U,
wij aanbidden U, wij verheerlijken U.

Wij brengen U dank voor Uw grote heerlijkheid.

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

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

10 Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

11 Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus,
Jesu Christe.

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

Heer God, koning des hemels,
God, almachtige Vader.
Heer, eniggeboren Zoon, Jezus Christus,
Heer God, Lam Gods,
Zoon van de Vader.

Gij die de zonden der wereld draagt,
ontferm U over ons.
Gij die de zonden der wereld draagt,
hoor ons gebed.

Gij die zit aan de rechterhand des Vaders,
ontferm U over ons.

Want Gij alleen zijt heilig,
Gij alleen de Heer,
gij alleen de allerhoogste,
Jezus Christus.

Met de Heilige Geest,
in de heerlijkheid van God de Vader,
Amen.

CD 2

II *Symbolum Nicenum*

CREDO

- 1 Credo in unum Deum.
- 2 Credo in unum Deum.
Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.
- 3 Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum non factum,
consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de coelis.
- 4 Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria virgine
et homo factus est.

II *Symbolum Nicenum*

CREDO

- Ik geloof in een God.
- Ik geloof in een God,
de almachtige Vader,
schepper van hemel en aarde,
van alle zichtbare en onzichtbare dingen.
- En in een Heer, Jezus Christus,
eniggeboren Zoon van God.
Geboren uit de Vader voor alle eeuwen.
God uit God, licht uit licht,
waarachtig God uit waarachtig God.
Geboren, niet gemaakt,
een van wezen met de Vader,
door wie alles gemaakt is.
Die om ons mensen
en om ons heil
is neergedaald uit de hemel.
- En Hij is vlees geworden door de Heilige Geest
uit de maagd Maria
en Hij is mens geworden.

- 5 Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est.
- 6 Et resurrexit tertia die secundum scripturas,
et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
judicare vivos et mortuos
cujus regni non erit finis.
- 7 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.
- 8 Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
- 9 Et expecto resurrectionem mortuorum
et vitam venturi saeculi.
Amen.

Gekruisigd, ook voor ons,
onder Pontius Pilatus,
heeft Hij geleden en is Hij begraven.

En Hij is opgestaan op de derde dag volgens de
schriften, en Hij is opgevaren ten hemel,
en zit aan de rechterhand van de Vader.
En Hij zal weerkomen met heerlijkheid
om te oordelen de levenden en de doden
en zijn rijk zal geen einde hebben.

En in de Heilige Geest,
die Heer is en levend maakt,
die uit de Vader en de Zoon voortkomt.
Die samen met de Vader en de Zoon
wordt aanbeden en verheerlijkt,
die gesproken heeft door de profeten.
En in een heilige katholieke en apostolische kerk.

Ik belijd een doop
tot vergeving van zonden.

En ik verwacht de opstanding der doden
en het leven van de tijd die komt.
Amen.

III Sanctus

SANCTUS

- 10 Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

IV Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona Nobis Pacem

- 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. 🙏

III Sanctus

SANCTUS

Heilig, heilig, heilig,
Heer God van de machten.
Vol zijn hemel en aarde van Uw heerlijkheid.

IV Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona Nobis Pacem

Hosanna in den hoge.

Gezegend Hij die komt
in de naam des Heren.

Hosanna in den hoge.

AGNUS DEI

Lam Gods,
dat de zonden der wereld draagt,
ontferm U over ons.

Geef ons vrede. 🙏

h-Moll Messe (BWV 232)

CD 1

I Missa

KYRIE

- 1 Kyrie eleison.
- 2 Christe eleison.
- 3 Kyrie eleison.

GLORIA

- 4 Gloria in excelsis Deo.
- 5 Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
- 6 Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
- 7 Gratias agimus tibi propter magnam gloriam
tuam.

I Missa

KYRIE

- Herr erbarme Dich unser.
- Christus erbarme Dich unser.
- Herr erbarme Dich unser.

GLORIA

- Ehre sei Gott in der Höhe
- und Friede auf Erden den Menschen seiner
Gnade.
- Wir loben Dich, wir preisen Dich,
wir beten Dich an, wir rühmen Dich.
- Wir danken Dir, denn groß ist deine Herrlichkeit.

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

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

10 Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

11 Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus,
Jesu Christe.

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

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

Der Du hinwegnimmst die Sünden der Welt,
erbarme Dich unser.
Der Du hinwegnimmst die Sünden der Welt,
nimm an unser Gebet.

Der 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 Geist,
zur Ehre Gottes des Vaters,
Amen.

II *Symbolum Nicenum*

CREDO

- 1 Credo in unum Deum.
- 2 Credo in unum Deum.
Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.
- 3 Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum non factum,
consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de coelis.
- 4 Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria virgine
et homo factus est.

II *Symbolum Nicenum*

CREDO

- Ich glaube an den einen Gott.
- Ich glaube an den einen Gott,
den allmächtigen Vater,
Schöpfer des Himmels und der Erde,
aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.
- Ich glaube an den einen Herrn, Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn.
Aus dem Vater geboren vor aller Zeit.
Gott von Gott, Licht vom Lichte,
wahrer Gott vom wahren Gott.
Gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesens mit dem Vater,
durch den alles erschaffen ist.
Der für uns Menschen
und um unseres Heiles Willen
vom Himmel herabgestiegen ist.
- Er hat Fleisch angenommen durch den Heiligen
Geist, aus Maria, der Jungfrau
und ist Mensch geworden.

- 5 Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est.
- 6 Et resurrexit tertia die secundum scripturas,
et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
judicare vivos et mortuos
cujus regni non erit finis.
- 7 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.
- 8 Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
- 9 Et expecto resurrectionem mortuorum
et vitam venturi saeculi.
Amen.

Gekreuzigt wurde er sogar für uns
unter Pontius Pilatus,
ist gestorben und begraben worden.

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

Und ich glaube an den Heiligen Geist,
den Herrn und Lebensspender,
der vom Vater zum Sohne ausgeht.
Der mit dem Vater und dem Sohn zugleich
angebetet und verherrlicht wird,
der durch die Propheten gesprochen hat.
Ich glaube an die eine, heilige, katholische und
apostolische Kirche.

Ich bekenne eine Taufe
zur Vergebung der Sünden.

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

III Sanctus

SANCTUS

- 10 Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

IV Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona Nobis Pacem

- 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. 🍷

III Sanctus

SANCTUS

Heilig, heilig, heilig,
Herr Gott Sabaoth.
Erfüllt sind Himmel und Erden von Deiner
Herrlichkeit.

IV Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona Nobis Pacem

Hosanna in der Höhe.

Hochgelobt sei der da kommt
im Namen des Herrn.

Hosanna in der Höhe.

AGNUS DEI

Lamm Gottes,
das Du hinwegnimmst die Sünden der Welt,
erbarme Dich unser.

Gib uns Deinen Frieden. 🍷

Messe en si mineur (BWV 232)

CD 1

I Missa

KYRIE

- 1 Kyrie eleison.
- 2 Christe eleison.
- 3 Kyrie eleison.

GLORIA

- 4 Gloria in excelsis Deo.
- 5 Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
- 6 Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
- 7 Gratias agimus tibi propter magnam gloriam
tuam.

I Missa

KYRIE

- Seigneur, prends pitié.
O Christ, prends pitié.
Seigneur, prends pitié.

GLORIA

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

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

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

10 Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

11 Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus,
Jesu Christe.

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

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

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

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

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

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

CD 2

II *Symbolum Nicenum*

CREDO

- 1 Credo in unum Deum.
- 2 Credo in unum Deum.
Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilem omnium et invisibilem.
- 3 Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo,
lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum non factum,
consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de coelis.
- 4 Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria virgine
et homo factus est.

