



English / Français / Deutsch / Texts / Tracklist





Bach's crowning masterpiece

John Butt

Bach's Mass in B Minor is undoubtedly his most spectacular choral work. Its combination of sizzling choruses and solo numbers covering the gamut of late-Baroque vocal expression render it one of the most joyous musical experiences in the western tradition. Nevertheless, its identity is teased by countless contradictions: it appears to cover the entire Ordinary of the Catholic Liturgy, but in Bach's Lutheran environment the complete Latin text was seldom sung as a whole; it seems to have the characteristics of a unified work, yet its origins are perhaps the most diverse for any of Bach's large scale compositions; it was written in an age when composers generally prepared music for specific occasions, yet we have no firm evidence that the whole work was designed with a performance in mind. Somehow, a mystique grew around the Mass soon after Bach's death, and C.P.E. Bach performed the Credo section during the 1780s; but it was nearly a century before it was available in print. The first performances in the early decades of the nineteenth century were presented by institutions of which Bach could hardly have conceived - amateur choral societies with a vast number of performers. And, over the last century it has often been at the centre of major disputes in the field of Bach scholarship: the question of its original function, its chronology, the legitimacy of the various manuscripts and, of course, its performance practice.

Even the title 'Mass in B Minor' was not applied until the nineteenth century. Bach's autograph contains four discrete sections: the Kyrie and Gloria are together entitled *Missa*, these movements being the regular part of the sung Lutheran mass of Bach's time; the second section is called *Symbolum Nicenum* - the Nicene Creed. Then follows the Sanctus - again an independent manuscript (a slightly modified version of a pre-existing setting); the fourth section contains the remaining texts of the Mass, 'Benedictus' to 'Dona nobis pacem'. The fact that Bach gave each of these sections

3 ■

John Butt OBE holds the Gardiner Chair of Music at the University of Glasgow and is music director of the award-winning Dunedin Consort. He is author of seminal texts on J. S. Bach such as *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach* (CUP, 1990), and he edited *The Cambridge Companion to Bach* (1997). He is the author of *Bach: Mass in B Minor* in the series *Cambridge Music Handbooks*.

separate folders and title pages suggests that if the work were ever performed it would most likely not have been in a single sitting. On the other hand, there are obvious musical coherences suggesting that, in some sense at least, Bach viewed the work as a musical whole. Perhaps he conceived it along the lines of keyboard collections such as the Well-Tempered Clavier, which do not necessarily have to be performed as a whole yet show an obvious overall plan (equally analogous is the Christmas Oratorio, sung on six separate occasions during the Christmas season).

The Sanctus was first performed as an independent work on Christmas Day 1724 and Bach completed the *Missa* (i.e. Kyrie and Gloria) in 1733, while he was seeking an honorary title from the Elector of Saxony in Dresden; this would have elevated his status back in Leipzig. He took the opportunity occasioned by his son Wilhelm Friedemann's appointment as organist at the Sophienkirche in Dresden to travel with several family members and present his petition to the Elector in person. He included a beautifully presented set of performing parts as an example of his music, namely the *Missa*. When measured against some of the music sung in the Catholic liturgy at the Dresden court, Bach's music is not immoderately proportioned; indeed there are several factors - virtuoso horn writing, florid vocal lines, musical similarities with some of the works sung in Dresden - to suggest that Bach tailored the work to the capabilities and demands of the Dresden musicians.

■ 4

Bach reused some of the Gloria in Cantata 191, c.1745 - it may well have been this performance (possibly for the Peace of Dresden on Christmas Day), also including a repeat of the Sanctus, that gave Bach the idea of setting the remaining texts of the Latin Ordinary - The Creed, Sanctus/Benedictus and Agnus Dei. The handwriting of the latter movements shows that the composer was severely hampered by physical problems during the last year or so of his life. We still know of no reason for Bach's final compilation; possibly he intended it - like the *Missa* - for the court at Dresden, since similar forces are required. Possibly there were events in Leipzig that demanded this sumptuous music (certainly Bach had performed Latin settings of the Creed during the 1740s); some have suggested that it was commissioned by a distant patron. Other reasons - such as Bach's desire to write a sort of personal memorial, demonstrating his lifelong achievement in modern and historical styles - we can only guess. Quite possibly there was a combination of motives, some practical, some speculative, that led Bach to complete this project.

But despite all these questions, and the warts and wrinkles in the surviving manuscripts, the Mass in B Minor has somehow transcended the murky conditions of its origins. Bach seems purposely to have compiled some of his choice choral pieces to fit into the larger context of the full Mass. Some might balk at the fact that so much of the piece was taken from earlier works: the 'Gratias' from the lost model for a chorus also used in Cantata 29; the 'Qui tollis' from Cantata

47; parts of the Creed from Cantatas 12, 120 and 170; the 'Osanna' from Cantata 215 (a secular cantata), the 'Agnus Dei' from the lost model for an aria that is also used in the Ascension Oratorio. The evidence of the autograph score suggests that many of the other movements are parodies too - although in these cases the originals are entirely lost. Indeed only certain sections (and only the 'Confiteor' as a whole) show signs of fresh composition, and were probably the last things that Bach wrote. In his time there was no shame in reusing earlier music. It was the actual use that was important - whether the music was suitable for the new context, whether it was skillfully reworked. Indeed, perhaps part of the enduring quality of the Mass lies in the fact that so much of its music was essentially 'composed twice'.

Bach achieved tremendous variety and, almost paradoxically, a sense of unity in the complete Mass - complementary qualities that became central to the aesthetic judgment of art over the coming century. The historical styles range from Renaissance-style textures (some with plainsong *cantus firmus*) to those current in the eighteenth century, such as the Italianate concerto style. But many idioms are unusual in traditional sacred genres, particularly those with dance-like allusions: e.g. 'Qui sedes', a sort of Gigue; 'Quoniam', a Polonaise; 'Et resurrexit', a Réjouissance. Even the expressive 'Crucifixus' alludes to the Passacaglia. It seems that Bach often sought to unite the sacred with the best that the secular world could offer - a sort of sublimation of religion within art that was soon to resonate with Romantic aesthetics.

Bach worked assiduously to integrate the existing music within the new setting, often lopping off sections (the music for the 'Osanna' and 'Et expecto' originally began with an instrumental ritornello) or adding new lines. He also often paired movements from disparate sources and adapted them to match each other in length - the 'Quoniam' is carefully pruned of its final part (presumably a da capo in the original) so that its length works in direct proportion to the succeeding 'Cum sancto spiritu'. Then there are musical coherences: the return of the music for the 'Gratias' for the 'Dona nobis'; the 'Osanna', which contains motives relating it to the 'Sanctus'; the 'Agnus Dei', which recalls the opening 'Kyrie' in affect and melodic gestures. None of these pairings would have been envisioned when the music concerned was first composed. There are also several symmetries in the key structure of the whole piece, which suggest that Bach sought a form of musical coherence working beyond the textual divisions.

All in all, then, it seems that Bach fortuitously anticipated the values of later ages - creating something of a symphonic sense of cohesion that was hardly required in his own time. We may sense that Bach was aiming to sum up everything that music could offer, of pushing the language he knew to its limits. The Mass - of all the music he left - survives as a dense but miraculously clear musical nexus, one which has shown surprising resilience in a variety of cultural and historical environments.

Reflections on performance practice in Bach's Mass in B minor

Andrea Marcon

"N.B. Where there is devotional music, God with his grace is always present."

– J.S. Bach, annotation in his copy of the Calov Bible, at the verses II Chronicles 5:12-13

Ever since I bought my first score of the Mass as a 15-year-old boy, the work has never let go of me. However, it wasn't until much later that I had the courage to conduct this masterpiece myself: there were too many unanswered questions about the interpretation. Thanks to numerous performances of this work with La Cetra, various things became clearer: only through *prattica*, musical praxis, can many interpretative hypotheses be confirmed.

One of the most puzzling aspects was the lack of tonal balance between the vocal and orchestral parts in many sections of the Mass. In three fundamental studies, from 1920, 1960 and 2013 respectively, Arnold Schering, Wilhelm Ehmann and Michael Radulescu pointed out a practice that dated back to the 17th century but was still common in Bach's time (and was obviously taken for granted by the composer): the division of the voices between "concertists" and "ripienists", following an ancient tradition. Bach himself wrote in 1730 that a choir should have at least three singers per part, one of whom should be a "concertist" (i.e. a soloist). If we take this as a parameter for the vocal sound of the Mass, which is scored for up to eight vocal parts, we arrive at a vocal ensemble of 24 singers, with the "concertists" singing not only the arias but also sections and entire choral movements as soloists. In certain ways it is the score itself that suggests where the "concertists" are to perform as soloists. This new perspective creates a "three-dimensionality" of the sound: new colours become possible, the balance between vocal and instrumental sound is equalized, and this unique score comes to resemble a piece written for three-manual organ (whereby the "concertists" almost create the effect of a Rückpositiv!)

We were also searching for the right tempo and proportions. Especially in the *alla breve* movements, there seem to be certain "confusions and obstructions", as Praetorius writes. Within the *stylus antiquus*, the *alla breve* (whether notated as two or four minims to the bar) always corresponds to a slow, measured performance. On the other hand, the same *alla breve* designation implies a fast and lively pulse if the movement is composed in the *stylus modernus*, as Johann Philipp Kirnberger also writes. Johann Gottfried Walther described the *stylus ecclesiasticus* in 1732 as "full of majesty, dignified

and serious, powerfully inspiring devotion and raising the soul to God". In the movements of the Mass written in *stylus antiquus* ("Kyrie II", "Gratias", "Credo in unum Deum", "Confiteor", "Dona nobis pacem"), Bach never prescribes tempo and expression, as he does in many other parts of the Mass. Were there certain conventions for the musicians of the time that made the character and tempo for a movement in the old style obviously recognisable from the notation, even without the composer's help?

Another almost unsolvable puzzle for us was the transition between the last bars of the "Confiteor" and the beginning of the *Vivace allegro* section at the end of the *Symbolum Nicenum* (Credo), for which we were unable to find a convincing solution for a long time. The reason for this lay in the notation, and in the end it seemed most convincing to us to regard the sopranos' upbeat as already part of the new tempo.

