



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

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

[4] *Missae BWV 235, 236 / Sanctus BWV 237, 238, 240, 241*

Christe Eleison BWV 242 / Credo BWV 1081

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

Richard Hauck

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Teije van Geest

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

BWV 235/236: Stadthalle Leonberg

BWV 237, 238, 240, 241, 242, 1081: Stadthalle Sindelfingen

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

BWV 235: September/Septembre/Setiembre 1992

BWV 236, 237, 238, 240, 242: Januar/Janvier/Enero 1999

BWV 241, 1081: April/Avril/Abril 1999

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Julián Aguirre Morales

© 1992/99 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany



Lateinische Kirchenmusik • Sacred music in Latin
Musique d'église en latin • Música sacra en latín

Messe g-Moll/Mass G Minor/Messe sol mineur/Misa sol menor BWV 235

Ingeborg Danz - alto • Christoph Prégardien - tenore • Thomas Quasthoff - basso • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe • Marianne Köster - Fagotto • Francis Gouton - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Boris Kleiner - Organo

Messe G-Dur/Mass G Major/Messe sol majeur/Misa Sol mayor BWV 236

Ruth Ziesak - soprano • Ingeborg Danz - alto • Christoph Prégardien - tenore • Michel Brodard - basso • Ingo Goritzki, Hedda Rothweiler - Oboe • Thomas Held - Fagotto • György Bogner - Violoncello • Konrad Neander - Contrabbasso • Michael Behringer - Organo • Stuttgarter Kammerorchester

Sanctus C-Dur/C Major/ut majeur/Do mayor BWV 237

Sanctus D-Dur/D Major/ré majeur/Re mayor BWV 238

Sanctus G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor BWV 240

Hannes, Bernhard & Wolfgang Läubin - Tromba (BWV 237) • Norbert Schmitt-Lauxmann - Timpani (BWV 237) • Ingo Goritzki, Hedda Rothweiler - Oboe (BWV 237, 240) • Ralph Sabow - Fagotto • Georg Egger - Violino • Michael Groß - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Boris Kleiner - Organo

Sanctus D-Dur/D Major/ré majeur/Re mayor BWV 241

Julia Ströbel, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Francis Gouton - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Boris Kleiner - Organo

Christe eleison g-Moll/G Minor/sol mineur/sol menor BWV 242

Christiane Oelze - Sopran • Birgit Remmert - Alt • Michael Groß - Violoncello • Boris Kleiner - Organo

Credo in unum Deum BWV 1081

Francis Gouton - Violoncello • Albert Michael Locher - Contrabbasso • Boris Kleiner - Organo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart (außer/except/sans/excepto BWV 242)

HELMUTH RILLING

Messe g-moll/Mass G Minor/Messe sol mineur/Misa sol menor BWV 235			27:17
1.	Kyrie eleison (Coro) <i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	1	6:53
2.	Gloria in excelsis Deo (Coro) <i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	2	3:12
3.	Gratias agimus tibi (B) 3:36 <i>Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	3	
4.	Domine Fili unigenite (A) <i>Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	4	5:16
5.	Qui tollis peccata mundi (T) <i>Oboe I, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	5	3:44
6.	Cum sancto spiritu (Coro) <i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	6	4:36

Messe G-Dur/Mass G Major/Messe sol majeur/Misa Sol mayor BWV 236			24:51
1.	Kyrie eleison (Coro) <i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	7	3:16
2.	Gloria in excelsis Deo (Coro) <i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	8	4:41
3.	Gratias agimus tibi (B) 4:44 <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	9	
4.	Domine Deus (S, A) <i>Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	10	4:03
5.	Quoniam tu solus sanctus (T) <i>Oboe I, Fagotto, Organo</i>	11	4:17
6.	Cum sancto spiritu (Coro) <i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	12	3:50

Sanctus C-Dur/C Major/ut majeur/Do mayor BWV 237	13	1:29
<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Sanctus D-Dur/D Major/ré majeur/Re mayor BWV 238	14	2:43
<i>Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Sanctus G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor BWV 240	15	2:26
<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Sanctus D-Dur/D Major/ré majeur/Re mayor BWV 241	16	1:59
<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola I-III, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Christe eleison g-Moll/G Minor/sol mineur/sol menor BWV 242 (S, A)	17	1:49
<i>Violoncello, Organo</i>		

Credo in unum Deum BWV 1081 1:01	18	
<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		

Total Time	63:32
------------	-------

KYRIE

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

GLORIA

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.

Laudamus te.
Benedicimus te.
Adoramus te.
Glorificamus te.

Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite Jesu Christe.

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
to solus altissimus Jesu Christe.

Cum Sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris.
Amen.