II *Symbolum Nicenum*

CREDO

- Je crois en un seul Dieu
- Je crois en un seul Dieu,
Le Père tout-puissant,
créateur du ciel et de la terre,
de l'univers visible et invisible.
- Je crois en un seul Seigneur,
Jésus-Christ, le Fils unique de Dieu.
Né du Père avant tous les siècles.
Il est Dieu, né de Dieu,
lumière née de la lumière,
vrai Dieu, né du vrai Dieu.
Engendré, non pas créé,
de même nature que le Père,
par qui tout a été fait.
Pour nous les hommes,
et pour notre salut,
il descendit du ciel.
- Par l'Esprit Saint, il a pris chair
de la Vierge Marie,
et s'est fait homme.

- 5 Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est.
- 6 Et resurrexit tertia die secundum scripturas,
et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
judicare vivos et mortuos
cujus regni non erit finis.
- 7 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.
- 8 Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
- 9 Et expecto resurrectionem mortuorum
et vitam venturi saeculi.
Amen.

Crucifié pour nous
sous Ponce Pilate,
il souffrit sa Passion et fut mis au tombeau.

Il ressuscita le troisième jour, conformément aux
Ecritures, et il monta au ciel,
il est assis à la droite du Père.
Il reviendra dans la gloire
pour juger les vivants et les morts
et son règne n'aura pas de fin.

Je crois en l'Esprit Saint,
qui est Seigneur et qui donne la vie,
il 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 en l'Eglise, une sainte, catholique et
apostolique.

Je reconnais un seul baptême
pour le pardon des péchés.

J'attends la résurrection des morts
et la vie du monde à venir.
Amen.

III Sanctus

SANCTUS

10 Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

IV Osanna, Benedictus,
Agnus Dei et Dona Nobis Pacem

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. 🍷

III Sanctus

SANCTUS

Saint, Saint, Saint,
le Seigneur, Dieu de l'univers.
Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.

IV Osanna, Benedictus,
Agnus Dei et Dona Nobis Pacem

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 enlèves le péché du monde,
prends pitié de nous.

Donne-nous la paix. 🍷

Musicians Musici Musiker Musiciens

Jos van Veldhoven

conductor/dirigent/Dirigent/chef d'orchestre

Concertists

Dorothee Miels soprano/sopraan/Sopran/
soprane 1

Johannette Zomer soprano/sopraan/Sopran/
soprane 2

Matthew White alto/alt/Alt/contralto

Charles Daniels tenor/Tenor/ténor

Peter Harvey bass/bas/Baß/basse

Ripienists

Amaryllis Dieltiens, Marieke Steenhoek
soprano/sopraan/Sopran/soprane 1

Lauren Armishaw, Klaartje van Veldhoven
soprano/sopraan/Sopran/soprane 2

Daniel Lager (solo in Sanctus),

Elena Pozhidaeva alto/alt/Alt/ contralto

Immo Schröder, Simon Wall tenor/Tenor/
ténor

Matthew Baker, Donald Bentvelsen bass/bas/
Baß/basse

Instrumentalists

**Johannes Leertouwer, Annelies van de Vegt,
Sayuri Yamagata**, violin/viool/Violine/violon 1

Paulien Kostense, Pieter Affourtit violin/
viool/Violine/violon 2

Staas Swierstra viola/altviool/Viola/alto

Lucia Swarts cello/Cello/violoncelle

Robert Franenberg double-bass/contrabas/
Kontrabaß/contrebasse

Marten Root, Doretthe Janssens flute/
traverso/Flöte/flûte traversière

**Martin Stadler, Peter Frankenberg,
Luise Baumgartl** oboe/hobo/Oboe/hautbois

Benny Aghassi, Tomasz Wesolowski bassoon/
fagot/Fagott/basson

Teunis van der Zwart horn/hoorn/Horn/cor

**PO Lindeke, Leif Bengtsson, Andreas
Bengtsson** trumpet/trompet/Trompete/
trompette

Peppie Wiersma timpani/pauken/Pauke/timbale

Siebe Henstra organ/orgel/Orgel/orgue

Pieter Jan Belder harpsichord/clavecimbel/
Cembalo/clavecín



Jos van Veldhoven



Dorothee Mields



Johannette Zomer



Matthew White



Charles Daniels



Peter Harvey

The Netherlands Bach Society

THE NETHERLANDS BACH SOCIETY owes its inception and fame to the performances of Bach's St. Matthew Passion which it has given in the Grote Kerk, Naarden, since 1922. These concerts are a greatly beloved feature of Netherlands musical life and attract more than 12,000 visitors every year. The artistic director, as well as chief conductor, of The Netherlands Bach Society is Jos van Veldhoven.

The Netherlands Bach Society gives about fifty concerts a year, primarily with works of Johann Sebastian Bach and his predecessors and contemporaries. Its programming policy is highly diverse, ranging from the major baroque works to lesser-known compositions of the 17th century. The ensemble's flexibility enables it to perform works in various different scorings of both religious and secular choral and orchestral music. The Netherlands Bach Society, as a result, has given performances of an impressive number of compositions in recent years. This creative programming style is an inspiration for both the musicians and the audience.

Most of the concerts are given in the Nether-

lands: in addition successful tours have been made to France, Italy, Spain, Portugal, Germany, Poland, Norway, Japan, and the United States. In addition to chief conductor Jos van Veldhoven, the ensemble performs with prominent early music specialists such as Gustav Leonhardt, Paul McCreesh, Marcus Creed, and Masaaki Suzuki. The Netherlands Bach Society was awarded the 2005 VSCD Classical Music Prize, in the category 'most impressive contribution by an orchestra or large ensemble'.

Jos van Veldhoven

Jos van Veldhoven studied musicology at the Rijksuniversiteit, Utrecht, and choral and orchestral conducting at the Royal Conservatory, the Hague. Since 1983 he has been the artistic director of The Netherlands Bach Society. In this capacity Van Veldhoven regularly performs the major works of Johann Sebastian Bach and his predecessors and contemporaries, both at home and abroad. He has made various (inter)national radio, television, and CD recordings and he has appeared at festivals in the Netherlands, Europe, the United States, and Japan.

Jos van Veldhoven is in demand as a guest conductor for orchestras at home and abroad, including Das Orchester der Beethovenhalle Bonn, the Tokyo Philharmonic Orchestra, the Telemann Chamber Orchestra, and the Essener Philharmoniker. In recent years, Van Veldhoven has regularly attracted attention with performances of 'new' repertoire within the domain of early music. His recordings of oratorios by Telemann and Graun, Gastoldi's *Vespers*, Dutch repertoire of the Golden Age, reconstructions of Bach's *St. Mark Passion*, and the so-called *Köthener Trauer-Music*, as well as numerous unfamiliar 17th-century dialogues, were widely noticed. In addition he conducted a large number of contemporary premieres of baroque operas including works by Mattheson, Keiser, Andrea and Giovanni Bononcini, Legrenzi, Conti, and Scarlatti.

Jos van Veldhoven is a professor of choral conducting at the Amsterdam Conservatory and the Royal Conservatory, the Hague.

Charles Daniels

The repertoire of Charles Daniels spans 1150 years: from the 9th century to the present day. He studied at King's College, Cambridge, and the Royal College of Music in London, where his teacher was Edward Brooks.

Daniels has made more than sixty recordings

as a soloist including Handel's *Messiah* with the Gabrieli Consort, songs by Dowland, and Handel's *Alexander Balus* with The King's Consort, Christmas Music by Schütz, Haydn's *St. Cecilia Mass* with the Gulbenkian Choir and Orchestra, Bach's *Easter Oratorio* with the Taverner Consort, and songs with Emma Kirkby. He recorded more than twenty CDs of Purcell's works with The King's Consort.