The tempo of the "Sanctus" and the tempo relation between the "Sanctus" and the ensuing "Pleni sunt coeli" are frequently debated. In this case, we have opted for the version with **C** as the time signature, exactly as in the autograph (and not for the older version in *tempus imperfectum* or "barred **C**") and have sought the proportion between the two parts in the hemiolas of the fugato section: the tempo of the crotchets in the first part of the "Sanctus" corresponds to that of the crotchets in the 3/8 fugato.

Only one aspect of this rich vocal compendium has been missing until now: the double-choir movements. The fourth part of the autograph score contains the final sections of the *Missa Tota*. In the "Osanna" and "Dona nobis pacem" movements, Bach increases the vocal disposition to eight voices with the so-called *cori spezzati* – a further climax that is enhanced by tonal intensification and visual effect of the two spatially separated choirs.

The music of the last number of the Mass, "Dona nobis pacem", has already been heard in "Gratias agimus tibi" from the Gloria. It seems to be the same music, but the use of double choir "in unison" (singing in only four parts) and the new text subdivision, in which the word "Pacem" is heard (almost obsessively!) 80 times, give this last number a completely different, particularly intense meaning and mood.

In recent years, the Mass has increasingly become a kind of identity-building work for La Cetra. We can also look back on a long "Bach journey" together with the soloists on this recording: performing the Mass together and sharing it with each other is always a gift, a privilege, a proof of love. That is why we have decided to preserve in a recording our vision of this musical pinnacle, on the occasion of La Cetra's 25th anniversary. But even after decades of thought and research, not all the secrets of this masterpiece are finally revealed to us poor musicians and performers. The Mass in B minor is a living synthesis of the arts that will, we hope, continue to grow within us.



L'Opus ultimum de Jean-Sébastien Bach

Gilles Cantagrel

Au soir de sa vie, Bach reprend sa *Missa* de 1733 (*Kyrie* et *Gloria*) pour en faire une *Missa tota*, grand' messe chrétienne selon le *Missale Romanum*, en lui adjoignant un *Credo* et un *Sanctus*, suivis d'un *Hosanna*, d'un *Benedictus* et d'un *Agnus Dei* suivi d'un *Dona nobis pacem*. Empruntant en grande partie à des morceaux d'œuvres antérieures, et les remaniant pour conférer une unité à l'ensemble, il ne lui reste alors que quelques morceaux nouveaux à composer. Il achève son travail tandis que bientôt sa vue ne lui permettra plus d'écrire, comme en témoigne le graphisme tremblant et déclinant, de ce que sont sans doute les dernières mesures qu'il ait composées, de musique vocale en tout cas.

Bach a constitué l'œuvre en quatre parties, et non pas en cinq comme le voudrait l'Ordinaire catholique. Si les trois premiers morceaux sont communs au rite catholique et au luthérien, c'est-à-dire *Kyrie*, *Gloria* et *Credo*, il n'en va pas de même pour la suite. Chez les catholiques, au *Sanctus* est joint un premier *Hosanna*, suivi du *Benedictus* et d'une reprise de l'*Hosanna* ; et la tradition veut que l'on exécute le *Sanctus* et le premier *Hosanna* avant la consécration, le *Benedictus* suivi du second *Hosanna* après. Plus avant dans le déroulement de la messe catholique est chanté le triple *Agnus Dei*. Avec Bach, il en va tout autrement. Le *Sanctus* est un morceau tout d'une pièce, et se borne à la triple acclamation, sans le premier *Hosanna*. Et la quatrième partie regroupe l'*Hosanna* et le *Benedictus*, avec l'indication de reprise du premier *Hosanna*, suivis de l'*Agnus Dei*. Le texte de l'*Agnus Dei* se compose, à l'image du *Kyrie* et comme en symétrie avec lui, le premier en grec et le second en latin, de trois invocations bien distinctes, également en style litanique. Dans les messes concertantes, les trois *Agnus Dei* font très généralement l'objet d'un seul et unique morceau tripartite. Il existe, certes, des exceptions, donnant au troisième *Agnus Dei*, le *Dona nobis pacem*, un morceau séparé - c'est le cas de Beethoven, dans la *Missa solemnis*, contrairement à sa Messe en

9 ■

Musicologue, membre du comité consultatif du Bach-Archiv de Lipsia et du Centre de Musique Baroque de Versailles, autrefois directeur de France Musique et professeur à la Sorbone de Paris, Gilles Cantagrel est un expert reconnu de musique allemande du 17^{ème} et du 18^{ème} siècles et en particulier de Bach, à qui il a dédié de nombreux livres et articles.

ut majeur antérieure. Bach, lui, consacre également deux morceaux, mais dans un groupement original, le premier (n° 26) pour le premier *Agnus Dei*, le second (n° 27) pour le deuxième et le troisième, jusqu'à la conclusion *Dona nobis pacem*.

Le *Kyrie eleison* de l'Ordinaire de la Messe se compose de trois invocations, aux trois personnes de la Trinité, le Père, appelé Seigneur, en grec *Kyrie*, le Fils, *Christe*, et l'Esprit saint, à nouveau *Kyrie*. Dans ses messes « brèves », Bach les groupe en un seul morceau composé de trois sections bien différenciées, à l'exception toutefois de la *Missa en sol majeur* BWV 236. Dans la *Messe en si*, la triple invocation fait tout naturellement l'objet de trois morceaux différents, tous trois originaux dès la *Missa* d'origine, en 1733.

Avec le *Gloria* et le *Symbole de Nicée*, au contraire, le compositeur se trouve devant une grande liberté d'organisation musicale. En effet, les textes de ces deux prières sont faits chacun d'une série d'articles, ou d'affirmations de la foi pour le *Credo*, en des sortes de litanies. Il n'est évidemment pas question de traiter tous ces articles un par un, et à moins de ne faire qu'un seul de tout l'ensemble, le musicien est évidemment amené à regrouper ces articles pour éviter tout « émiettement » et organiser les prières en blocs sonores. En d'autres termes, à chacun d'opérer un découpage du texte, tout en préservant la succession des propositions, sans reprise ou redite. L'histoire de la musique montre aisément le grand nombre de formules imaginées par les compositeurs au fil des siècles.

Comme les autres compositeurs, Bach procède à son propre découpage, qui par conséquent prend une valeur spirituelle qui lui est propre. On doit d'ailleurs observer que, pour ce qui est du *Gloria*, dont il nous reste celui de la *Messe en si* et ceux des quatre *Missae* (ou messes « brèves »), il opère des découpages différents. En neuf morceaux pour la *Messe en si*, en six morceaux pour les quatre autres, et pas tous de constitution identique.

Sur les vingt-sept numéros de l'exécution musicale, dix-huit sont chantés par l'ensemble choral, contre neuf seulement confiés à des solistes, c'est-à-dire très exactement les deux tiers. On peut donc dire qu'il s'agit d'une messe chorale.

Mais ce que l'on ne devrait pas pouvoir dire, est que l'œuvre est composée en *si* mineur qui n'est qu'une tonalité secondaire de la partition. Sur les vingt-sept numéros qu'entend l'auditeur (pour vingt-cinq seulement notés), cinq seulement, en effet, le sont en *si* mineur, contre douze au relatif de *ré* majeur, tonalité dominante. Ce qui veut dire que l'on nomme l'œuvre par la tonalité de son premier morceau, selon la figure de rhétorique du *pars pro toto*, de même que l'on nomme Ouverture une Suite de morceaux commençant par une ouverture. Mais cette dénomination porte en elle-même une connotation très précise. La tonalité de *si* mineur est en effet liée à l'expression d'un affect très particulier de tristesse. Les définitions du caractère de cette tonalité ont été multiples.

Il convient de se ranger à celle qu'en donne, à l'époque de Bach, son contemporain Johann Mattheson, le grand théoricien de Hambourg. Celui-ci indique que « *si* mineur est bizarre, morose et mélancolique, ce pourquoi il ne se présente que rarement. » Bach utilise toujours cette tonalité, d'autant qu'un tempérament inégal en exalte les traits, dans un contexte très précis. « À *si* mineur, l'expression de la mélancolie, de la souffrance et de l'affliction, la nostalgie et la crainte de la mort physique, le rejet des vanités du monde, les cantilènes funèbres. C'est le ton de la supplication et de la plainte, dans tous les registres de nuances allant de la tendresse intime et de la résignation au pathétisme et à la déclamation révoltée ».

Longtemps on a pensé que *L'Art de la Fugue* était l'œuvre ultime de Bach, et qu'il y travaillait encore lorsque la vue l'a abandonné - et même jusqu'au moment de sa mort, alors que sa cécité l'avait rendu depuis plus de six mois déjà incapable d'écrire. Des études approfondies ont mis à mal ce récit légendaire, et montré que c'était bien la composition de la *Messe en si* qui constituait l'*opus ultimum* de Bach. On suppose aujourd'hui, à la lumière des travaux les plus récents et avant que de nouvelles découvertes ne viennent confirmer ou infirmer cette datation, que cette tâche a occupé le musicien du mois d'août 1748 au mois d'octobre ou novembre 1749. Les recherches se poursuivent, notamment sur les datations respectives de la *Messe en si mineur* et de *L'Art de la Fugue*, à la lumière, entre autres, de la graphologie.

11 ■

Telle qu'elle nous est parvenue, cette œuvre monumentale pose un certain nombre de questions d'ordre historique, la plupart sans réponse. Il convient notamment de se demander si elle répond à une commande, et si oui, de qui ; et par ailleurs s'il s'agit d'une messe catholique comme on l'a pu dire.

L'expression de *Symbolum Nicenum*, ou *Symbole de Nicée*, est le nom du *Credo*. C'est l'ensemble des articles de la foi chrétienne, tel qu'il a été défini et adopté par le premier Concile de l'Histoire, qui s'est tenu à Nicée, réuni par l'empereur Constantin I^{er} en l'an 325. De format identique, ces quatre fascicules ne sont pas précédés d'un titre d'ensemble, comme s'il s'agissait de la réunion de morceaux épars, composés à diverses dates, et unifiés seulement par les pages de titre. Ils n'ont été réunis pour la reliure qu'après 1805.