SANCTUS

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

CREDO

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

KYRIE

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

GLORIA

Ehre sei Gott in der Höhe.
Und auf Erden Friede den Menschen,
die guten Willens sind.
Wir loben dich.
Wir preisen dich.
Wir beten dich an.
Wir verherrlichen dich.

Wir sagen dir Dank
ob deiner großen Herrlichkeit!

KYRIE

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

GLORIA

Glory be to God in high.
And on earth peace to men
who are God's friends.
We praise thee,
we bless thee,
we adore thee,
we glorify thee,

we give thee thanks
for thy great glory:

BWV 235 BWV 236

1 **7**
17

2 **8**

3 **9**

KYRIE

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

GLORIA

Gloire à Dieu au plus haut des Cieux.
Et paix sur la terre aux hommes
de bonne volonté.
Nous vous louons.
Nous vous bénissons.
Nous vous adorons.
Nous vous glorifions.

Nous vous rendons grâces,
pour votre gloire immense.

I KYRIE

Señor ten piedad
Cristo ten piedad
Señor ten piedad

II GLORIA

Gloria a Dios en las alturas
y en la tierra paz a los hombres
de buena voluntad.
Te alabamos.
Te bendecimos.
Te adoramos.
Te glorificamos.
Te damos gracias

Por Tu gran Gloria.
Señor Dios, Rey celestial,

Herr und Gott, König des Himmels,
Gott, allmächtiger Vater!

Herr Jesus Christus, eingeborener Sohn!
Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters!

Du nimmst hinweg die Sünden der Welt:
erbarme dich unser.
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt:
nimm unser Flehen gnädig auf.
Du sitzt zur Rechten des Vaters:
erbarme dich unser.

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

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

Heilig, heilig, heilig
Herr, Gott der Heerscharen
Himmel und Erde sind erfüllt
von deiner Herrlichkeit

Ich glaube an den einen Gott.

Lord God, heavenly King,
God the almighty Father.

Lord Jesus Christ, only-begotten Son;
Lord God, Lamb of God,
Son of the Father,

who takest away the sins of the world,
have mercy upon us;
thou who takest away the sins of the world,
receive our prayer;
thou who sittest at the right hand
of the Father,
have mercy upon us.

For thou alone art the Holy One,
Thou alone art Lord,
thou alone art the Most High: Jesus Christ.

with the Holy Spirit:
in the glory of God the Father.
Amen.

Holy, holy, holy
art thou, Lord God of hosts.
Thy glory fills
all heaven and earth.

I believe in one God.

BWV 235 BWV 236

4

10

5

11

6

12

13 – 16

18

Seigneur Dieu, Roi du ciel,
Dieu Père toutpuissant.

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

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

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

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

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

Je crois en ce Dieu unique

Dios Padre omnipotente.

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

Tú que quitas el pecado del mundo,
ten piedad de nosotros.
Tú que quitas el pecado del mundo,
escucha nuestra súplica.
Tú que estás sentado a la derecha del Padre,
ten piedad de nosotros.

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

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

Santo, santo, santo
Señor, Dios del universo.
dlenos están los cielos y tierra
de tu gloria.

Creo en un solo Dios.

Andreas Bomba

Johann Sebastian Bachs lateinische Kirchenmusik (2)

Die Reformation hat den von der römischen Kirche praktizierten Gottesdienst und seine Ordnung keineswegs radikal umgekrempelt. So verzichtete der lutherische Gottesdienst in Leipzig auch nicht auf lateinische Gesänge. Bach, mit der Musik an den Hauptkirchen der Messestadt beauftragt, hatte also allen Anlaß, Kirchenmusik in lateinischer Sprache zu schreiben. Daß er dieser Sprache sehr wohl mächtig war, und daß die zu vertonenden Stücke Bestandteile des Meß-Ordinariums waren, ist im Booklet zur CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71 näher dargelegt.

Bachs lateinische Kirchenmusiken umfassen, nach dem BWV geordnet, folgende Werke:

- die um 1743/46 aufgeführte Festmusik „Gloria in excelsis Deo“ BWV 191 (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 57);
 - die Messe h-Moll BWV 232 (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70);
 - Die sog. „Lutherischen Messen“ BWV 233 in F⁽¹⁾, BWV 234 in A⁽¹⁾, BWV 235 in G⁽²⁾ und 236 in G⁽²⁾;
 - das *Kyrie* BWV 233a⁽¹⁾;
 - eine Intonation des *Credo* in *unum Deum* BWV 1081⁽²⁾
 - vier Vertonungen des *Sanctus*: BWV 237, 238, 240 und 241⁽²⁾;
 - ein *Christe eleison* in g BWV 242⁽²⁾
 - sowie zwei Fassungen des *Magnificat* BWV 243 (Vol. 73) und 243a (Vol. 140), letztere die Erstfassung mit eingeschobenen weihnachtlichen Einlegesätzen.
- (⁽¹⁾ = Edition Bachakademie Vol. 71, (⁽²⁾ = Vol. 72)