He performed a solo role in Lully's *Atys* with the Opera de Paris and in Purcell's *Fairy Queen* at the Aix-en-Provence Festival. Daniels was the Evangelist in the *St. John Passion* with the Academy of Ancient Music, sang in Monteverdi's *Orfeo* with the Toronto Consort, and in major oratorios by Handel, such as *Esther*, *Joshua*, and *Messiah*.

Purcell's Odes have recently been part of Daniels's performing activities, with the Orchestra of the Age of Enlightenment, as well as Bach's *St. Matthew Passion* with The Netherlands Bach Society. In addition, Daniels performs more contemporary repertoire such as the Stravinsky *Cantata* and Finzi's *Dies Natalis*.

Dorothee Miels

Dorothee Miels studied in Bremen with Elke Hoffman, and in Stuttgart with Julia Hamari. The music of the 17th and 18th centuries was central to her musical activities from the very beginning, while the contemporary repertoire has become an

increasingly important part of her work. For example, in 2004 she performed the premiere of J.M. Staud's opera, *Berénice*.

A steadily growing discography with more than forty recordings, some of which have been awarded prizes, bears witness to her busy concert schedule. Innumerable international radio stations and CD labels (Sony Classical, BIS, Harmonia Mundi) have made productions with her. Dorothee Miels is a welcome guest at international festivals such as Bach-Fest Leipzig, Boston Early Music Festival, Wiener Festwochen, Händel-Festspiele in Halle and Göttingen, and the Tanglewood Festival.

Dorothee Miels regularly appears with Collegium Vocale Gent, the Bach Collegium Japan, Ensemble Orchestral de Paris, Klangforum Wien, and with conductors Ivor Bolton, Beat Furrer, Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt, Kenneth Montgomery, Helmut Müller-Brühl, and Hans Christoph Rademann.

Recent highlights include recordings of J. Schuster's opera *Demofonte*, and Haydn's *Creation*. Additional concerts have included Pierre Boulez's *Pli selon Pli*, Bach's *St. Matthew Passion* under Philippe Herreweghe, Mozart's *Exsultate*, jubilate with the Tokyo Symphony Orchestra, and Bach cantatas with the Bach Collegium Japan under Masaaki Suzuki.

Johannette Zomer

The Dutch soprano Johannette Zomer initially worked for several years as a microbiological analyst before beginning her vocal studies with Charles van Tassel at the Sweelinck Conservatory, Amsterdam. Her current coach is Diane Forlano.

Johannette's repertoire ranges from the Middle Ages to the 20th century, giving her a highly varied and extensive concert career. As a result she works not only with important baroque specialists like Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen, René Jacobs, Reinhard Goebel, and Paul McCreesh, but also with conductors like Kent Nagano, Daniel Harding, Valery Gergiev, Reinbert de Leeuw, and Peter Eötvös. In addition, Johannette regularly gives lieder recitals with fortepiano specialist Arthur Schoonderwoerd, and she is a member of the ensembles *Compania Vocale* and *Antequera*.

She made her operatic debut with the *Nationale Reisopera* as the page Tebaldo, in Verdi's *Don Carlo*. Since then she has appeared in other operatic roles such as Belinda in *Dido and Aeneas*, Pamina in *Die Zauberflöte*, and Amanda in Ligeti's *Le Grand Macabre* with the same company. She also sang Oberto in Handel's *Alcina* at the *Komische Oper Berlin*.

Johannette Zomer regularly appears on CD recordings. Her most recent releases are

Buxtehude's *Membra Jesu Nostri* with The Netherlands Bach Society and Caccini's *Nuove Musiche* with theorbist Fred Jacobs.

Matthew White

Countertenor Matthew White was born in Ottawa, Canada. He received a degree in English literature at McGill University.

His operatic roles include Medoro in *Orlando* for New York City Opera, Unulfo in *Rodelinda* for the Glyndebourne Festival Opera, Ottone in *L'Incoronazione di Poppea* for Opera Atelier, and Uberto in Caldara's *La Conversione di Clodoveo* at festivals in Vancouver and Berlin.

Matthew White regularly appears with both modern and baroque orchestras such as Tafelmusik (Jeanne Lamon), New York Collegium (Andrew Parrott), Portland Baroque Orchestra (Paul Goodwin), Les Violons du Roy (Bernard Labadie), and Mercury Baroque Ensemble. He is the program director for Les Voix Baroques, with whom he regularly performs and records. Outside of North America, he has appeared with ensembles including the Bach Collegium Japan, Collegium Vocale Ghent, Le Concert Spirituel, Concerto Palatino, and at the Festival of Sacred Arts, Reykjavik.

White has recorded for CBC Records, Atma, BIS, Eufoda, and Analekta. Recent projects include

a CD with Italian oratorio arias, church cantatas by Buxtehude and Schütz's *Schwanengesang* with Collegium Vocale and Philippe Herreweghe.

White's upcoming plans include the role of Athamas in *Semele* for New York City Opera and Bacchus in Lully's *Psychée* for the Boston Early Music Festival.

Peter Harvey

Peter Harvey studied at Magdalen College, Oxford, followed by studies at the Guildhall School of Music and Drama, London. His wide-ranging repertoire extends from early baroque works to contemporary composers. However, he is known in particular for his solo appearances with ensembles specializing in early music, including The English Baroque Soloists, the Gabrieli Consort, and The King's Consort. He is regularly invited for performances abroad with ensembles such as Collegium Vocale Gent and The Netherlands Bach Society.

Peter Harvey's more than 100 CD recordings span a wide variety of compositions: from the 17th century to contemporary, from familiar and beloved to unknown. But the music of J.S. Bach, both in recordings and performances, is central to his repertoire. For example, Peter Harvey sang the part of Christ on the highly-regarded recording of the St. Matthew Passion by the Gabrieli Consort,

and he participated in John Eliot Gardiner's CD series, *Bach Cantata Pilgrimage*.

Recent highlights include a BBC Prom concert performance of Purcell's *The Fairy Queen*, and Handel's *Athalia* in Madrid. Recently Peter

Harvey sang in the *St. John Passion* with the Orchestra of the Age of Enlightenment, and performed the *Christmas Oratorio* with Ton Koopman and The Amsterdam Baroque Orchestra. 🍷

De Nederlandse Bachvereniging

DE NEDERLANDSE BACHVERENIGING dankt haar bestaan en bekendheid aan de uitvoeringen van Bachs *Matthäus Passion* sinds 1922 in de Grote Kerk in Naarden. Deze concerten zijn bij het Nederlandse publiek uitzonderlijk geliefd en trekken jaarlijks meer dan 12.000 bezoekers. Artistiek leider, tevens chef-dirigent van De Nederlandse Bachvereniging, is Jos van Veldhoven.

De Nederlandse Bachvereniging geeft ongeveer vijftig concerten per jaar, met voornamelijk werken van Johann Sebastian Bach en zijn tijdgenoten en voorgangers. De programmering is zeer divers, variërend van de grote barokwerken tot minder bekende werken uit de 17e eeuw. De flexibiliteit van het ensemble maakt uitvoeringen mogelijk met verschillende bezettingen, en van zowel kerkelijke als wereldlijke koor- en orkestmuziek. De Nederlandse Bachvereniging heeft in de afgelopen jaren dan ook een indrukwekkend aantal werken uitgevoerd. Deze creatieve programmering is inspirerend voor musici én publiek.