C'est le *Credo*, parce qu'il énonce tous les articles du dogme et de la foi, qui pourrait départager. D'abord parce qu'il est nommé *Symbolum Nicenum*, nom que lui donnent les luthériens alors que les catholiques ont retenu celui de *Credo*. Mais il faut savoir que le Symbole de Nicée est adopté par toutes les religions chrétiennes dans la totalité de ses articles. La Réforme de Luther a adhéré au Symbole de Nicée, parce que considéré par lui comme émanant directement de la Bible. Le schisme de 1054, à l'origine de l'orthodoxie, portait notamment sur cette pierre d'achoppement

qu'était l'ajout des mots *Filioque* (pour préciser que l'Esprit saint procède du Père *et du Fils*). Mais il n'y a aucune divergence de doctrine entre luthériens et catholiques sur les articles de base de la foi tels qu'ils sont énoncés dans le *Symbolum Nicenum*. Les oppositions se trouvent ailleurs, et au ^{xix}^e siècle, la promulgation du dogme de l'immaculée conception de Marie en 1854, et plus encore de celui de l'infailibilité pontificale en 1870 n'ont fait alors qu'éloigner les deux Églises. Certes, le *Credo* latin n'est pas en usage régulier dans la liturgie luthérienne, remplacé qu'il est par un *Credo* allemand, *Wir glauben all an einen Gott* (Nous croyons tous en un seul Dieu), qui en est une adaptation écrite par Martin Luther en personne, mise en musique par lui et publiée dès 1524 à Wittenberg, sous le titre « La foi commune mise en chant par le Docteur Martin Luther ». Ce n'est pas une traduction littérale du Symbole de Nicée, mais « une explication catéchétique du Symbole, que l'on peut rapprocher notamment de celle du *Petit Catéchisme* ». Il n'existe cependant pas de contradiction entre les deux textes. Luther ayant souscrit au Symbole de Nicée, même le terme de « catholique » (*et in unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam*) n'a rien de choquant aux yeux de ce parfait connaisseur du grec et du latin qu'était le Réformateur, pour qui « catholique » ne signifie pas « papiste », mais « universelle ». Son hostilité à l'état présent de l'Église de Rome s'exprime ailleurs et autrement, et parfois avec la plus grande vigueur.

Réflexions sur l'interprétation de la Messe en si mineur

Andrea Marcon

« N.B. Dieu et sa grâce sont toujours présents quand la musique est recueillie. »

J.-S. Bach, annotation dans son exemplaire de la Bible de Calov, 2 Chroniques 5:12-13

Depuis que j'ai acheté ma première partition de cette messe à l'âge de quinze ans, l'œuvre ne m'a plus quitté. Il m'a fallu, en revanche, beaucoup de temps pour trouver le courage de la diriger, car trop de questions sur son interprétation demeuraient en moi sans réponse. Ce sont les nombreux concerts avec La Cetra qui m'ont finalement permis d'y voir plus clair : seule la pratique pouvait confirmer ou infirmer mes hypothèses.

L'un des aspects les plus énigmatiques pour moi était le déséquilibre entre les voix et l'orchestre dans plusieurs mouvements. Auteurs de trois études importantes réalisées respectivement en 1920, 1960 et 2013, Arnold Schering, Wilhelm Ehmann et Michael Radulescu attirent l'attention sur une pratique qui remonte au XVII^e siècle, mais qui aurait encore eu cours à l'époque de Bach (et que le cantor adoptait visiblement) : l'organisation des chœurs en « concertistes et ripiéristes », comme dans la tradition ancienne. Bach lui-même écrit en 1730 qu'un chœur doit être constitué au minimum de trois chanteurs par voix, dont l'un serait « concertiste » (c'est-à-dire, soliste). En tenant compte de cette indication pour cette messe qui arrive jusqu'à huit voix, on obtient donc un ensemble vocal de 24 chanteurs, comprenant des « concertistes » qui ne chantent pas seulement leurs airs, mais aussi une partie des chœurs. La partition elle-même suggère d'ailleurs à quels moments les « concertistes » doivent intervenir en tant que solistes. Et cette nouvelle disposition crée un son « en trois dimensions » : de nouvelles couleurs apparaissent, les voix et les instruments s'équilibrent. C'est comme si on avait changé les registrations de la partition pour jouer l'œuvre sur un orgue à trois claviers (les « concertistes » remplissant pour ainsi dire le rôle du positif de dos).

Concernant les tempos et les proportions, nous avons également beaucoup tâtonné. Dans les mouvements *alla breve* notamment, je sentais qu'il régnait un peu « confusions et empêchements », comme dit Praetorius. Car dans le *Stylus antiquus*, la mesure *alla breve* (à deux ou quatre blanches) correspond toujours à un caractère lent et solennel. Mais dans le *Stylus modernus*, cette même indication peut indiquer une pulsation vive et rapide, comme l'explique Johann Philipp

Kirnberger. Et Johann Gottfried Walther décrit en 1732 le *Stylus ecclesiasticus* comme « *plein de majesté, honorable et sérieux, puissant pour inspirer le recueillement et élever l'âme vers Dieu* ». Or, pour les numéros écrits dans le *Stylus antiquus* (« Kyrie II », « Gratias », « Credo in unum Deum », « Confiteor », « Dona nobis pacem »), Bach n'indique jamais le tempo ni le caractère, contrairement à ce qu'il fait pour de nombreux autres numéros de la messe. Existait-il certaines conventions parmi les musiciens de l'époque, permettant de déduire de la partition, sans l'aide du compositeur, le caractère et le tempo d'un mouvement de style ancien ?

Autre difficulté, qui nous paraissait presque insurmontable : la transition entre les dernières mesures du « Confiteor » et le début du *Vivace ed allegro* de « Et expecto », à la fin du « Symbolum Nicenum ». Pendant longtemps, nous n'avons pas trouvé de solution convaincante, le problème venant de la façon dont est noté ce passage. Nous avons finalement décidé de considérer la levée des sopranes comme faisant déjà partie du nouveau tempo.

La mesure du temps du « Sanctus » et la différence de tempos entre le début du numéro et le « Pleni sunt coeli » sont souvent discutées. Nous avons opté ici pour une version en C , comme indiqué dans le manuscrit autographe (et non pas pour un *tempus imperfectum* comme dans la version précédente) et avons cherché la proportion entre ces deux passages dans les hémioles du fugato : le tempo des noires dans la première partie du « Sanctus » correspond ainsi à celui des noires du fugato à 3/8.

Un aspect de ce riche compendium musical et vocal n'a pas encore été évoqué : les doubles chœurs. Dans la quatrième partie de l'autographe, qui comprend les derniers numéros de la *Missa tota*, Bach répartit les voix en huit pupitres et deux chœurs séparés (« cori spezzati ») pour le « Osanna » et le « Dona nobis pacem ». Ce point culminant est ainsi accentué par un crescendo sonore et visuel. Le dernier numéro de la messe, « Dona nobis pacem », a déjà été entendu dans le « Gratias agimus tibi » du « Gloria ». Pourtant, les deux chœurs séparés qui chantent à l'unisson, et le nouveau texte qui répète de façon presque obsessive le mot « *Pacem* » (80 fois !) octroient à ce dernier numéro une atmosphère très particulière, d'une intensité pleine de sens.

Ces dernières années, la *Messe en si mineur* est devenue un élément fort de l'identité de La Cetra. Nous pouvons aussi nous remémorer le long chemin parcouru avec les solistes de cet enregistrement à travers la musique de Bach : interpréter cette messe ensemble et la partager est toujours un immense cadeau, un privilège, une preuve d'amour. Voilà pourquoi nous avons décidé de graver enfin notre vision de cet incontournable œuvre d'art à l'occasion du 25^e anniversaire de La Cetra. Mais même après des décennies de réflexions et de recherches, tous les secrets de ce chef-d'œuvre ne sont pas pour autant révélés aux pauvres musiciens et interprètes que nous sommes. *La Messe en si mineur* est une œuvre d'art totale et vivante, que nous espérons continuer de voir grandir en nous.







Die h-Moll-Messe im Kontext der Leipziger Kirchenmusik

Johann Sebastian Bachs

Christoph Wolff

Mit Bachs Amtsantritt als Thomaskantor und Musikdirektor in Leipzig begann eine beispiellos reichhaltige kreative Zeit im Leben des Komponisten. Der Hauptakzent seiner Tätigkeit lag in den ersten Jahren wie nie zuvor eindeutig auf dem Gebiet der *musica sacra*. So entstand zwischen 1723 und 1729 vor allem ein gewaltiges Repertoire anspruchsvoller Kirchenkantaten. Gleich wenige Wochen nach dem Antritt des Thomaskantorats komponierte Bach zum Fest Mariae Heimsuchung am 2. Juli 1723 sein erstes Leipziger Großwerk, ein fünfstimmiges und prächtig ausgestaltetes Magnificat. Gegen Ende des ersten Amtsjahres zu Karfreitag 1724 entstand dann die Johannes-Passion und drei Jahre später folgte die doppelchörige Matthäus-Passion. Hinter dieser stand vielleicht gar die Absicht einer Art krönenden Abschlusses, denn kein weiteres Werk Bachs kommt dem Monumentalformat dieser Komposition nahe.

■ 18

In den ersten Jahren der Leipziger Tätigkeit bemühte sich Bach um den Aufbau eines vielfältigen Bestandes kirchenmusikalischer Werke, die sich für Wiederaufführungen eigneten. Eine solche Repertoire-Investition in den 1720er Jahren bot ihm die Möglichkeit zur beständigen Verfeinerung des ersten Entwurfes bei erneuter Darbietung – eine künstlerische Einstellung, die sich deutlich von der Praxis seiner Zeitgenossen Telemann, Graupner oder Stölzel unterschied. Was aber konnte auf diesen Gipfelpunkt, dem mehr als die Hälfte des heute erhaltenen Bachschen Werkbestandes zu verdanken ist, folgen?