Außerdem besaß Bach, der offenbar schon in Weimar lateinische Kirchenmusik aufgeführt hat, in seiner Notenbibliothek zahlreiche, meist selbst angefertigte Abschriften von Messen, Messesätzen und sonstigen Stücken verschiedenster Kom-

ponisten wie Johann Baal, Antonio Caldara, Francesco Conti, Francesco Durante, Johann Caspar Kerll, Antonio Lotti, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Marco Giuseppe Peranda, Johann Christoph Pez, Johann Hugo von Wilderer sowie nicht mehr identifizierbarer Autoren. Werke in lateinischer Sprache standen zur Aufführung schließlich auch in der Thomaskirche zur Verfügung (dazu Kirsten Reißwenger, Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek, Kassel 1992).

So gesehen überschreitet Bach konfessionelle Schranken. Während in seiner Kirchenmusik auf deutsche Texte, Kantaten also und Motetten, Rhetorik, Affekt, Theologie und Musikalität eine beispiellose Verbindung eingehen, erheben sie sich durch die lateinische Sprache, ihre feststehende, offiziöse Funktion, ihre gleichbleibende Stellung im Gottesdienst auf die Höhe des allgemeingültigen Charakters der Texte. Dazu paßt, daß Bach sich besonders in seinem letzten Lebensabschnitt diesen „Lateinischen“ Werken zuwendet: Die Messen scheinen damit der Tendenz Bachs zu entsprechen, zum Abschluß seines Schaffens Musik kompendienhaft, exemplarisch und zum überzeitlichen Gebrauch zu komponieren.

Im Gegensatz zu den auf der CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71 enthaltenen Messen BWV 233 und 234 sind die Vorlagen der beiden hier zu hörenden Messen durchweg bekannt. Es handelt sich also auch bei BWV 235 und BWB 236 um „Parodie“-Messen, ein Umstand, der diesen Werken lange Zeit die gebührende Anerkennung versagen ließ. Eine Parodie, Musik sozusagen aus zweiter Hand, schien für Bach eine unwürdige Sache. Diese Ansicht ist dem Originalitäts- und Geniedenken des 19. Jahrhunderts zu verdanken und setzte kurioserweise erst ein, als man durch die Veröffentlichung der geistlichen Kantaten im Rahmen der Bach-Gesamtausgabe (BG) auf die zu Bachs Zeit überhaupt nicht anstößige Technik aufmerksam wurde, eigene Musik doppelt zu verwerten. Solange man dies nicht wußte, genossen die Messen BWB 234 und 236, aufgrund ihrer satz-

technischen Kunst, höchstes Ansehen und waren sogar noch vor Werken wie den Passionen oder der *h-Moll-Messe* veröffentlicht worden. Wer heute noch musikalisches „Recycling“ als minderwertig empfindet, sollte in Betracht ziehen, daß auch das *Weihnachts-Oratorium* oder die schon genannte *h-Moll-Messe* zu beträchtlichen Teilen aus nicht original für diesen Zweck komponierter Musik bestehen.

Messe g-Moll BWV 235

Die Messe g-Moll BWV 235 liegt in einer um 1747/48 angefertigten Partiturabschrift von Bachs Schüler und Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol vor. Für die Entstehung setzen die Herausgeber des Bach-Compendiums die Jahre „wahrscheinlich um 1738/39“ an. Bach griff für die sechs Sätze auf insgesamt drei Kantaten zurück. Das *Kyrie* ist eine Umarbeitung des Eingangschores der Kantate BWV 102 „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“. Aus diesem Stück hat Bach auch für die etwa zeitgleich entstandene Messe BWV 233 zwei Sätze, nämlich Nr. 3 und Nr. 5 entnommen. An den dreiteiligen, die Kantate eröffnende Chorsatz mag Bach auch gedacht haben, weil er so die Dreiteiligkeit des *Kyrie* mit adäquaten musikalischen Mitteln umsetzen konnte. Zudem verfügt dieser Eingangschor über eine angemessene, instrumentale *Sinfonia*.