De meeste concerten vinden plaats in Neder-

land; daarnaast werden succesvolle tournees gemaakt naar Frankrijk, Italië, Spanje, Portugal, Duitsland, Polen, Noorwegen, Japan en de Verenigde Staten. Behalve met chef-dirigent Jos van Veldhoven werkt het ensemble samen met vooraanstaande oude muziek-specialisten zoals Gustav Leonhardt, Paul McCreesh, Marcus Creed en Masaaki Suzuki.

De Nederlandse Bachvereniging ontving in 2005 de VSCD Klassieke Muziekprijs in de categorie 'meest indrukwekkende prestatie van een orkest of groot ensemble'.

Jos van Veldhoven

Jos van Veldhoven studeerde muziekwetenschap aan de Rijksuniversiteit te Utrecht en koor- en orkestdirectie aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag. Sinds 1983 is hij als artistiek leider verbonden aan De Nederlandse Bachvereniging. In deze functie geeft hij regelmatig uitvoeringen in binnen- en buitenland van de grote werken van Johann Sebastian Bach en diens voorgangers en tijdgenoten. Hij maakte verscheidene (inter)nationale radio-, televisie- en CD-opnames en trad

op in festivals in Nederland, Europa, de Verenigde Staten en Japan.

Jos van Veldhoven is een veelgevraagd gast-dirigent bij orkesten in binnen- en buitenland, waaronder Das Orchester der Beethovenhalle Bonn, The Tokyo Philharmonic Orchestra, het Telemann Chamber Orchestra en de Essener Philharmoniker.

In de afgelopen jaren heeft Van Veldhoven veelvuldig de aandacht getrokken met uitvoeringen van 'nieuw' repertoire binnen de oude muziek. Opzienbarend waren zijn uitvoeringen van oratoria van Telemann en Graun, *Vespers* van Gastoldi, Nederlands repertoire uit de Gouden Eeuw, reconstructies van Bachs *Markus Passion* en de zogenaamde *Köthener Trauermusik* en vele onbekende 17e eeuwse dialogen.

Daarnaast dirigeerde hij een groot aantal eigentijdse premières van barokopera's van onder andere Mattheson, Keiser, Andrea en Giovanni Bononcini, Legrenzi, Conti en Scarlatti.

Jos van Veldhoven is als docent koordirectie verbonden aan het Conservatorium van Amsterdam en het Koninklijk Conservatorium te Den Haag.

Charles Daniels

Het repertoire van Charles Daniels omvat 1150 jaar: van de 9e eeuw tot heden. Hij studeerde aan het King's College in Cambridge en het Royal

College of Music in Londen waar hij bij Edward Brooks in de leer ging.

Daniels maakte meer dan zestig opnames als solist, waaronder Handels *Messiah* met het Gabrieli Consort, liederen van Dowland en Handels *Alexander Balus* met The King's Consort, Kerstwerken van Schütz, Haydns *St. Cecilia Mass* met het Gulbenkian Choir and Orchestra, Bachs *Öster Oratorium* met het Taverner Consort en liederen met Emma Kirkby. Met The King's Consort nam hij meer dan twintig CD's met werken van Purcell op.

Als solist vertolkte hij een rol in Lully's *Atys* voor de Opera de Paris en in Purcells *Fairy Queen* in het festival van Aix-en-Provence. Daniels was Evangelist in de *Johannes Passion* met de Academy of Ancient Music, zong in Monteverdi's *Orfeo* met het Toronto Consort en in grote oratoria van Handel, zoals *Esther*, *Joshua* en de *Messiah*.

Onlangs stond Purcells *Odes* op het programma met The Orchestra of the Age of Enlightenment en Bachs *Matthäus Passion* met De Nederlandse Bachvereniging. Daarnaast zingt Daniels recenter repertoire, zoals *Cantata* van Stravinsky en *Dies Natalis* van Finzi.

Dorothee Miels

Dorothee Miels studeerde in Bremen bij Elke Holzmans en in Stuttgart bij Julia Hamari. De muziek uit de 17e en 18e eeuw vormde al vroeg

de kern van haar muzikale activiteiten, terwijl inmiddels ook hedendaagse composities een steeds belangrijkere rol spelen in haar repertoire. Zo zong ze in 2004 de titelpartij in de eerste uitvoering van J.M. Stauds opera *Berenice*. Een gestaag groeiende discografie met meer dan veertig deels bekroonde opnames getuigt van haar drukke concertprogramma. Talloze internationale radiostations en CD-labels (Sony Classical, BIS, Harmonia Mundi) maken producties met haar. Dorothee Miels is een graag geziene gast op internationale festivals, zoals Bach-Fest Leipzig, Boston Early Music Festival, Wiener Festwochen, Händel-Festspiele in Halle en Göttingen en Tanglewood Festival.

Dorothee Miels treedt regelmatig op met Collegium Vocale Gent, het Bach Collegium Japan, Ensemble Orchestral de Paris, Klangforum Wien en met de dirigenten Ivor Bolton, Beat Furrer, Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt, Kenneth Montgomery, Helmut Müller-Brühl en Hans Christoph Rademann.

Recente hoogtepunten zijn opnames van J. Schusters opera *Demofonte* en Haydns *Die Schöpfung*. Verder concerten met Pierre Boulez' *Pli selon Pli*, Bachs *Matthäus Passion* onder leiding van Philippe Herreweghe, Mozarts *Exsultate, jubilate* met het Tokyo Symphony Orchestra en Bachcantates met het Bach Collegium Japan onder leiding van Masaaki Suzuki.

Johannette Zomer

De Nederlandse sopraan Johannette Zomer werkte eerst enige jaren als microbiologisch analiste alvorens zij haar zangopleiding begon bij Charles van Tassell aan het Sweelinck Conservatorium te Amsterdam. Haar huidige coach is Diane Forlano.

Het repertoire van Johannette reikt van de middeleeuwen tot en met de 20e eeuw, met als gevolg een zeer gevarieerde en omvangrijke concertpraktijk. Zij werkt daarom niet alleen met belangrijke barokspecialisten zoals Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen, René Jacobs, Reinard Goebel en Paul McCreesh, maar ook met dirigenten als Kent Nagano, Daniel Harding, Valery Gergiev, Reinbert de Leeuw en Peter Eötvös. Verder geeft Johannette regelmatig liedrecitals met forte-piano specialist Arthur Schoonderwoerd, en maakt deel uit van de ensembles Compania Vocale en Antequera.

Haar operadebuut maakte zij bij de Nationale Reisopera in Verdi's *Don Carlo* als page Tebaldo. Sindsdien stond zij meerdere malen op de operabühne in rollen als Belinda in *Dido & Aeneas*, Pamina in *Die Zauberflöte* en Amanda in *Ligeti's Le Grand Macabre* voor dit gezelschap. Zij zong ook Oberto in Handels *Alcina* aan de Komische Oper in Berlijn.

Regelmatig verleent Johannette Zomer

medewerking aan CD-opnames. Haar laatste releases zijn Buxtehudes *Membra Jesu Nostri* met De Nederlandse Bachvereniging en Caccini's *Nuove Musiche* met Fred Jacobs op theorbé.

Matthew White

Countertenor Matthew White werd geboren in Ottawa, Canada. Hij behaalde een graad in de Engelse literatuur aan de McGill University.

In zijn operarollen vertolkte hij onder andere Medoro in *Orlando* voor de New York City Opera, Unulfo in *Rodelinda* voor de Glyndebourne Festival Opera, Ottone in *L'Incoronazione di Poppea* voor Opera Atelier en Uberto in Caldara's *La Conversione di Clodoveo* op festivals in Vancouver en Berlijn.