Der künstlerische Schwerpunkt von Bachs Tätigkeit verlagerte sich spätestens ab Frühjahr 1729 auf die Leitung des Collegium musicum und damit außerhalb der Kirchenmusik. Freilich

Christoph Wolff ist emeritierter Ordinarius für Musikwissenschaft der Harvard University (Cambridge, Massachusetts), wo er seit 1976 lehrte, und Honorarprofessor der Universität Freiburg im Breisgau. Er leitete von 2001 bis 2013 das Bach-Archiv Leipzig. Seine wissenschaftlichen Arbeiten widmen sich der Musikgeschichte des 15.-20. Jahrhunderts, insbesondere den Werken Bachs und Mozarts. Sein letztes Buch ist «Bach's Musical Universe: The Composer and His Work» (New York 2020; deutsche Ausgabe: Kassel, 2023).

profitierten offenbar auch die kirchenmusikalischen Aufführungen von Bachs neuem Engagement. Denn eine opulente Besetzung, wie sie beispielsweise die Kantate „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte“ BWV 174 zu Pfingsten 1729 verlangte, wäre ohne die Mitglieder des Collegium kaum realisierbar gewesen. Die Übernahme des Collegium kam jedoch nicht von ungefähr, sondern war offensichtlich von längerer Hand vorbereitet. Bereits zwei Jahre zuvor am 12. Mai 1727 hatte Bach die Abendmusik „Entfernet Euch, ihr heitern Sterne“ BWV Anh. 9 zum Geburtstagsempfang des Kurfürsten Friedrich August I. (des Starken) in Leipzig und knapp drei Monate später das Drama per Musica „Ihr Häuser des Himmels“ BWV 193a zu dessen Namenstag ausgerichtet. Ebenfalls führte er am 17. Oktober desselben Jahres die Trauerode BWV 198 für die Kurfürstin Christiane Eberhardine auf. Für derlei Sonderveranstaltungen außerhalb der regulären Collegium-Konzerte, vor allem wenn sie im Rahmen der Universität stattfanden, dürfte Bach bereits Zugriff auf das Collegium gehabt haben. In jedem Falle hatte er für sich eine Situation geschaffen, die aus dem traditionellen Kantor noch vor Ende der 1720er Jahre gleichsam einen städtischen Kapellmeister machte.

Da ab 1729 unter Bachs eigener Regie zahlreiche weitere Gelegenheitswerke entstanden, die aufgrund ihrer anlassbedingten Texte keine Wiederaufführungen erlaubten, stellte sich zwangsläufig die Frage nach der wünschenswerten Wiederverwendung der Musik. Da dies aber nur mit verändertem Text geschehen konnte, rückte vor allem die Möglichkeit der Eingliederung in das kirchenmusikalische Repertoire und damit die dauerhafte Wiederverwendbarkeit ins Blickfeld. So erscheint es als logische Konsequenz, wenn beispielsweise die Trauermusik von 1727 weitgehend zur Grundlage der Markus-Passion von 1731 diente. Denn Funktion und Charakter der Musik waren im weltlichen oder geistlichen Zusammenhang wesentlich identisch.

Dass nun im Blick auf den Einsatz kreativer Kräfte die Kirchenmusik für Bach eher zum Nebenschauplatz wurde, ergab sich von selbst. Dennoch spielte von Anbeginn das Kalkül der Wiederverwendung vor allem großer weltlicher Gelegenheitswerke eine Rolle und dabei fiel dann zwangsläufig das Schwergewicht auf die Akzentuierung der prominenten Festtage innerhalb Kirchenjahres, bei denen ein aufwendiger Aufführungsapparat verlangt wurde. So war aus der Perspektive des Thomaskantors und Collegium-Direktors praktisch vorherzusehen, dass die Kirchenmusik selbst auf dem Nebenschauplatz ihren Nutzen aus der längerfristigen Situation ziehen konnte.

In dieser veränderten Atmosphäre entstand 1734-35 die große Oratorien-Trilogie für Weihnachten, Ostern und Himmelfahrt und damit für die Hauptfeste des Kirchenjahres. Die drei Oratorien haben für Bachs Kirchenmusikpflege der 1730er Jahre symptomatisches Gewicht, indem sie zweierlei Aspekte prinzipieller Art erkennen lassen: Erstens die gegenüber dem Kantatenwerk auffallende

Akzentuierung von Vokalkompositionen größeren Formates; zweitens die Selektion vorhandener Sätze und Werke für die weitere Ausarbeitung ihrer kompositorischen Substanz und den Ausbau eines dauerhaften Repertoires.

Unter dieser Perspektive darf Bachs primäre Funktion als Thomaskantor nicht unterschätzt werden. Die regelmäßige und jahraus-jahrein erfolgende Darbietung von Kantaten bleibt bestehen, wird zur Repertoirepflege und bietet immer wieder Gelegenheit zu Verbesserungen, Aktualisierungen und gegebenenfalls Revisionen. Die in den 1730er Jahren nur sporadisch nachweisbare Neukomposition von Kirchenkantaten bildet in dieser Hinsicht keinen Maßstab, aber der Akzent, den Bach nun offensichtlich auf großformatige geistliche Vokalwerke setzt, betrifft neben den drei Oratorien auch die Revision der drei Passionen nach Johannes, Matthäus und Markus, die allesamt erhebliche Verbesserungen und Erweiterungen erfahren.

In diesen Zusammenhang gehört auch, dass sich Bach nunmehr in besonderer Weise der lateinischen Kirchenmusik zuwendet. In Leipzig war es an den hohen Kirchenfesten einschließlich der Marienfesten üblich, in der Liturgie des Hauptgottesdienstes das Kyrie-Gloria und Sanctus sowie in der Vesper das Magnificat mehrstimmig zu musizieren. In den 1720er Jahren hatte Bach, abgesehen von einigen Sanctus und dem Magnificat BWV 243a, offenbar keine weiteren lateinischen Werke komponiert, sondern angesichts der schwerpunktmäßigen Kantatenproduktion vorgezogen, Werke anderer Komponisten aufzuführen. Dies änderte sich mit der umfänglichen und aufwendig besetzten Missa von 1733, dem Kyrie und Gloria der nachmaligen h-Moll-Messe.

Die Entstehungsgeschichte der h-Moll-Messe wäre rasch berichtet, könnte man sich auf den Ursprung ihres ersten Hauptteiles (Kyrie-Gloria) beschränken. Diese Missa entstand während der von Staats wegen verordneten Landestrauer im Frühjahr 1733 nach dem Tod Augusts des Starken. Da für die Dauer eines halben Jahres alles Musizieren untersagt war, ergab sich für Bach eine willkommene schöpferische Mußezeit, die er sinnvoll nutzte. Sinnvoll auch insofern, als er dem Thronfolger eine Huldigung darzubringen gedachte, die zugleich der Aufwertung seines Leipziger Status diene. So verfolgte der lutherische Kantor eine geschickte Strategie mit einem Stück Kirchenmusik, das dem katholischen Dresdner Hof genehm sein musste – eine Passionsmusik wäre dies sicherlich nicht gewesen. Zwar verzögerte sich die beantragte Verleihung eines Hofprädikates, aber Bach erreichte schließlich 1736 sein erklärtes Ziel mit der Ernennung zum kurfürstlich-sächsischen und königlich-polnischen Hofcompositeur.

Ähnlich wie der Oratorien-Trilogie Bachs liegen auch der Missa von 1733 weitgehend bereits vorhandene Kompositionen zugrunde, die umgewandelt und weiter ausgearbeitet werden. Bach trifft hier wie dort eine Auswahl des Besten, das ihm an passender Musik zur Verfügung steht. Aber

erstmalig greift er für die Mehrzahl der Sätze—vielleicht mit Ausnahme nur der beiden Kyrie-Chöre—nicht nur auf Vorlagen weltlicher Festmusiken zurück, sondern entnimmt auch Kirchenkantaten besonders geeignete Sätze, wie etwa den Eingangsschor der Kantate BWV 29 „Wir danken dir, Gott“, den er in Umarbeitung für das „Gratias agimus tibi“ des Gloria übernimmt. Die grundsätzliche Übereinstimmung des deutschen Textes mit dem lateinischen liegt hier auf der Hand. Bach wählt aber bewusst Stücke von besonders eindringlicher musikalischer Potenz.

Es wäre für den Komponisten gewiss oft einfacher gewesen, einen Satz völlig neu zu schreiben, aber Bach hat offenbar ein Interesse daran, existierenden Sätzen neue Seiten abzugewinnen. Dies bestimmt auch die Kompositionsgeschichte der aus den späteren 1730er Jahren stammenden vier weiteren Kyrie-Gloria-Messen in F-Dur, A-Dur, g-Moll und G-Dur, BWV 233-236, wenngleich in bescheidenerem Ausmaß. Es wundert darum auch nicht, wenn Bach gegenüber den kleineren Schwesterwerken in den 1740er Jahren gerade die Missa von 1733 herausgreift, um sie zu einer regelrechten Missa solemnis mit großem Aufführungsapparat zu erweitern. So gliedert er das zu Weihnachten 1724 entstandene 6-stimmige Sanctus ein; für das Symbolum Nicenum und die Sätze ab Osanna gilt wiederum das Prinzip der Übernahme, Überarbeitung und Verfeinerung vorhandener Sätze. So gewinnt etwa der Chor «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» der Weimarer Kantate BWV 12 von 1714 in der Messen-Neufassung eine musikalisch wie inhaltlich vertiefte Gestalt.

21 ■

Die Fertigstellung der kompletten Messe erfolgte in den letzten Lebensjahren Bachs und die Partitur konnte wohl erst im Herbst 1749 abgeschlossen werden. Einen konkreten Hinweis auf eine Aufführungsbestimmung der groß dimensionierten Messe gibt es nicht. Freilich ist es undenkbar, dass der Komponist eine Aufführungsmöglichkeit innerhalb der Leipziger Kirchenmusik unberücksichtigt gelassen hätte, selbst wenn es sich bei der Messe um einen auswärtigen Auftrag handeln sollte. Zwar hat sich unter allen lateinischen Kirchenwerken Bachs nur für die A-Dur-Messe BWV 234 das originale Leipziger Aufführungsmaterial erhalten, doch muss die Leipziger Verwendung aller fünf Kyrie-Gloria Messen als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Und bei der erweiterten h-Moll-Messe, deren Großformat eine geschlossene gottesdienstliche Aufführung nicht erlaubte, wäre eine Aufgliederung des Werkes entsprechend der Originalpartitur Bachs (I. Kyrie-Gloria, II. Symbolum Nicenum, III. Sanctus, IV. Osanna bis Dona nobis pacem) und damit eine Aufteilung auf mehrere Gottesdienste erforderlich.