Für das *Gloria* wählt Bach zunächst den Eingangschor der Kantate BWV 72 „Alles nur nach Gottes Willen“ zur Vorlage. Er verzichtet auf die instrumentale Einleitung und transponiert den Satz von a nach g-Moll. Die vier folgenden Sätze des *Gloria* entlehnt Bach aus dem zum 4. August 1726 entstandene Kantate 187 „Es wartet alles auf dich“. Dabei werden aus den Kantatensätzen Nr. 4, 3, 5 und 1 nun die Messesätze Nr. 3, 4, 5 und 6. Diese veränderte Reihenfolge stellt Bachs Bewußtse, dem Affektgehalt verpflichtete Adaption der Musik unter Beweis. Satz 3, *Gratias agimus*, bleibt ein beschwingtes Trio für Baß-So-

lo, Violinen unisono und Continuo. Satz 4, *Domine Fili* – es ist das einzige Mal innerhalb der vier Lutherischen Messen, daß Bach diesem Textabschnitt ein eigenes Stück widmet –, behält Bach die Besetzung bei, bezieht die Gesangsstimme allerdings direkter auf das Solo der Oboe. Satz 5, in der Kantate eine Sopran-Arie, vergibt Bach jetzt an den Tenor. Die Zweiteiligkeit der Arie sowie die Aufteilung in einen eher meditativen und einen affirmativen Teil kommen ihm gelegen, um zwei Abschnitte des Textes, *Qui tollis* und *Quoniam tu solus sanctus* unterzubringen. Dabei bezieht er hier nur die zweite Hälfte des *Qui tollis* mit ein – jene, die mit der Bitte um Erhören des Flehens endet. Mit der ersten Hälfte, die in die Bitte um Erbarmen mündet, hatte er das vorausgehende Stück (Nr. 4) ausklingen lassen. Für den Schlußchor wählt Bach den Eingangschor der Kantate. Er streicht dessen umfängliche Einleitung und erhält so eine Art Präludium und Fuge mit instrumentalem Zwischenspiel. Die ausgedehnte Koloratur, die in der Kantate das Wort „alles“ verdeutlichte, dient ihm nun als Bild für *Gloria Dei Patris*, die Ehre Gottes des Vaters.

Messe G-Dur BWV 236

Diese Messe gehört, zusammen mit BWV 234, zu den Werken, die bereits vor der Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* durch Felix Mendelssohn 1829 im Druck vorlagen, daher bekannt waren und höchste Anerkennung genossen. Friedrich Wilhelm Marburg übernahm das *Kyrie* bereits vier Jahre nach Bachs Tod, 1754, in den zweiten Teil seiner „Abhandlung von der Fuge“. Die Komposition liegt in autographischer Partitur vor, ihre Entstehung wird von der Forschung um 1738/39 angesetzt.

Bach greift für diese Messe zu Material aus insgesamt vier Kantaten. Die Kantate BWV 179 „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“ liefert, in fast unveränderter, streng

kontrapunktischer Form, mit dem Eingangschor die Musik für das *Kyrie* sowie, mit Satz 3, instrumental auf Oboe solo und Continuo verknüpft, für das *Quoniam tu solus sanctus*. Es wird dadurch ein nachdenkliches Stück – ungewöhnlich für diesen affirmativen Text, und noch ungewöhnlicher, wenn man den deutschen Kantatentext dagegenhält: „Falscher Heuchler Ebenbild können Sodomäpfel heißen, die mit Unflat angefüllt und von außen herrlich gleißeln...“ Barocker Affekt macht keinen Unterschied für die Darstellung des Wahren und seiner Kritik!

Das *Gloria* beginnt mit dem Eingangschor der Kantate BWV 79 „Gott, der Herr, ist Sonn und Schild“. Aus dem Satz des instrumentalen Vorspiels der Kantate entfernt Bach die beiden Hörner und verlegt ihre Partie in die Sopran- und Altstimme; der eigentlichen Chorsatz der Kantate wird Träger des Textes *Et in terra pax*. Aus dem Sopran-Baß-Duett der Kantate (Nr. 5: „Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nimmermehr“) wird jetzt das *Domine Deus* für Sopran und Alt; die in diesem Abschnitt geäußerte Bitte um Erbarmen korrespondiert gut mit dem Kantatentext und wird durch expressive Auf- und Abwärtsbewegungen der *unisono* geführten Violinen unterstrichen. Die Arie für Baß und Streicher Nr. 4 aus der Kantate BWV 138 „Warum betrübst du dich, mein Herz“ ist die Vorlage für das *Gratias agimus tibi*. Wie in allen dieser späteren Parodien bemüht sich Bach auch hier um eine stärkere Differenzierung und Auszierung der Musik. Für den Schlußchor der Messe wählt Bach auch hier den Eingangschor einer Kantate: die großformatige Fuge aus BWV 17 „Wer Dank opfert, der preiset mich“, der Bach in der Messe anstelle des Instrumental-Vorspiels eine kurze, homophone Einleitung voranstellt.