Matthew White treedt regelmatig op met zowel moderne als barokorkesten, zoals Tafelmusik (Jeanne Lamon), New York Collegium (Andrew Parrott), Portland Baroque Orchestra (Paul Goodwin), Les Violons du Roy (Bernard Labadie) en Mercury Baroque Ensemble. Hij is programmadirecteur voor Les Voix Baroque, met wie hij regelmatig optreedt en opnames maakt. Buiten Noord-Amerika heeft hij onder andere opgetreden met het Bach Collegium Japan, Collegium Vocale Gent, Le Concert Spirituel, Concerto Palatino en op het Festival of Sacred Arts in Reykjavik.

White heeft opnames gemaakt voor CBC

Records, Atma, BIS, Eufoda en Analekta. Recentere projecten zijn een CD met Italiaanse oratorium-aria's, geestelijke cantates van Buxtehude en Schütz' *Schwanengesang* met Collegium Vocale / Philippe Herreweghe.

Geplande optredens van White zijn onder meer Athamas in *Semele* voor de New York City Opera en Bacchus in Lully's *Psyche* voor het Boston Early Music Festival.

Peter Harvey

Peter Harvey studeerde aan Magdalen College in Oxford en vervolgens aan de Guildhall School of Music and Drama in Londen. Zijn brede repertoire varieert van werken uit de vroege barok tot hedendaagse componisten. Hij staat echter vooral bekend om zijn optreden als solist met ensembles gespecialiseerd in oude muziek, waaronder The English Baroque Soloists, het Gabrieli Consort en The King's Consort. Hij wordt regelmatig in het buitenland uitgenodigd door gezelschappen als Collegium Vocale Gent en De Nederlandse Bachvereniging.

De meer dan honderd CD-opnames die Peter Harvey maakte, omvatten een grote verscheidenheid aan werken: van 17e eeuws tot hedendaags, van zeer geliefd tot onbekend. De muziek van J.S. Bach vormt echter zowel in optredens als in opnames het middelpunt van zijn repertoire. Zo

vertolkte Peter Harvey de Christuspartij op de veelgeprezen opname van de *Matthäus Passion* met het Gabrieli Consort en werkte hij mee aan John Eliot Gardiners CD-serie *Bach Cantata Pilgrimage*.

Recente hoogtepunten zijn onder andere een BBC Prom concert van Purcells *The Fairy Queen* en

Handels *Athalia* in Madrid. Kort geleden zong Peter Harvey de *Johannes Passion* met The Orchestra of the Age of Enlightenment en voerde hij het *Weihnachtsoratorium* uit samen met Ton Koopman en The Amsterdam Baroque Orchestra. 🍷

The Netherlands Bach Society

THE NETHERLANDS BACH SOCIETY dankt ihr Bestehen und ihren Bekanntheitsgrad den Aufführungen von Bachs Matthäuspassion, die seit 1922 in der Grote Kerk in Naarden stattfinden. Diese erfreuen sich beim niederländischen Publikum außerordentlicher Beliebtheit und ziehen alljährlich mehr als 12.000 Besuchern an. Künstlerischer Leiter und zugleich Chefdirigent von The Netherlands Bach Society ist Jos van Veldhoven.

The Netherlands Bach Society gibt pro Jahr an die 50 Konzerte, wobei die Musik von Johann Sebastian Bach und die seiner Zeitgenossen und Vorgänger einen entscheidenden Anteil hat. Die Programme sind – sowohl durch die Aufführungen der großen Werke des Barock als auch unbekannter Musik des 17. Jahrhunderts – sehr vielseitig. Die Flexibilität des Ensembles ermöglicht Programme unterschiedlicher Besetzungen, was für geistliche und weltliche Chor- und Orchestermusik gleichermaßen gilt. In den vergangenen Jahren brachte The Netherlands Bach Society eine eindrucksvolle Anzahl von Werken zu Gehör, wobei eine kreative Programmgestaltung

Musiker und Publikum gleichermaßen inspirierte.

The Netherlands Bach Society konzertiert überwiegend in den Niederlanden, erfolgreiche Tourneen führten sie aber auch nach Frankreich, Italien, Spanien, Portugal, Deutschland, Polen, Norwegen, Japan und in die Vereinigten Staaten. Das Ensemble arbeitet – neben Chefdirigenten Jos van Veldhoven – auch mit führenden Spezialisten der Alten Musik, wie Gustav Leonhardt, Paul McCreesh, Marcus Creed und Masaaki Suzuki.

In 2005 erhielt The Netherlands Bach Society den VSCD Preis für Klassische Musik in der Kategorie 'beste Leistung eines Orchesters oder großen Ensembles'.

Jos van Veldhoven

Jos van Veldhoven studierte Musikwissenschaft an der Rijksuniversiteit in Utrecht sowie Chor- und Orchesterleitung am Königlichen Konservatorium Den Haag. Seit 1983 ist er künstlerischer Leiter von The Netherlands Bach Society. In dieser Funktion führt er regelmäßig die großen Werke Johann Sebastian Bachs und seiner Vorgänger und Zeitgenossen im In- und Ausland auf. Er machte

mehrere Radio-, Fernseh- und CD-Aufnahmen und trat bei Festivals in den Niederlanden, im europäischen Ausland, Japan und den Vereinigten Staaten auf.

Als vielgefragter Gastdirigent leitete Jos van Veldhoven niederländische und internationale Orchester, so z.B. das Orchester der Beethovenhalle Bonn, das Tokyo Philharmonic Orchestra, das Telemann Chamber Orchestra und die Essener Philharmoniker.

In den letzten Jahren hat sich Jos van Veldhoven des öfteren mit Programmen eines 'neuen' Repertoires innerhalb der Alten Musik einen Namen gemacht. So erfreuten sich seine Aufführungen der Oratorien von Telemann und Graun, die *Vespers* Gastoldis, niederländisches Repertoire aus dem Goldenen Zeitalter, Rekonstruktionen von Bachs *Markuspassion* und der sogenannten *Köthener Trauermusik* sowie viele unbekanntere Werke des 17. Jahrhunderts einer großen Resonanz. Außerdem dirigierte er einige moderne Wiederaufführungen von Barockopern von u.a. Mattheson, Keiser, Andrea und Giovanni Bononcini, Legrenzi, Conti und Scarlatti.

Jos van Veldhoven ist Dozent für Chorleitung am Sweelinck Konservatorium Amsterdam und am Königlichen Konservatorium Den Haag.

Charles Daniels

Das Repertoire von Charles Daniels umfasst 1150 Jahre – vom 9. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Er studierte am King's College in Cambridge und am Royal College of Music in London, wo er von Edward Brooks Unterricht erhielt.

Charles Daniels war bei über 60 Einspielungen als Solist beteiligt. Zu nennen sind hier Handels *Messias* mit dem Gabrieli Consort, Dowland-Lieder, *Alexander Balus* von Handel mit dem King's Consort, ein Weihnachtsprogramm mit Werken von Schütz, die *Cäcilien-Messe* von Haydn mit dem Gulbenkian Choir and Orchestra, Bachs *Osteroratorium* mit dem Taverner Consort und Lieder mit Emma Kirkby. Zusammen mit dem King's Consort entstanden über 20 CDs mit Werken von Purcell.

Er war Solist in der Oper *Atys* von Lully an der Opera de Paris und in Purcells *Fairy Queen* am Festival in Aix-en-Provence. Charles Daniels sang den Evangelisten in der *Johannespassion* mit der Academy of Ancient Music, in Monteverdis *Orfeo* mit dem Toronto Consort und in großen Oratorien von Handel, wie etwa *Esther*, *Joshua* und dem *Messias*.