Der neuerliche Textfund eines unbekannten, am Trinitatisfest 1721 unter Bachs Amtsvorgänger Johann Kuhnau in den beiden Leipziger Hauptkirchen aufgeführten Symbolum Nicenum legt nahe, das Fest der heiligen Dreifaltigkeit auch für eine Darbietung von Bachs trinitarischem Credo in Betracht zu ziehen. Denn noch in der Zeit nach ihm war unter dem Thomaskantor Johann Adam Hiller

die Darbietung eines Symbolum Nicenum am Trinitatis-Sonntag üblich. Jedenfalls aber gehört die h-Moll-Messe in den Zusammenhang der Hinwendung zu den hohen Festen des Kirchenjahres, wie sie sich im zweiten und dritten Jahrzehnt von Bachs Leipziger Tätigkeit abzeichnet.

Die h-Moll-Messe zeigt aber auch noch etwas anderes. Der alternde Bach rang bis zuletzt um die Endgestalt dieses Werkes und fügte 1749 mit dem „Et incarnatus“ noch ein neukomponiertes Chorstück ein, da ihm die ursprüngliche Einbindung dieses Textabschnitts in den Solosatz „Et in unum Dominum“ inhaltlich und strukturell unzureichend erschien. Es ging ihm um die Vervollkommenheit gerade dieses Werkes mit seiner stilistischen Vielfalt und seinem theologischen Tiefgang. Es ging ihm um seinen eigenen Beitrag zur Geschichte der ältesten Gattung der Kirchenmusikgeschichte und damit um sein Vermächtnis an die Nachfahren. So verstand es schließlich auch der Erbe der Bachschen Originalpartitur der Messe, sein zweitältester Sohn Carl Philipp Emanuel.

Bachs „große katholische Messe“ oszilliert in faszinierender Weise zwischen Tradition und Moderne, zwischen der Tonsprache eines Palestrina und eines Pergolesi, und weist damit bewusst in die Zukunft. Insbesondere aber war die inhaltlich angemessene Vertonung des klassischen Messetextes ein innerstes Anliegen für den Komponisten. Es bot sich hier die Möglichkeit, das christliche Credo mit seinem künstlerischen Credo als Einheit zu verbinden–vielleicht gar in der Absicht, mit der lateinischen Sprache eine breitere interkonfessionelle Verwendung zu erzielen und zugleich seiner Musik das zeitlosere Gewand einer langlebigen historischen Gattung zu verleihen. Und wenn dann zur Konzeption eines Werkes, das höchsten Vollkommenheitsansprüchen genügen sollte, mehr als fünfzehn Jahre von 1733 bis 1749 erforderlich waren, darf dies nicht verwundern. Schließlich gab es keinen Zeitplan: Bach stand unter dem Diktat dessen, was er vor seinem Schöpfer, vor der Tradition und der Zukunft verantworten konnte.

Aufführungspraktische Gedanken über die Messe in h-moll

Andrea Marcon

„N.B. Bey einer Andächtig Musiq ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart“

Bemerkung in Bachs Calov-Bibel, Zweites Buch der Chronik Kapitel 5, 12-13

Seitdem ich als fünfzehnjähriger Junge meine erste Partitur der Messe gekauft habe, hat mich das Werk nie wieder losgelassen. Den Mut, dieses Meisterwerk selbst zu dirigieren, hatte ich allerdings erst spät - zu viele Fragen über die Interpretation waren offen. Dank zahlreicher Aufführungen dieses Werks mit La Cetra wurde vieles klarer: nur durch die „Prattica“, die musikalische Praxis, können viele interpretatorische Hypothesen bestätigt werden.

Einer der rätselhaftesten Aspekte war das nicht ausbalancierte klangliche Gleichgewicht zwischen Vokal- und Orchestersatz in vielen Teile der Missa. In drei grundlegenden Studien von 1920, 1960 bzw. 2013 wiesen Arnold Schering, Wilhelm Ehmann und Michael Radulescu auf eine Praxis hin, die zurück ins 17. Jahrhundert blickte, aber zu Bachs Zeiten noch immer gebräuchlich war (und offensichtlich von Bach auch vorausgesetzt wurde): die Einrichtung der Chöre in „Concertisten und Ripienisten“ wie in der alten Tradition. Bach selbst schreibt 1730, dass ein Chor mit mindestens drei Sängern pro Stimme, einer davon ein „Concertist“ (also ein Solist), besetzt werden soll. Wenn man dies als Parameter für den Vokalklang der achtstimmigen Missa nimmt, kommt man auf ein Vokalensemble mit 24 Sängern, wobei die „Concertisten“ nicht nur die Arien singen, sondern auch Teile der Chöre. Die Partitur selbst zeigt auf, wo die Concertisten solistisch wirken sollen. Mit dieser neuer Klangperspektive entsteht eine „Dreidimensionalität“ des Klangs: Neue Farben werden möglich, das Gleichgewicht zwischen Vokal- und Instrumentalklang klingt ausbalanciert; diese einmalige Partitur wird gewissermassen neu „registriert“ wie auf einer dreimanualigen Orgel (wobei die „Concertisten“ fast die Wirkung eines Rückpositiv erzeugen!).

Auch, was das Tempo und die Proportionen angeht, waren wir auf der Suche. Vor allem in den Allabreve-Sätzen scheint es gewisse „*Confusiones und Verhinderungen*“, wie Praetorius schreibt, zu geben. Dem Allabreve und dem Grossen Allabreve-Takt entspricht innerhalb des Stylus Antiquus immer eine langsame, gravitatische Darstellung. Andererseits kann die gleiche Allabreve-Bezeichnung wiederum einen schnellen und lebendigen Puls implizieren, wenn der Satz im Stylus Modernus auskomponiert ist, wie auch Johann Philipp Kirnberger schreibt. Johann Gottfried Walther beschreibt 1732 den Stylus Ecclesiasticus als „*voll Majestät, ehrbar und ernsthaft, kräftig die Andacht*“

anzuflößen, und die Seele zu Gott zu erheben“. In den im Stylus Antiquus geschriebenen Sätzen der Missa („Kyrie II“, „Gratias“, „Credo in unum Deum“, „Confiteor“, „Dona nobis pacem“) schreibt Bach nie Tempo und Ausdruck vor, wie er es in vielen anderen Teilen der Missa macht. Gab es da gewisse Konventionen für die Musiker der damaligen Zeit, die offensichtlich auch ohne Hilfe des Komponisten, aus der Notation heraus, Charakter und Tempovorstellung für einen Satz im Alten Stil erkennbar machten?

Ein anderes für uns fast unlösbares Rätsel war der Übergang zwischen den letzten Takten des „Confiteor“ und dem Anfang des Vivace-Allegro-Teils am Ende des „Symbolum Nicenum“, für den wir lange keine überzeugende Lösung finden konnten. Letztendlich war der Grund dafür die ausgeschriebene Notation – für uns scheint es nichtsdestotrotz am überzeugendsten, den Auftakt der Soprani bereits als Teil des neuen Tempos anzusehen.

Das Zeitmass des „Sanctus“ und möglichen Temporelationen zwischen „Sanctus“ und „Pleni sunt coeli“ werden oft diskutiert. Wir haben uns in diesem Fall für die Version in C als Taktart entschieden, genau wie im Autograph der Missa (und nicht für die ältere Version in tempus imperfectum C) und die Proportio zwischen den zwei Teilen in den Hemiolien des Fugato-Teils gesucht: Das Tempo der Viertel im ersten Teil des „Sanctus“ entspricht dem der Viertel im 3/8-Fugato.

■ 24

In diesem reichen musikalischen Vokalkompendium hat bisher nur ein Aspekt gefehlt: die doppelchörigen Gesänge. Der vierte Teil des Autographs der Partitur-enthält die letzten Teile der „Missa Tota“. Im „Osanna“ und „Da nobis pacem“ erhöht Bach den Vokalsatz auf acht Stimmen mit den sogenannten „Cori Spezzati“ – ein weiterer Höhepunkt, der durch klangliche Steigerungen und optische Effekte noch verstärkt wird.

Die letzte Nummer der Missa, „Da nobis pacem“, war schon als „Gratias agimus tibi“ im „Gloria“ zu hören – es scheint die gleiche Musik zu sein, aber die Doppelchörigkeit „in Unisono“ und die neue Textunterteilung, bei der das Wort „Pacem“ (fast obsessiv!) 80 Mal zu hören ist, geben dieser letzten Nummer de facto eine ganz andere, besonders intensive Bedeutung und Stimmung.

In den letzten Jahren ist die Missa mehr und mehr eine Art identitätsstiftendes Werk für La Cetra geworden. Auch mit den Solistinnen und Solisten dieser Aufnahme blicken wir auf einen langen gemeinsamen „Bach-Weg“ zurück – die Missa zusammen zu musizieren und miteinander zu teilen ist immer ein Geschenk, ein Privileg, ein Liebesbeweis. Deswegen haben wir-entschieden, unsere Sichtweise dieses musikalischen Kompendiums anlässlich des 25-jährigen Jubiläums von La Cetra endlich aufzunehmen. Aber auch nach Jahrzehnten der Gedanken und Erforschungen treten am Schluss für die armen Musikerinnen und Interpreten nicht alle Geheimnisse dieses Meisterwerk zutage. Die Missa ist ein lebendiges Gesamtkunstwerk, das hoffentlich immer weiter in uns wachsen wird.

Texts / Textes / Texte

CD1

I. MISSA

Kyrie

1.

Kyrie eleison.

Lord, have mercy.

2.

Christe eleison.

Christ, have mercy.

3.

Kyrie eleison.

Lord, have mercy.

Gloria

4.

Gloria in excelsis Deo.

Glory to God in the highest.

5.

Et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.

And on earth peace to men
of goodwill.

6.

Laudamus te,
benedicimus te,
adoramus te,
glorificamus te.

We praise you.
We bless you.
We adore you.
We glorify you.

7.

Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.

We give you thanks
for your great glory.

8.

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

Lord God, Heavenly King,
Almighty God the Father,
Lord Jesus Christ, only Son of the Father;
Lord God, Lamb of God, Son of the Father.

9.

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

You take away the sins of the world;
have mercy on us;
you take away the sins of the world;
receive our prayer.

Seigneur, ayez pitié de nous.