Sanctus C-Dur BWV 237

Die zu Bachs Zeit in Leipzig gebräuchliche Gottesdienstordnung sah an hohen Festtagen zwischen dem lateinischen Hochgebet und den Einsetzungsworten die Aufführung eines figural auskomponierten *Sanctus* in lateinischer Sprache vor. Dieses *Sanctus* endete freilich bereits mit dem Textabschnitt *Pleni sunt coeli et terra gloria tua; Osanna und Benedictus* fehlten, was sich auch in Bachs *Sanctus*-Kompositionen niederschlägt. Das von ihm am ersten Weihnachtstag 1724 aufgeführte und später in die *b-Moll-Messe* BWV 232 aufgenommen *Sanctus* verzichtet auf die beiden Teile, so daß Bach sie später, bei der Fertigstellung der *Missa tota*, ergänzen mußte. Dies hat wiederholt zu nachhaltigen Spekulationen über die konzeptionelle Einheit dieses *summum opus* Anlaß gegeben (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70). Die liturgische Konzession spiegelt sich ebenfalls wider in den kleineren, separaten *Sanctus*-Kompositionen wie dem vorliegenden und den folgenden Stücken, schließlich auch im *Sanctus* BWV 241, das Bach einer Messe von Johann Caspar Kerll entnahm. Das *Sanctus* BWV 237 liegt in autographischer Partitur vor, umfaßt 37 Takte, entstand zu Beginn von Bachs erstem Leipziger Amtsjahr 1723, wurde zu Pfingsten, Trinitatis oder zum Johannisfest (24. Juni) erstmals aufgeführt und zeigt sich, dem Anlaß entsprechend, in festlichem instrumentalem Gewand.

Sanctus D-Dur BWV 238

Auch dieses Stück stammt wahrscheinlich aus dem Jahre 1723 und wurde zum 1. Weihnachtstag aufgeführt. Möglich ist aber auch eine Entstehung zum Osterfest des Jahres 1724. Wiederaufführungen sind für die Jahre um 1735 in der Leipziger Neuen Kirche sowie für 1736/37 belegt. Das kontrapunktisch aufgebaute, weniger festlich besetzte Stück umfaßt 48 Takte.

Sanctus G-Dur BWV 240

Die in Bachs Bibliothek befindliche, eigenhändige Abschrift eines *Sanctus à Violini unisoni e 4 Voci. col Organo* aus den Jahren 1738/41 (BWV 239) wird mittlerweile als Abschrift eines fremden Werkes angesehen und deshalb, als unechtes Werk, im Anhang des Bach-Werke-Verzeichnisses geführt. In seiner Echtheit ähnlich umstritten ist auch die vorliegende, 94-taktige *Sanctus*-Komposition, die zusammen mit BWV 237, 238 und 239 im Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs unter Johann Sebastian Bachs Namen verzeichnet wurde. Kirsten Beißwenger (Bach-Jahrbuch 1991, S. 127 ff.), die beste Kennerin von Bachs Notenbibliothek, und auch die Herausgeber des Bach-Compendium haben dem um 1742 abgeschrieben oder bearbeiteten Stück deshalb die Anerkennung verweigert, während das BWV es weiterhin im Hauptteil führt. Die Vermutung, dieses *Sanctus* sowie die vorausgehende Komposition könnten Umarbeitungen von Instrumentalwerken zu geistlichen Zwecken sein, scheint inzwischen widerlegt. Kirsten Beißwenger hat das Stück gründlich analysiert (BJ 1991) und ist zu dem Schluß gekommen, daß Bach das fremde Werkgut „wie sein eigenes benutzt und es den Aufführungserfordernissen angepaßt“ habe. „Im Falle des anonymen *Sanctus* bewirken seine Eingriffe vor allem, daß die stereotype Motivik etwas variabler gestaltet wird“. Diese Eingriffe sind vor allem an einer Menge an verschiedentlich bedingten Korrekturen in der Handschrift zu erkennen.

Sanctus D-Dur BWV 241

Dieses doppelchörige Stück gibt besser darüber Aufschluß, wie Bach das Werk eines fremden Komponisten bearbeitet. Hans T. David hat 1961 nämlich den Komponisten der Vorlage identifiziert. Es handelt sich um das *Sanctus* aus der *Missa Superba* des Münchner Hofkapellmeisters und kaiserlichen Hof-