Kürzlich standen Purcells Oden mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment und Bachs *Matthäuspassion* mit The Netherlands Bach Society

auf dem Programm. Charles Daniels singt außerdem neueres Repertoire, so z.B. die *Cantata* von Strawinsky und *Dies Natalis* von Finzi.

Dorothee Miels

Dorothee Miels studierte in Bremen bei Elke Holzmann und in Stuttgart bei Julia Hamari. Schon früh stand in ihren musikalischen Aktivitäten die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts im Mittelpunkt, während inzwischen auch zeitgenössische Kompositionen eine immer wichtigere Rolle einnehmen. So sang sie 2004 die Hauptrolle in der Uraufführung von J.M. Stauds Oper *Berenice*.

Eine stetig wachsende Diskographie mit inzwischen über vierzig, teils preisgekrönten Aufnahmen zeugt von ihrer regen Konzerttätigkeit. Zahlreiche internationale Radiosender und Labels (Sony Classical, BIS, Harmonia Mundi) beziehen sie bei Produktionen mit ein. Dorothee Miels ist ein gern gesehener Gast bei internationalen Festivals, etwa dem Bach-Fest Leipzig, dem Boston Early Music Festival, den Wiener Festwochen, den Händel-Festspielen in Halle und Göttingen und dem Tanglewood Festival.

Dorothee Miels konzertiert regelmäßig mit dem Collegium Musicum Gent, dem Bach Collegium Japan, dem Ensemble Orchestral de Paris und dem Klangforum Wien und den Dirigenten Ivor Bolton, Beat Furrer, Phillippe Herreweghe,

Gustav Leonhardt, Kenneth Montgomery, Helmut Müller-Brühl und Hans Christoph Rademann.

Zu den jüngsten Höhepunkten gehören Aufnahmen von J. Schusters Oper *Demofonte* und Haydns *Schöpfung*. Nennenswerte Konzerte waren eine Aufführung von Pierre Boulez' *Pli selon Pli*, Bachs *Matthäuspassion* unter der Leitung von Phillippe Herreweghe, Mozarts *Exsultate, jubilate* mit dem Tokyo Symphony Orchestra und Bachkantaten mit dem Bach Collegium Japan unter der Leitung von Masaaki Suzuki.

Johannette Zomer

Die niederländische Sopranistin Johannette Zomer arbeitete zunächst einige Jahre als mikrobiologische Laborantin, bevor sie ihre Gesangsausbildung bei Charles van Tassell am Sweelinck Conservatorium Amsterdam begann. Zur Zeit nimmt sie Unterricht bei Diane Forlano.

Johannette Zomer übt durch die Vielseitigkeit ihres Repertoires, das vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert reicht, eine umfangreiche und abwechslungsreiche Konzerttätigkeit aus. Ihre Arbeit brachte sie bislang nicht nur mit wichtigen Spezialisten auf dem Gebiet der Barockmusik zusammen – etwa Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen, René Jacobs, Reinhard Goebel und Paul McCreech – sondern ebenso mit

Dirigenten wie Kent Nagano, Daniel Harding, Valery Gergiev, Reinbert de Leeuw und Peter Eötvös. Außerdem gibt Johannette Zomer zusammen mit dem Fortepianisten Arthur Schoonwerd regelmäßig Liederecitals. Sie ist Mitglied der Ensembles Compania Vocale und Antequera.

Ihr Operndebut gab Johannette Zomer an der Nationale Reisopera in der Rolle des Pagen Tebaldo in Verdis *Don Carlo*. Seitdem stand sie bereits mehrere Male auf der Opernbühne, so in der Rolle der Belinda in *Dido and Aeneas* von Purcell, als Pamina in Mozarts *Zauberflöte* und als Armanda in Ligetis *Le Grand Macabre* für die gleiche Institution. An der Komischen Oper in Berlin sang sie den Oberto in Handels *Alcina*.

Johannette Zomer wirkt regelmäßig bei Einspielungen mit. Ihre neusten CDs sind Buxtehudes *Membra Jesu Nostri* mit The Netherlands Bach Society und Caccinis *Nuove Musiche* mit Fred Jacobs (Theorbe).

Matthew White

Der Countertenor Matthew White wurde in Ottawa, Kanada geboren. An der McGill University absolvierte er ein Studium der Englischen Literatur.

In seinen Opernrollen sang er unter anderem den Medoro in *Orlando* an der New York City

Opera, den Unulfo in *Rodelinda* an der Glyndebourne Festival Opera, den Ottone in *L'Incoronazione di Poppea* für das Opera Atelier und den Uberto in Caldara's *La Conversione die Clodoveo* an Festivals in Vancouver und Berlin.

Matthew White konzertiert regelmäßig mit modernen Orchestern und Barockorchestern, wie Tafelmusik (Jeanne Lamon), New York Collegium (Andrew Parrott), Portland Baroque Orchestra (Paul Goodwin), Les Violons du Roy (Bernard Labadie) und Mercury Baroque Ensemble. Er ist künstlerischer Leiter des Ensembles Les Voix Baroque, mit dem er regelmäßig auftritt und Aufnahmen macht. Außerhalb Nordamerikas arbeitet er unter anderem zusammen mit dem Bach Collegium Japan, dem Collegium Vocale Gent, Les Concert Spirituel, Concerto Palatino und tritt auf beim Festival of Sacred Arts in Reykjavík.

White wirkte bei Aufnahmen für die Labels CBC Records, Atma, BIS, Eufoda und Analekta mit. Zu seinen neusten Projekten gehören eine CD mit italienischen Oratorienarien, geistlichen Kantaten von Buxtehude und Schütz' *Schwanengesang* mit dem Collegium Vocale Gent (unter der Leitung von Philippe Herreweghe). Geplant sind Aufführungen u.a. mit Athamas in *Semele* an der New York City Opera und in der Rolle des Bacchus in Lully's *Psyche* beim Boston Early Music Festival.

Peter Harvey

Peter Harvey studierte am Magdalen College in Oxford und anschließend an der Guildhall School of Music and Drama in London. Sein breites Repertoire reicht von frühbarocken bis zeitgenössischen Werken. Bekannt ist er jedoch vor allem für seine solistischen Auftritte mit Ensembles der Alten Musik, wie The English Baroque Soloists, dem Gabrieli Consort und dem King's Consort. Er ist regelmäßig zu Gast bei internationalen Ensembles wie dem Collegium Musicum Gent und The Netherlands Bach Society.

Die über 100 CD-Aufnahmen, bei denen Peter Harvey mitwirkte, umfassen eine Vielfalt von Werken – von unbekannt bis populär, vom 17.

Jahrhundert bis zur Moderne. Mittelpunkt seines Repertoires jedoch bildet sowohl in Konzerten als auch bei Einspielungen die Musik Johann Sebastian Bachs. In der hochgelobten Aufnahme der *Matthäuspassion* mit dem Gabrieli Consort sang Peter Harvey den Christus, und er wirkte bei John Eliot Gardeners CD-Serie *Bach Cantata Pilgrimage* mit.

Zu seinen jüngsten Erfolgen zählen unter anderem das BBC Prom Concert mit Purcells *Fairy Queen* und eine Aufführung von Händels *Athalia* in Madrid; außerdem die *Johannespassion* mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment und Konzerte mit dem Weihnachtsoratorium zusammen mit Ton Koopman und dem Amsterdam Baroque Orchestra. 🍷

The Netherlands Bach Society

DÉPUIS 1992, THE NETHERLANDS Bach Society doit son existence et sa renommée à ses exécutions annuelles de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach dans la Grande Église de Naarden. Ces concerts, extrêmement appréciés par le public néerlandais, attirent tous les ans plus de 12000 spectateurs. Jos van Veldhoven, son directeur artistique, en est également le chef d'orchestre en titre.