Herr, erbarme dich.

Christ, ayez pitié de nous.

Christus, erbarme dich.

Seigneur, ayez pitié de nous.

Herr, erbarme dich.

Gloire à Dieu au plus haut des cieux.

Ehre sei Gott in der Höhe.

Et paix sur la terre aux hommes
de bonne volonté.

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

Nous vous louons,
nous vous bénissons,
nous vous adorons,
nous vous glorifions.

Wir loben dich,
wir preisen dich,
wir beten dich an,
wir rühmen dich.

Nous vous rendons grâce
pour votre immense gloire.

Wir danken dir,
denn groß ist deine Herrlichkeit.

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

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

Vous qui effacez les péchés du monde,
ayez pitié de nous,
vous qui effacez les péchés du monde,
recevez notre prière.

Der du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
erbarme dich unser;
Der du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
nimm an unser Gebet.

10.

Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

You sit at the right hand of the Father;
have mercy on us.

11.

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus,
Iesu Christe.

For you alone are holy,
you alone are the Lord,
you alone are the Most High,
Jesus Christ.

12.

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.
Amen.

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

CD2

II. SYMBOLUM NICENUM [Credo]

1.

Credo in unum Deum.

I believe in one God.

2.

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium, et invisibilium.

I believe in one God,
the Father, the Almighty,
maker of heaven and earth,
of all that is seen and unseen.

3.

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

I believe in one Lord
Jesus Christ,
the only Son of God,
eternally begotten of the Father.
God from God,
light from light,
true God from true God;
begotten, not made;
of one being with the Father;
through Him all things were made.
For us men,
and for our salvation,
He came down from heaven.

Vous qui êtes assis à la droite de Dieu le Père,
ayez pitié de nous.

Car vous êtes le seul Saint,
le seul Seigneur,
le seul Très-Haut,
Jésus Christ.

Avec le Saint Esprit, dans la gloire de Dieu le Père.
Ainsi soit-il.

Je crois en un seul Dieu.

Je crois en un seul Dieu,
Père tout-puissant,
créateur du ciel et de la terre,
de toutes les choses visibles et invisibles.

Je crois en un seul Seigneur
Jésus-Christ,
fils unique de Dieu,
né du Père avant tous les siècles,
Dieu de Dieu,
lumière de lumière,
vrai Dieu de vrai Dieu,
qui n'a pas été fait mais engendré,
consubstantiel au Père
par qui tout a été fait,
qui pour nous autres, hommes,
et pour notre salut
est descendu des cieux.

Der du sitztest zur Rechten des Vaters:
erbarme dich unser.

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

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

Ich glaube an einen Gott.

Ich glaube an einen Gott,
den allmächtigen Vater,
der Himmel und Erde erschuf,
die sichtbare und die unsichtbare Welt.

Und an den einen Herrn
Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn,
aus dem Vater geboren vor aller Zeit:
Gott von Gott,
Licht vom Licht,
wahrer Gott vom wahren Gott,
gezeugt, nicht erschaffen,
eines Wesens mit dem Vater:
durch ihn wurde alles erschaffen.
Er stieg für uns Menschen
und zu unserem Heil
vom Himmel herab.

4.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria virgine,
et homo factus est.

5.

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

6.

Et resurrexit tertia die,
secundum scripturas,
et ascendit in celum,
sedet ad dextram Patris,
et iterum venturus est cum gloria,
iudicare 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 exspecto resurrectionem mortuorum
et vitam venturi seculi.
Amen.

English

By the power of the Holy Spirit
He became incarnate from the Virgin Mary
and was made man.

For our sake He was crucified under Pontius Pilate,
He suffered death and was buried.

On the third day He rose again
in accordance with the Scriptures;
He ascended into heaven,
and is seated at the right hand of the Father.
He shall come again in glory
to judge both the living and dead,
and His kingdom shall have no end.

I believe in the Holy Spirit,
the Lord, the giver of life,
who proceeds from the Father and the Son;
with the Father and the Son
He is worshipped and glorified;
He has spoken through the prophets.
I believe in one holy,
catholic and apostolic Church.

I acknowledge one baptism
for the forgiveness of sins.

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

Qui s'est incarné par l'opération du Saint Esprit
dans le sein de la Vierge Marie
et s'est fait homme.

Il a été crucifié pour nous sous Ponce Pilate,
a souffert et a été mis au tombeau.

Il est ressuscité le troisième jour,
conformément aux Écritures.
Il est monté au ciel
et est assis à la droite de Dieu le Père,
et il reviendra dans sa gloire
pour juger les vivants et les morts.
Son règne n'aura pas de fin.

Je crois au Saint Esprit,
qui est le Seigneur qui donne la vie,
qui procède du Père et du Fils,
qui, conjointement avec le Père et le Fils,
est adoré et glorifié,
qui a parlé par les prophètes.
Je crois en l'Église,
une, sainte, catholique et apostolique.

Je reconnais un seul baptême
pour la rémission des péchés.

J'attends la résurrection des morts
et la vie du monde à venir.
Ainsi soit-il.

Und wurde Fleisch durch den Heiligen Geist
in der Jungfrau Maria
und nahm Menschengestalt an.

Und wurde gekreuzigt für uns
unter Pontius Pilatus und litt und wurde begraben.

Und stand am dritten Tage wieder auf,
wie geschrieben steht in der Schrift,
und fuhr auf zum Himmel.
Er sitzt zur Rechten des Vaters
und wird wiederkommen in Herrlichkeit,
zu richten die Lebenden und die Toten;
seiner Herrschaft wird kein Ende sein.

Und ich glaube an den Heiligen Geist,
der Herr ist und lebendig macht,
der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht,
der mit dem Vater und dem Sohn
angebetet und verherrlicht wird,
der gesprochen hat durch die Propheten;
und an die eine, heilige, katholische
und apostolische Kirche.

Ich bekenne die eine und einzige Taufe
zur Vergebung der Sünden.

Und ich erwarte die Auferstehung der Toten
und das ewige Leben.
Amen.

III. SANCTUS

10.

Sanctus, sanctus, sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt cceli et terra gloria ejus.

Holy, holy, holy
Lord, God of power and might;
heaven and earth are full of your glory.

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

11.

Osanna in excelsis.

Hosanna in the highest.

12.

Benedictus, qui venit
In nomine Domini.

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

13.

Osanna in excelsis.

Hosanna in the highest.

14.

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Lamb of God,
you take away the sins of the world;
have mercy on us.

15.

Dona nobis pacem.

Grant us peace.

Saint, saint, saint
est le Seigneur, Dieu de l'Univers.
Le ciel et la terre sont remplis de sa gloire.

Heilig, heilig, heilig
ist Gott, der Herr der himmlischen Heerscharen.
Himmel und Erde sind erfüllt von deinem Lobpreis.

Hosanna au plus haut des cieux.

Hosanna in der Höhe.

Béni soit celui qui vient
au nom du Seigneur.

Gelobt sei, der da kommt
im Namen des Herrn.

Hosanna au plus haut des cieux.

Hosanna in der Höhe.

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

Lamm Gottes,
du nimmst hinweg die Sünden der Welt;
erbarme dich unser.

Donnez-nous la paix.

Gib uns Frieden.



Andrea Marcon

Andrea Marcon, a native of Treviso, is one of the most renowned musicians and specialists in the field of baroque and classical music. As founder of the legendary baroque ensembles Sonatori de la Gioiosa Marca and the Venice Baroque Orchestra, Andrea Marcon has been performing in all the world's major concert halls for many years. He has been artistic director of La Cetra Basel since 2009 and leads this baroque ensemble on international concert tours from strength to strength. As a guest conductor, he works with the Munich and Berlin Philharmonic Orchestras, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, the Bamberg Symphony, the Orchestre de chambre de Paris and many others, and also devotes himself to the symphonic repertoire from Beethoven to Brahms. As an opera conductor, he has appeared in Amsterdam, Frankfurt, Lausanne, New York, Valencia, at La Fenice in Venice, the Bolshoi Theatre in Moscow and at La Scala in Milan. A winner of the Handel Prize, he teaches harpsichord at the renowned music academy Schola Cantorum Basiliensis.

He has performed as a conductor, harpsichordist and organist in over 80 recordings, many of them prize-winning, which document his expertise over a wide range of repertoire.

Né à Trévis, Andrea Marcon fait partie des plus grands spécialistes de la musique baroque et classique. Il a été régulièrement invité par de prestigieuses salles de concert à la tête de l'ensemble baroque Sonatori de la Gioiosa Marca et du Venice Baroque Orchestra. Directeur musical de La Cetra de Bâle depuis 2009, il réalise de nombreuses tournées internationales avec cette formation, qui connaît sous sa houlette une véritable percée. Le maestro est régulièrement invité sur le podium des Orchestres philharmoniques de Munich et Berlin, de l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, de l'Orchestre de Bamberg et de l'Orchestre de chambre de Paris notamment, avec lesquels il explore le répertoire symphonique de Beethoven à Brahms. Côté lyrique, il a été vu en fosse des Opéras de Francfort, Amsterdam, Lausanne, New York, Valence, La Fenice de Venise, le Bolchoï de Moscou et la Scala de Milan. Lauréat du Prix Haendel en 2021, il est également professeur de clavecin à la prestigieuse Schola Cantorum de Bâle.

En tant que chef, claveciniste et organiste, il a participé à plus de 80 enregistrements, qui ont reçu de nombreuses récompenses et qui témoignent de la variété des répertoires auxquels il se dédie.

Der aus Treviso stammende Andrea Marcon ist einer der renommiertesten Musiker und Spezialisten auf dem Gebiet der Alten Musik und der Klassik. Als Gründer der legendären Barockensembles Sonatori de la Gioiosa Marca und des Venice Baroque Orchestra gastiert Andrea Marcon seit vielen Jahren in allen bedeutenden Konzertsälen weltweit. Er ist seit 2009 künstlerischer Leiter von La Cetra Basel und führt das Barockensemble im Rahmen von internationalen Konzerttourneen von Höhepunkt zu Höhepunkt. Als Gastdirigent arbeitet er mit den Münchner und Berliner Philharmonikern, dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Bamberger Symphonikern, dem Orchestre de chambre de Paris u. v. m. und widmet sich auch dem sinfonischen Repertoire von Beethoven bis Brahms. Als Operndirigent war er u. a. an der Oper Frankfurt, Amsterdam, Lausanne, New York, Valencia, in La Fenice, am Bolschoi-Theater in Moskau sowie an der Scala di Milano zu Gast. Der Händel-Preisträger ist Professor für Cembalo an der renommierten Musikhochschule Schola Cantorum Basiliensis.