organisten Johann Caspar Kerll (1627 – 1693). Kerll gilt als wichtiger Vermittler italienischer Musik in Süddeutschland. Vor allem seine Musik für Tasteninstrumente hat auch Bach und Händel beeinflusst. Die *Missa Superba* entstand vor 1674. Schon drei Jahre später schaffte die Leipziger Thomasschule dieses Werk an, vermutlich in Form eines Stimmensatzes. Die Bearbeitung Bachs datiert zwischen Juli 1747 und August 1748 und ist autograph erhalten. Sie besteht zunächst im Austausch der *colla parte*-Instrumente (vier Posaunen) gegen drei Violon und Fagott. Die drei Violon spielen die Alt- und Tenorstimme des ersten Chores sowie die Tenorstimme des zweiten Chores mit; in Takt 13 bis 18 erhalten die Violon 1 und 2 oblige Stimmen. Den beiden Sopranstimmen gibt Bach je eine Oboe d'amore bei; die Aufführungsstimmen stehen, abweichend von der Partitur, in E-Dur. Weil er für die Abschnitte *Osanna und Benedictus* im Leipziger Gottesdienst keine Verwendung hatte, dafür aber einen repräsentativen Schluß des Satzes anstrebte, ersetzte Bach Kerlls Musik zum *Pleni sunt coeli* durch die Musik des ursprünglichen *Osanna*; er textierte die Stimmen nicht nur um, sondern intensivierte die Bewegung durch Verwendung von Sechzehntelnoten statt Achteln. „Das umgestaltete Thema weist eine viel größere rhythmische und melodische Lebendigkeit auf und zeigt, zumal in der polyphonen Verarbeitung, eine zuvor nicht gekannte Geschwindigkeit, gesteigerte Plastizität und einen höheren harmonischen Reichtum“ bewertet Peter Wollny die Qualität der Bearbeitung (Bach-Jahrbuch 1991, S. 173 ff.), auch, wenn „ein genauer Vergleich von Vorlage und Bearbeitung zeigt, daß Bach sich strikt an das polyphone Gerüst Kerlls gehalten, das heißt, an keiner Stelle freizügige Erweiterungen, Streichungen oder Änderungen der musikalischen Substanz vorgenommen hat.“

Christe eleison g-Moll BWV 242

„Das im vorliegenden Band mit den *Kyrie*-Rahmensätzen aus der Missa c-Moll BWV Anh. 26 eines fremden Komponisten abgedruckte *Christe* BWV 242 ist in Bachs Eigenschrift überliefert. Das kurze Autograph ist Bestandteil der Abschrift, die Bach zu der anonymen Missa hergestellt hat... Da Originalquellen oder andere zuverlässige Handschriften der Missa fehlen, bleibt es auch fraglich, ob Bach mit dem *Christe* g-Moll einen ursprünglich vielleicht von der Orgel ausgeführten und daher fehlenden Satz ergänzen oder ein vorhandenes *Christe* durch eine eigene Komposition ersetzen wollte“ schreibt Marianne Helms im Kritischen Bericht zur NBA Band II/2 (S. 164 f.), in der die Lutherischen Messen nebst den einzelnen Messesätzen erschienen sind. Die beiden, 54 bzw. 33 Takte umfassenden *Kyrie*-Sätze sind mit Streichern, Posaunen und Basso continuo besetzt; das 26-taktige, im 12/16-Takt stehende „Christe di Bach“, so die Bezeichnung im Autograph, sieht lediglich Sopran- und Alt-Soli sowie Basso continuo vor. Die Abschrift der aus *Kyrie* und *Gloria* bestehenden Messe erfolgte zwischen dem 17. Oktober 1727 und dem 2. November 1731. Mittlerweile konnte Hans-Joachim Schulze nachweisen, daß diese Messe in c, in die Bach das *Christe eleison* einfügte, von Francesco Durante (1684 - 1755) stammt. Das *Kyrie* I der Bachschen Abschrift folgt dem Original, während das dem *Christe* folgende *Kyrie* II den Anfang des *Gloria* von Durantes Komposition wiedergibt. Ob Bach das Stück zum Zwecke einer Aufführung abschrieb, ist nicht bekannt.

Credo in unum Deum BWV 1081

Von Palestrina bis Bruckner und ins 20. Jahrhundert hinein gibt es zahllose Vertonungen des Messtextes, in denen ausgerechnet die Eingangsworte *Credo in unum Deum*, „Ich glaube an den einen Gott“ fehlen. Dies ist weder Nachlässigkeit der

Komponisten noch Rebellion gegen den Text, sondern eine Folge des liturgischen Gebrauchs. Die Eingangsworte werden meist vom Priester, Zelebranten, Kantor oder einer anderen Person angestimmt, bevor die Musik mit dem *Patrem omnipotentem* anhebt.