The Netherlands Bach Society donne environ cinquante concerts par ans, et interprète notamment des œuvres de Bach, de ses contemporains, et de ses prédécesseurs. Elle propose une grande diversité de programmes qui vont des grandes œuvres baroques à des œuvres moins connues du 17^{ème} siècle. La flexibilité de l'ensemble lui permet de varier son effectif de la façon la plus diverse pour ses interprétations de musique pour chœur et orchestre, religieuse ou profane. Ces dernières années, The Netherlands Bach Society a donné en concert un nombre d'œuvres impressionnant. Cette programmation est inspirante pour les musiciens comme pour le public.

Si la plupart de ses concerts ont lieu aux Pays-Bas, The Netherlands Bach Society a également effectué des tournées de concerts très applaudies en France, en Italie, en Espagne, au Portugal, en Allemagne, en Pologne, en Norvège, au Japon et aux États-Unis. L'ensemble travaille avec Jos van Veldhoven, son chef d'orchestre en titre, mais aussi avec d'autres personnalités éminentes de la musique ancienne telles que Gustav Leonhardt, Paul McCreesh, Marcus Creed et Masaaki Suzuki.

En 2005, The Netherlands Bach Society a remporté le Prix de la Musique Classique de la VSCD dans la catégorie 'Prestation la plus impressionnante d'un orchestre ou d'un grand ensemble'.

Jos van Veldhoven

Jos van Veldhoven fait des études de musicologie à l'université d'état d'Utrecht et travaille la direction de chœur et d'orchestre au Conservatoire Royal de La Haye. Depuis 1983, il est directeur artistique de The Netherlands Bach Society. Dans le cadre de cette fonction, il interprète régulièrement aux Pays-Bas et à l'étranger les grandes

œuvres de Johann Sebastian Bach, de ses prédécesseurs, et de ses contemporains. Il effectue un grand nombre d'enregistrements pour les radios nationales et internationales, ainsi que des enregistrements discographiques et télévisés. Il se produit dans de nombreux festivals aux Pays-Bas, en Europe, aux Etats-Unis et au Japon.

Jos van Veldhoven est régulièrement invité par des orchestres néerlandais et étrangers tels que l'Orchester der Beethovenhalle Bonn, le Tokyo Philharmonic Orchestra, le Telemann Chamber Orchestra et l'Essener Philharmoniker.

Ces dernières années, Jos van Veldhoven a fréquemment attiré l'attention par ses exécutions d'un 'nouveau' répertoire dans le domaine de la musique ancienne, et l'on peut qualifier de retentissantes notamment ses interprétations d'oratorios de Telemann et de Graun, des *Vêpres* de Gastoldi, d'œuvres de Siècle d'Or néerlandais, ses reconstructions de la *Passion selon saint Marc*, de ce que l'on appelle la *Köthener Trauermusik*, et de nombreux dialogues inconnus du 17^{ème} siècle. Il a dirigé en outre un grand nombre de premières contemporaines d'opéras baroques notamment de Mattheson, Keiser, Andrea et Giovanni Bononcini, Legrenzi, Conti et Scarlatti.

Jos van Veldhoven enseigne la direction de chœur au Conservatoire d'Amsterdam et au Conservatoire Royal de La Haye.

Charles Daniels

Charles Daniels fait ses études au King's College de Cambridge et au Royal College of Music de Londres auprès d'Edward Brooks. Son répertoire s'étend sur 1150 ans et va du 9^{ème} siècle à nos jours.

Charles Daniels a effectué plus de soixante enregistrements comme soliste. Il a notamment enregistré le *Messie* de Handel avec le Gabrieli Consort, des airs de Dowland et *Alexander Balus* de Handel avec le King's Consort, des pièces de Noël de Schütz, la *Messe de sainte Cécile* de Haydn avec le Chœur et l'Orchestre Gulbenkian, l'*Oratorio de Pâques* avec le Taverner Consort et des *lieder* avec Emma Kirkby. Avec le King's Consort il a enregistré plus de vingt disques compacts avec au programme des œuvres de Purcell.

Comme soliste, il est invité par l'Opéra de Paris à interpréter un rôle dans *Atys* de Lully, et par le Festival d'Aix-en-Provence à chanter *The Fairy Queen* de Purcell. Charles Daniel tient le rôle de l'Évangéliste dans la *Passion selon saint Jean* avec l'Academy of Ancient Music, se produit dans l'*Orfeo* de Monteverdi avec le Toronto Consort ainsi que dans de grands oratorios de Handel, comme *Esther*, *Joshua* et le *Messie*.

Il a récemment chanté des *Odes* de Purcell avec l'Orchestra of the Age of Enlightenment et la *Passion selon saint Matthieu* de Bach avec The Netherlands Bach Society. Il chante également un

répertoire plus récent et des œuvres telles que la *Cantate* de Stravinski et *Dies Natalis* de Finzi.

Dorothee Mielsds

Dorothee Mielsds fait ses études à Brême dans la classe d'Elke Holzmann et à Stuttgart auprès de Julia Hamari. La musique des 17^{ème} et 18^{ème} siècles constitue très tôt la majeure partie de ses activités musicales même si aujourd'hui les compositions contemporaines prennent une place de plus en plus importante dans son répertoire. En 2004, elle chante le rôle titre lors de la création de l'opéra *Bérénice* de J.M. Staud.

Sa discographie, qui augmente constamment et comprend plus de quarante enregistrements couronnés par la critique, témoigne de sa carrière florissante. Elle est invitée par d'innombrables radios internationales et compagnies de disques (Sony Classical, BIS, Harmonia Mundi) à participer à diverses productions. Dorothee Mielsds est une hôte recherchée par les festivals internationaux tels que le Bach-Fest de Leipzig, le Boston Early Music Festival, les Wiener Festwochen, le Händel-Festspiele de Halle et les festivals de Göttingen et de Tanglewood.

Dorothee Mielsds se produit régulièrement avec le Collegium Vocale de Gand, le Bach Collegium Japan, l'Ensemble Orchestral de Paris, Klangforum Wien, et chante sous la baguette de

chefs d'orchestre comme Ivor Bolton, Beat Furrer, Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt, Kenneth Montgomery, Helmut Müller-Brühl et Hans Christoph Rademann.

Les moments marquants récents de sa carrière sont les enregistrements de l'opéra *Demofonte* de J. Schusters et de *La Création* de Haydn. On peut mentionner également divers concerts: *Pli selon Pli* avec Pierre Boulez, la *Passion selon saint Matthieu* sous la direction de Philippe Herreweghe, l'*Exultate, jubilate* de Mozart avec le Tokyo Symphony Orchestra et des cantates de Bach avec le Bach Collegium Japan sous la direction de Masaaki Suzuki.

Johannette Zomer

Johannette Zomer, soprano, travaille quelques années comme analyste microbiologiste avant de commencer des études de chant auprès de Charles van Tessel au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam. Elle travaille actuellement avec Diane Forlano.

Le répertoire de Johannette Zomer va du moyen-âge au 20^{ème} siècle, ce qui permet à sa carrière d'être aussi florissante que variée. Elle travaille ainsi avec des spécialistes de la musique baroque tels que Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen, René Jacobs, Reinard Goebel en Paul McCreesh mais aussi avec des chefs

d'orchestre tels que Kent Nagano, Daniel Harding, Valery Gergiev, Reinbert de Leeuw et Peter Eötvös. Elle donne en outre régulièrement des récitals de lieder avec Arthur Schoonderwoerd, spécialiste dans le domaine des pianos historiques, et fait partie des ensembles Compania Vocale et Antequera.