Über 80 oft preisgekrönte Aufnahmen als Dirigent, Cembalist und Organist dokumentieren das reiche Repertoire, mit dem er sich bis heute beschäftigt.

La Cetra Barockorchester & Vokalensemble Basel

■ 36

La Cetra is one of the world's leading baroque orchestras, with a focus on operas, sacred music, Italian renaissance and baroque music and the rediscovery of unknown masterpieces. With its associated vocal ensemble, La Cetra is predestined for the performance of great works for choir and orchestra from the renaissance to the classical period, with a particular focus on the works of J. S. Bach.

Founded in 1999, La Cetra owes its dynamic development above all to Andrea Marcon, who has directed the orchestra since 2009. La Cetra is a regular guest at the most important concert halls such as the Amsterdam Concertgebouw, Philharmonie de Paris, Festspielhaus Baden-Baden, Wiener Konzerthaus, Elbphilharmonie Hamburg, Theater an der Wien as well as at the most renowned festivals such as the Bachfest Leipzig, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Festival de Granada, Musikfest Bremen, Festival de Pâques in Aix-en-Provence and many more.

La Cetra has released numerous CDs with critically acclaimed recordings, most recently "A Tribute to Bach" with Maurice Steger and the highly acclaimed Christmas CD "Monteverdi - Vespro di Natale" with Andrea Marcon.

Orchestre baroque parmi les plus importants de la scène internationale, La Cetra est spécialisée dans les opéras, oratorios, la musique italienne de la Renaissance et de l'époque baroque, et la redécouverte de chefs-d'œuvre oubliés. Dotée d'un ensemble vocal, la formation est idéale pour l'interprétation des grandes œuvres du répertoire pour chœur et orchestre, de la Renaissance à l'époque classique, en passant par la musique de Jean Sébastien Bach, à laquelle La Cetra se consacre tout particulièrement.

Fondée en 1999, La Cetra connaît un véritable essor avec la nomination d'Andrea Marcon à sa direction musicale en 2009. L'ensemble est régulièrement invité par de prestigieuses salles de concert comme le Concertgebouw d'Amsterdam, la Philharmonie de Paris, le Festspielhaus de Baden-Baden, le Konzerthaus de Vienne, l'Elbphilharmonie de Hambourg et le Theater an der Wien, mais aussi par des festivals comme le Bachfest de Leipzig, le Festival de Musique ancienne d'Innsbruck, le Festival de Grenade, le Festival de Brême et le Festival de Pâques d'Aix-en-Provence notamment.

La Cetra a enregistré de nombreux disques salués par la critique, dont dernièrement « A Tribute to Bach » avec le flûtiste Maurice Steger, et un CD très apprécié, « Monteverdi - Vespro di Natale » avec Andrea Marcon.

La Cetra gehört zu den führenden Barockorchestern der Welt mit einem Fokus auf Werken der italienischen Renaissance- und Barockmusik und der Wiederentdeckung von unbekannten Meisterwerken. Mit seinem zugehörigen Vokalensemble ist La Cetra prädestiniert für die Aufführung grosser Werke für Chor und Orchester von der Renaissance bis zur Klassik mit einem besonderen Schwerpunkt auf den Werken J. S. Bachs.

Seine dynamische Entwicklung verdankt La Cetra vor allem Andrea Marcon, unter dessen musikalischer Leitung das Orchester seit 2009 steht. La Cetra ist regelmässig zu Gast in den wichtigsten Konzertsälen wie Concertgebouw Amsterdam, Philharmonie de Paris, Festspielhaus Baden-Baden, Konzerthaus Wien, Elbphilharmonie Hamburg, Theater an der Wien sowie bei den renommiertesten Festivals wie Bachfest Leipzig, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Festival de Granada, Musikfest Bremen, Festival de Pâques Aix-en-Provence u. v. m.

La Cetra, gegründet 1999, hat zahlreiche CDs mit von der Presse hochgelobten Aufnahmen veröffentlicht, zuletzt «A tribute to Bach» mit Maurice Steger und die hochgelobte Weihnachts-CD «Monteverdi - Vespro di Natale» mit Andrea Marcon.



Miriam Feuersinger – soprano I

Miriam Feuersinger is one of the leading sopranos in the field of sacred baroque music and has been honoured with numerous record awards such as the ECHO Klassik and the Opus Klassik. She performs with conductors such as Jordi Savall, Vaclav Luks, Hans-Christoph Rademann and Ton Koopman and is a regular guest at renowned Bach festivals such as the Bachfest Leipzig, Köthener Bachfesttage and Bachcelona. Her musical work also focuses on the broad spectrum of sacred music from the baroque to the late romantic period, as well as the Lied.

Miriam Feuersinger fait partie des sopranos les plus réputées dans le répertoire sacré de la période baroque. Ses enregistrements ont été récompensés par de nombreux prix, notamment ECHO Klassik et Opus Klassik, et elle se produit auprès des chefs d'orchestre Jordi Savall, Vaclav Luks, Hans-Christoph Rademann et Ton Koopman. Elle est régulièrement invitée à des événements dédiés à Bach comme le Bachfest de Leipzig, les Bachfesttage de Köthen et le Festival Bachcelona. Son répertoire s'étend de la musique baroque sacrée au post-romantisme, en passant par le lied.

Miriam Feuersinger gehört zu den führenden Sopranistinnen im Bereich der geistlichen Barockmusik und wurde mit zahlreichen Schallplattenpreisen wie dem ECHO Klassik und dem Opus Klassik ausgezeichnet. Sie musiziert mit Dirigenten wie Jordi Savall, Vaclav Luks, Hans-Christoph Rademann oder Ton Koopman und ist regelmäßig bei renommierten Bachfestivals wie dem Bachfest Leipzig, Bachfesttage Köthen oder Bachcelona zu Gast. Weitere Schwerpunkte ihres musikalischen Schaffens liegen in dem breiten Spektrum der geistlichen Musik vom Barock bis hin zur Spätromantik sowie im Liedbereich.



Hana Blažíková – soprano II

Hana Blažíková is a recognised specialist in the interpretation of baroque, renaissance and medieval music and plays the gothic harp. She performs with the best baroque ensembles around the world. She has released the CD "Breathtaking" with cornettist Bruce Dickey. Her career has taken her to many important festivals worldwide, including the Edinburgh International Festival, Salzburg Festival, Utrecht Early Music Festival, Resonanzen in Vienna, Festival de Sablé, Festival de la Chaise-Dieu, Hong Kong Arts Festival, Bachfest Leipzig and Concentus Moraviae.

Hana Blažíková est particulièrement reconnue pour ses interprétations dans les répertoires de la Renaissance, du Moyen-Âge et de l'époque baroque. La soprano, qui joue également de la harpe gothique, collabore régulièrement avec de prestigieux ensembles de musique ancienne, et a enregistré récemment le disque « Breathtaking » au côté du cornettiste Bruce Dickey. Elle participe à de nombreux festivals, notamment le Festival international d'Édimbourg, le Festival de Salzbourg, le Festival de Musique ancienne d'Utrecht, les Resonanzen de Vienne, le Festival de Sablé, le Festival de la Chaise-Dieu, le Hong Kong Arts Festival, le Bachfest de Leipzig et le Concentus Moraviae.

Hana Blažíková ist eine anerkannte Spezialistin für die Interpretation von Barock-, Renaissance- und mittelalterlicher Musik und spielt gotische Harfe. Sie tritt mit den besten Barockensembles auf der ganzen Welt auf. Mit dem Cornettisten Bruce Dickey hat sie die CD „Breathtaking“ veröffentlicht. Ihre Karriere hat sie zu vielen wichtigen Festivals weltweit geführt, darunter das Edinburgh International Festival, die Salzburger Festspiele, das Utrecht Early Music Festival, die Resonanzen in Wien, das Festival de Sablé, das Festival de la Chaise-Dieu, das Arts Festival Hong-Kong, das Bachfest Leipzig oder Concentus Moraviae.



Carlos Mena – countertenor

The Basque countertenor Carlos Mena performs regularly in the most renowned concert halls and festivals from Vienna, Amsterdam and London to New York, Buenos Aires, Tokyo and Sydney under the direction of conductors such as Paul Goodwin, Mark Minkowsky, Rafael Frühbeck de Burgos, Ottavio Dantone and Andrea Marcon. His repertoire ranges from medieval and baroque music to the early 19th century, with a focus on opera. His artistic activity has been documented on more than 50 CDs, many of which have been honoured with awards. Carlos Mena has been Professor of Singing at the Schola Cantorum Basiliensis since 2022.

Né au Pays basque, le contre-ténor Carlos Mena est régulièrement invité par les salles de concert et festivals les plus prestigieux, à Vienne, Amsterdam, Londres, New York, Buenos Aires, Tokyo et Sydney, où il s'est produit sous la baguette de Paul Goodwin, Marc Minkowski, Rafael Frühbeck de Burgos, Ottavio Dantone et Andrea Marcon. Son répertoire s'étend du Moyen-Âge au début du XIX^e siècle en passant par la musique baroque, et fait la part belle à l'opéra. Il a participé à l'enregistrement de plus de 50 disques, dont nombre d'entre eux ont été primés. Carlos Mena est professeur de chant à la Schola Cantorum de Bâle depuis 2022.

Der baskische Countertenor Carlos Mena konzertiert regelmäßig in den renommiertesten Konzertsälen und Festivals von Wien, Amsterdam und London bis New York, Buenos Aires, Tokio und Sydney unter der Leitung von Dirigenten wie Paul Goodwin, Mark Minkowsky, Rafael Frühbeck de Burgos, Ottavio Dantone und Andrea Marcon. Sein Repertoire reicht von der mittelalterlichen Musik über die Barockmusik bis hin zum frühen 19. Jahrhundert mit einem Schwerpunkt im Bereich Oper. Seine künstlerische Tätigkeit wurde auf mehr als 50 CDs dokumentiert, von denen viele mit Preisen ausgezeichnet wurden. Seit 2022 ist Carlos Mena Professor für Gesang an der Schola Cantorum Basiliensis.