Im Auftrag Johann Sebastian Bachs schrieb ein uns nicht mehr bekannter, jedoch auch im Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1725 nachweisbarer Kopist um 1735 sechs Messen des in Bologna, Ferrara und Bergamo tätigen Komponisten Giovanni Battista Bassani (um 1647 - 1716) ab. Bassani galt noch zu Bachs Zeit als moderner Komponist vor allem weltlicher Kantaten und geistlicher Musik im konzertanten Stil. Die Messen waren unter dem Titel *Acroama missale* 1709 in Augsburg gedruckt worden. Keine dieser Messen enthält hier die genannten Eingangsworte des *Credo*. In der Abschrift setzt Bach bei vier dieser Messen (Nr. 1, 2, 4, 6) die Intonation an die Stelle der folgenden Worte *Patrem omnipotentem*, die in der ursprünglichen Vertonung jeweils wiederholt wurden und deshalb zu Beginn entbehrlich waren. Für die dritte Messe gibt es eine zusätzliche *Credo*-Intonation von Bassanis eigener Hand. In der Messe Nr. 5 war das zuvor praktizierte Verfahren nicht möglich. Bach komponierte daher um 1747/48, nach dem Vorbild Bassanis in der dritten Messe, eine eigene Intonation, verweist auf sie auf Seite 125 der Abschrift („*Credo* videas sub signo...“) und fügt sie auf Seite 168 an. Es handelt sich um sechzehn Takte, eine Komposition im *stilo antico* zu vier Stimmen über einen zweitaktigen Ostinato des Basso Continuo, das sich in gebrochenen Dreiklängen über zwei Oktaven erstreckt und direkt in Bassanis Komposition überleitet. Nicht zuletzt beweist dieser späte Eingriff Bachs das Interesse, das er in seinem letzten Schaffensabschnitt der Messe entgegenbrachte.

Die Interpreten

Die Aufnahme der beiden Messen entstand im Jahre 1992 und wurde, für die Zwecke der EDITION BACHAKADEMIE, der ersten kompletten Gesamtaufnahme der Musik Johann Sebastian Bachs, um die Erstaufnahme der separat überlieferten Kompositionen auf lateinische Texte ergänzt. Mit den hier zu hörenden Vokalsolisten arbeitet Helmuth Rilling im Konzert und für CD-Aufnahmen immer wieder zusammen. Viele von ihnen haben ihre Karriere mit Projekten unter Helmuth Rillings Leitung begonnen.

Die Sopranistin **Ruth Ziesak** (BWV 236) wurde 1991 bei den Salzburger Festspielen von Sir Georg Solti für die Welt der großen Oper „entdeckt“ und tritt seither auf den wichtigsten Bühnen und in den prominentesten Konzerthäusern auf. Mit Helmuth Rilling gastierte sie zuletzt beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und bei den Wiener Philharmonikern.

Die ebenfalls mit einem vielseitigen Repertoire hervorgetretene **Christiane Oelze** (BWV 242) singt bereits in Helmuth Rillings Einspielungen der c-Moll-Messe und des Requiem von Wolfgang Amadeus Mozart sowie von Bachs Matthäus-Passion die Sopranpartie. Zusammen mit der jungen, aufstrebenden Altistin **Birgit Remmert** (BWV 242) hat sie außerdem Bachs Pergolesi-Paraphrase Tilge, Höchster, meine Sünden BWV 1083 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 73) aufgenommen.

Ingeborg Danz ist seit Jahren eine der gefragtesten Altistinnen und wirkt bei zahlreichen Produktionen Helmuth Rillings mit: Händels Messiah, Mendelssohns Paulus, Mozarts Requiem und in den Partien der großen Oratorien Bachs, der Johannes- und der Matthäus-Passion, dem Weihnachts-Oratorium, der h-moll-Messe und zahlreichen weltlichen Kantaten – auch diese Bestandteil der EDITION BACHAKADEMIE.

Christoph Prégardien hat sich zu einem gefragten Liedsänger und Interpreten vor allem der Barockliteratur entwickelt. Seine Einspielungen der Winterreise Franz Schuberts, aber auch von Liedern zeitgenössischer Komponisten haben höchste Anerkennung gefunden. In der Edition Bachakademie ist der lyrische Tenor auch im Rahmen des „Choralbuchs für Johann Sebastian“ mit geistlichen Liedern Bachs zu hören.

Der Schweizer Bariton **Michel Brodard** pflegt ein umfangreiches Repertoire und ist gern gehörter Darsteller und Interpret in Bühnenwerken von Puccini bis Britten und Konzertliteratur von Bach bis Ravel.

Thomas Quasthoff schließlich, der mittlerweile in aller Welt renommierte Lieder- und Konzertsänger, pflegt ebenfalls enge Beziehungen zu Helmuth Rilling und seinen Ensembles. Für die EDITION BACHAKADEMIE wirkt er mit bei den Aufnahmen der Kaffee- und Bauernkantate, der Matthäus-Passion, der h-Moll-Messe und des Weihnachts-Oratoriums; außerdem ist er in den Aufnahmen des Händelschen Messiah und von Dvořáks Stabat mater zu hören.