Johannette Zomer fait ses débuts à l'opéra dans le *Don Carlos* de Verdi avec le National Reisopera (dans le rôle du page Tebaldo). Elle se produit ensuite à plusieurs reprises avec cette formation dans des rôles tels que Belinda dans *Didon et Énée*, Pamina dans *La Flûte Enchantée* et Amanda dans *Le Grand Macabre* de Ligeti. Elle chante également le rôle d'Oberto dans *Alcina* de Handel à l'Opéra comique de Berlin.

Johannette Zomer est régulièrement invitée à participer à des enregistrements de disques compacts. Parmi ses derniers enregistrements, on peut mentionner le *Membra Jesu Nostri* de Buxtehude avec The Netherlands Bach Society et les *Nuove Musiche* de Caccini avec Fred Jacobs au théâtre.

Matthew White

Le contre-ténor Matthew White, né à Ottawa (Canada) fait des études de littérature anglaise à l'Université McGill.

À l'opéra, il chante entre autres les rôles de Medoro dans *Orlando* pour le New York City

Opera, Unulfo dans *Rodelinda* pour le Glyndebourne Festival Opera, Ottone dans *L'Incoronazione di Poppea* pour l'Atelier Opéra, et Uberto dans *La Conversione di Clodoveo* de Caldara dans le cadre des festivals de Vancouver et de Berlin.

Matthew White se produit régulièrement avec des orchestres modernes comme des orchestres baroques tels que Tafelmusik (dir. Jeanne Lamon), le New York Collegium (dir. Andrew Parrott), le Portland Baroque Orchestra (dir. Paul Goodwin), Les Violons du Roy (dir. Bernard Labadie) et le Mercury Baroque Ensemble. Il est directeur artistique de l'ensemble Les Voix Baroques avec lequel il donne régulièrement des concerts et effectue des enregistrements. Hors Amérique du Nord, il s'est produit entre autres avec le Bach Collegium Japan, le Collegium Vocale de Gand, Le Concert Spirituel, Concerto Palatino ainsi qu'au Festival d'Art Sacré de Reykjavik.

La discographie de Matthew comprend des enregistrements pour CBC Records, Atma, BIS, Eufoda et Analekta. Parmi ses projets récents, on peut mentionner l'enregistrement d'un disque compact avec des airs d'oratorios italiens, des cantates sacrées de Buxtehude et le *Schwanengesang* de Schütz avec le Collegium Vocale sous la baguette de Philippe Herreweghe.

Il interprétera bientôt le rôle d'Athamas dans

Semele au New York City Opera et celui de Bacchus dans Psychée de Lully au Boston Early Music Festival.

Peter Harvey

Peter Harvey fait ses études au Magdalen College d'Oxford puis à la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Son large répertoire va des œuvres du début du baroque aux compositeurs contemporains. Il est principalement réputé pour les concerts qu'il donne en soliste avec des ensembles spécialisés dans la musique ancienne tels que les English Baroque Soloists, le Gabrieli Consort et le King's Consort. Il est régulièrement invité à l'étranger par des formations telles que le Collegium Vocale de Gand et The Netherlands Bach Society.

La discographie de Peter Harvey comprend plus d'une centaine de disques compacts. Les œuvres enregistrées sont d'une grande diversité:

elles vont du 17^{ème} siècle à la musique contemporaine, d'œuvres très populaires à d'autres complètement inconnues. La musique de J.S. Bach constitue toutefois le cœur du répertoire de Peter Harvey, que ce soit sur scène ou en disque. Il chante ainsi le rôle du Christ dans cet enregistrement de la Passion selon saint Matthieu par le Gabrieli Consort si bien reçu par la presse. Il a également participé à la série de disques compacts de John Eliot Gardiner intitulée *Bach Cantata Pilgrimage*.

Parmi les sommets récents de sa carrière, on peut notamment mentionner un concert BBC Prom lors duquel il a chanté *The Fairy Queen* de Purcell et sa prestation dans *Athalia* de Handel à Madrid. Peter Harvey a également chanté il y a peu de temps la Passion selon saint Jean avec l'Orchestra of the Age of Enlightenment et l'Oratorio de Noël avec l'Amsterdam Baroque Orchestra dirigé par Ton Koopman. 🍷

Credits

Production	Channel Classics Records bv
Producers	C. Jared Sacks, Jos Leussink
Recording engineers	C. Jared Sacks, Hein Dekker
Editing C. Jared Sacks	
Liner notes	dr. Pieter Dirksen, Jos van Veldhoven
Graphic design	Ad van der Kouwe (Manifesta, Rotterdam)
Translations	
- English David Shapero	
- French Clémence Comte	
- German	Gabriele Wahl
Photography	Marco Borggreve, Hanya Chlala, Peter Cuypers, Carole Latimer, Hanna Lippmann, C. Jared Sacks

Technical information

Microphones	Bruel & Kjaer 4006, Schoeps
Digital converter	DSD Super Audio / Meitner Design AD/DA / Pyramix Editing Merging Technologies
Speakersystems	Audio Lab, Holland
Amplifiers	Van Medevoort, Holland
Cables	Van den Hul (exclusive use of Van den Hul cables The INTEGRATION and The SECOND®)
Mixing board	Rens Heijnis, custom design
Recording location	Waalse Kerk, Amsterdam, the Netherlands
Recording date	December 2006

www.netherlandsbachsociety.com
www.catharijneconvent.nl
www.channelclassics.com

CD 1

I Missa

KYRIE

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| 1 | Kyrie eleison (C & R) | 10:35 |
| 2 | Christe eleison (duet S1, S2) | 5:00 |
| 3 | Kyrie eleison (C & R) | 3:40 |

GLORIA

- | | | |
|----|--|------|
| 4 | Gloria in excelsis (C & R) | 1:35 |
| 5 | Et in terra pax (C & R) | 4:22 |
| 6 | Laudamus te (aria S2) | 3:57 |
| 7 | Gratias agimus tibi (C & R) | 2:40 |
| 8 | Domine Deus (duet S1, T) | 5:25 |
| 9 | Qui tollis peccata mundi (S2, A, T, B) | 3:07 |
| 10 | Qui sedes ad dexteram Patris (aria A) | 4:19 |
| 11 | Quoniam tu solus Sanctus (aria B) | 4:35 |
| 12 | Cum Sancto Spiritu (C & R) | 3:30 |

Total time 53:30

CD 2

II Symbolum Nicenum

CREDO

- | | | |
|---|-----------------------------------|------|
| 1 | Credo in unum Deum (C) | 1:58 |
| 2 | Patrem omnipotentem (C & R) | 1:50 |
| 3 | Et in unum Dominum (duet S1, A) | 4:36 |
| 4 | Et incarnatus est (C & R) | 3:02 |
| 5 | Crucifixus (S2, A, T, B) | 3:22 |
| 6 | Et resurrexit (C & R) | 3:32 |
| 7 | Et in Spiritum Sanctum (aria B) | 5:19 |
| 8 | Confiteor (C & R) | 4:08 |
| 9 | Et expecto resurrectionem (C & R) | 2:00 |

III Sanctus

SANCTUS

- | | | |
|----|-----------------|------|
| 10 | Sanctus (C & R) | 4:42 |
|----|-----------------|------|

IV Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona Nobis Pacem

- | | | |
|----|--------------------------------|------|
| 11 | Osanna in excelsis (C & R) | 2:20 |
| 12 | Benedictus, qui venit (aria T) | 4:31 |
| 13 | Osanna in excelsis (C & R) | 2:20 |

AGNUS DEI

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 14 | Agnus Dei (aria A) | 5:10 |
| 15 | Dona nobis pacem (C & R) | 3:08 |

Total time 52:45