Jakob Pilgram – tenor

Jakob Pilgram from Basel is a sought-after soloist who regularly sings with conductors such as Thomas Hengelbrock, Ton Koopman, Andrea Marcon, Hans-Christoph Rademann and Pablo Heras Casado and has acquired a sound knowledge of historical performance practice.

He has appeared as a guest singer at the theatres in Basel, Bern and Lucerne and has been a member of the Origen Ensemble since 2005. Jakob Pilgram has won numerous competitions and is particularly interested in the Evangelist and tenor roles in the music of Bach, baroque opera, romantic song cycles and contemporary music.

Originaire de Bâle, Jakob Pilgram chante régulièrement en tant que soliste sous la direction de Thomas Hengelbrock, Ton Koopman, Andrea Marcon, Hans-Christoph Rademann ou encore Pablo Heras-Casado. Il est spécialiste de l'interprétation historiquement informée.

Lauréat de nombreux concours, Jakob Pilgram a été invité à se produire sur la scène des Théâtres de Bâle, Bern et Lucerne, et fait partie depuis 2005 de l'Ensemble Origen. Il est particulièrement remarqué dans les parties d'évangéliste et de ténor soliste des œuvres de Bach, dans l'opéra baroque, dans le lied romantique et dans la musique contemporaine.

Der Basler Jakob Pilgram singt als gefragter Solist regelmässig mit Dirigenten wie Thomas Hengelbrock, Ton Koopman, Andrea Marcon, Hans-Christoph Rademann oder Pablo Heras Casado und erarbeitete sich ein fundiertes Wissen über die historische Aufführungspraxis.

Er stand als Gastsänger auf den Bühnen der Theater Basel, Bern und Luzern und ist seit 2005 Bestandteil des Origen-Ensembles. Jakob Pilgram ist Preisträger zahlreicher Wettbewerbe; sein Interesse gilt besonders den Evangelisten- und Tenorpartien in der Musik Bachs, der Barockoper, den romantischen Liederzyklen sowie zeitgenössischer Musik.



Tobias Berndt – bass

Baritone Tobias Berndt began his musical training in the Dresdner Kreuzchor and, after winning numerous prizes, has established himself primarily as a concert singer. He has worked with conductors such as Philippe Herreweghe, Hans Christoph Rademann, Andrea Marcon, Helmuth Rilling and Michael Sanderling. Under the direction of Teodor Currentzis, he has performed Henry Purcell's *Dido and Aeneas* in Paris, Lisbon, Berlin and Athens. He has appeared at the Kölner Philharmonie, Tonhalle Zürich, Amsterdam Concertgebouw, Gewandhaus Leipzig and at major festivals such as the Prague Spring Festival and Musikfest Stuttgart.

Le baryton Tobias Berndt commence la musique dans le Kreuzchor de Dresde, puis entame une carrière de soliste après avoir remporté plusieurs concours. Il se produit notamment au côté des chefs d'orchestre Philippe Herreweghe, Hans Christoph Rademann, Andrea Marcon, Helmuth Rilling et Michael Sanderling. Sous la baguette de Teodor Currentzis, il a participé à une production de *Didon et Énée* de Purcell présentée à Paris, Lisbonne, Berlin et Athènes. Il a déjà été invité par la Philharmonie de Cologne, la Tonhalle de Zurich, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Gewandhaus de Leipzig et par de prestigieux festivals comme le Printemps de Prague et le Musikfest de Stuttgart.

Der Bariton Tobias Berndt begann seine musikalische Ausbildung im Dresdner Kreuzchor und hat sich nach dem Gewinn zahlreicher Preise vor allem als Konzertsänger etabliert. Er arbeitet mit Dirigenten wie Philippe Herreweghe, Hans Christoph Rademann, Andrea Marcon, Helmuth Rilling und Michael Sanderling. Unter der Leitung von Teodor Currentzis gastierte er mit Henry Purcells *Dido and Aeneas* in Paris, Lissabon, Berlin und Athen. Auftritte führten ihn in die Philharmonie Köln, Tonhalle Zürich, Concertgebouw Amsterdam, Leipziger Gewandhaus Leipzig sowie zu den bedeutenden Festivals wie dem Prager Frühling oder dem Musikfest Stuttgart.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Mass in B minor BWV 232

CD1

I. MISSA**Kyrie**

1.	Kyrie eleison	MF, HB, CM, JP, TB, chorus	09:38
2.	Christe eleison	MF, HB	04:40
3.	Kyrie eleison	chorus	03:58

Gloria

4.	Gloria in excelsis Deo	chorus	01:48
5.	Et in terra pax	MF, HB, CM, JP, TB, chorus	04:42
6.	Laudamus te	HB	04:10
7.	Gratias agimus tibi	chorus	03:13
8.	Domine Deus	MF, JP	05:29
9.	Qui tollis peccata mundi	HB, CM, JP, TB	02:56
10.	Qui sedes ad dextram Patris	CM	03:54
11.	Quoniam tu solus sanctus	TB	04:13
12.	Cum Sancto Spiritu	MF, HB, CM, JP, TB, chorus	03:54
	Total		52:41

CD2

II. SYMBOLUM NICENUM [Credo]

1.	Credo in unum Deum	MF, HB, CM, JP, TB	02:24
2.	Patrem omnipotentem	chorus	01:55
3.	Et in unum Dominum	MF, CM	04:50
4.	Et incarnatus est	MF, HB, CM, JP, TB	03:02
5.	Crucifixus	HB, CM, JP, TB	02:32
6.	Et resurrexit	MF, HB, CM, JP, TB, chorus	04:02
7.	Et in Spiritum Sanctum	TB	05:02
8.	Confiteor	MF, HB, CM, JP, TB, chorus	03:28
9.	Et expecto	MF, HB, CM, JP, TB, chorus	03:24

III. SANCTUS		
10.	Sanctus	MF, HB, CM, JP, TB, chorus 04:39
IV. OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI, DONA NOBIS PACEM		
11.	Osanna in excelsis	MF, HB, CM, JP, TB, chorus I, II 02:39
12.	Benedictus	JP 04:38
13.	Osanna in excelsis	MF, HB, CM, JP, TB, chorus I, II 02:43
14.	Agnus Dei	CM 05:27
15.	Dona nobis pacem	chorus I, II 03:51
	Total	54:40

Miriam Feuersinger – soprano I	[MF]
Hana Blažíková – soprano II	[HB]
Carlos Mena – countertenor	[CM]
Jakob Pilgram – tenor	[JP]
Tobias Berndt – bass	[TB]

La Cetra Basel
Andrea Marcon

La Cetra Barockorchester Basel

Violin I Eva Saladin *leader*, Sonoko Asabuki, Petra Melicharek, Cecilie Valter, Rahel Wittling

Violin II Katharina Heutjer, Christoph Rudolf, Ildikó Sajgó, Lathika Vithanage

Viola Johannes Frisch, Joanna Michalak, Giovanni Simeoni

Violoncello Jonathan Pešek, Alex Jellici

Violone Fred Uhlig, Giacomo Albenga

Flute Karel Valter, Claire Genewein

Oboe Georg Fritz, Priska Comploi, Bettina Simon

Bassoon Carles Cristóbal, Letizia Viola

Horn Alessandro Denabian

Trumpet Andreas Lackner, Martin Sillaber, Thomas Steinbrucker

Timpani Philip Tarr

Theorbo Daniele Caminiti, Maria Ferré

Organ[▲] Andrea Buccarella

[▲] by Giorgio Carli and by Bernhard Fleig; tuning: 415 Hz Neidhardt III

■ 50

La Cetra Vokalensemble Basel

Soprano I Miriam Feuersinger, Kaho Inoue, Jeanne-Marie Lelièvre, Lina Marcela López, Gunta Smirnova, Mirjam Striegel

Soprano II Hana Blažiková, Anna Bachleitner, Annie Dufresne, Amalia Montero Neira, Carmit Natan, Anna Pirolì

Alto Carlos Mena, Aura Elena Gutiérrez, Matthias Lucht^{*/**}, Daniela Florencia Menconi, Marcjanna Myrlak

Tenor Jakob Pilgram, Enrico Busia, Flurin Herzig, Raphaël Joanne, Andrés Montilla-Acurero, Akinobu Ono^{*}, Elías Ongay

Bass Tobias Berndt, Ismael Arróniz, Santiago Garzón-Arredondo, Jorge Martinez Escutia^{*}, Carlos Federico Sepúlveda, Lorenzo Tosi

Repetiteur Han-na Lee

Chorus Master Carlos Federico Sepúlveda

^{*} = Solo in Osanna

^{**} = Solo in Sanctus (Pleni sunt)

Recording dates: 29 September - 2 October 2023

Venue: Martinskirche Basel, Switzerland

Producer: Markus Heiland, Tritonus Musikproduktion GmbH

Sound engineer and editing: Markus Heiland, Tritonus Musikproduktion GmbH

Concept and design: Nadine Geissbühler

Layout: Mirco Milani

Images - digisleeve

Cover picture: Sandro Botticelli and Studio, *The Resurrection*, ca. 1490, Private Collection.

Inside: La Cetra Basel © Daniele Caminiti

Images - booklet

pp. 2, 34: Andrea Marcon © Daniele Caminiti;
pp. 16-17: La Cetra Basel © Martin Chiang; p. 38:
Miriam Feuersinger © Christine Schneider

Photography; p. 40: Hana Blažíková © Vojtěch Havlík; p. 42: Carlos Mena © Oier Delika Rey;
p. 44: Jakob Pilgram © Markus Räber; p. 46:
Tobias Berndt © anna.s.; pp. 8, 15: La Cetra
during the recording sessions © La Cetra Basel

Translations

English: James Chater

French: Roxane Borde

© 2024 La Cetra Basel, under exclusive
licence to Outhere Music France

© 2024 Outhere Music France

Acknowledgments

La Cetra would like to thank the Sulger
Foundation and many patrons for their
generous support for this recording.

SULGER-STIFTUNG

51 ■

ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris
www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

Artistic Director: Giovanni Sgaria

laCetra

Barockorchester & Vokalensemble Basel

outhere
M U S I C