Die **Gächinger Kantorei Stuttgart**, 1953 von Helmuth Rilling gegründet, ist ein professionelles Ensemble, das nach den Erfordernissen der jeweiligen Projekte zusammenkommt. Der Chor wirkte mit in fast allen Kantateneinspielungen Rillings. Als erster deutscher Chor durfte er 1976 zusammen mit dem Israel Philharmonic Orchestra in Israel auftreten. Seine in zahllosen Konzerten und Tourneen im In- und Ausland unter Beweis gestellte, spezifische Klangkultur, Dynamik und Flexibilität haben ihm den Ehrennamen „Stradivari der Chöre“ eingetragen.

Neben dem 1965 gegründeten **Bach-Collegium Stuttgart**, das sich aus stilistisch vielseitigen Musikern zusammensetzt und sich weltweit einen hervorragenden Namen gemacht hat, wirkt bei der Aufnahme der Messe BWV 236 das **Stuttgarter Kammer-**

orchester mit. Das von Karl Münchinger gegründete, auch international renommierte Orchester ist im Haus der Internationalen Bachakademie Stuttgart beheimatet und macht unter seinem Chefdirigenten Dennis Russell Davies durch unkonventionelle, risikofreudige Programme und höchste interpretatorische Ambitionen von sich reden.

Helmuth Rilling schließlich, der vielseitige Dirigent, Gründer und Leiter der Internationalen Bachakademie Stuttgart sowie zahlreicher Bach-Workshops in aller Welt, gilt als Bach-Spezialist. Sein Repertoire umfaßt jedoch mehr: die oratorische Literatur bis in unsere Zeit sowie zahlreiche Orchesterwerke. Unter vielen herausragenden Projekten der letzten Zeit seien genannt: Gastspiele bei den Wiener Philharmonikern mit Bachs Matthäus-Passion 1998; die Uraufführung des Credo von Krzysztof Penderecki beim Oregon Bach Festival im gleichen Jahr sowie, mit Live-Übertragung im Fernsehen, die europäische Erstaufführung dieses Stücks beim Penderecki-Festival in Krakau mit „Chor und Orchester der Internationalen Bachakademien“, einem Projekt zur Zusammenführung junger Musiker aus aller Welt; Künstlerische Leitung der EDITION BACHAKADEMIE; Gesamteinspielung der Sinfonien Franz Schuberts mit der von ihm gegründeten Real Filarmonia de Galicia / Santiago de Compostela; Auftrag an vier Komponisten aus vier Kontinenten, für das Bachjahr im Jahre 2000 vier Passionen zu schreiben. Für die völkerverbindende Qualität seines Wirkens wurde Rilling vielfach ausgezeichnet, u.a. mit dem Theodor-Heuss-Preis und dem UNESCO-Kulturpreis.

Andreas Bomba

Johann Sebastian Bach's sacred music in Latin (2)

The Reformation did not in fact make any radical changes the church service and liturgy as practiced by the Roman Catholic church. Hence Latin was also used at Lutheran church services in Leipzig. Bach, who was responsible for the music in the town's main churches, thus had every occasion to write sacred music in Latin. The booklet to the CD vol. 71 of the Edition Bachakademie discusses in detail Bach's well-founded knowledge of Latin and explains that the pieces he put to music were sections of the *Ordinarium missae*.

Bach's sacred music in Latin comprehends the following works, listed according to their BWV numbers:

- the festival music performed around 1743-46, "Gloria in excelsis Deo" BWV 191 (see EDITION BACHAKADEMIE vol. 57);
- the Mass in B minor BWV 232 (see EDITION BACHAKADEMIE vol. 70)
- the so-called "Lutheran Masses" BWV 233 in F major⁽¹⁾, BWV 234 in A major⁽¹⁾, BWV 235 in G minor⁽²⁾ and 236 in G major⁽²⁾;
- the *Kyrie* BWV 233a(1);
- a setting of the *Credo in unum Deum* BWV 1081(2)
- four *Sanctus* compositions: BWV 237, 238, 240 and 241(2);
- a *Christe eleison* in G minor BWV 242(2)
- and two versions of the *Magnificat* BWV 243 (vol. 73) and 243a (vol. 140), the latter being the original version with additional movements inserted for Christmas.

((1) = EDITION BACHAKADEMIE vol. 71, (2) = vol. 72)

Bach moreover, who appears to have performed sacred music in Latin as early as his Weimar period, had in his library of music many copies, most of them made by himself, of Masses,

Mass sections and other pieces by a variety of composers, among them Johann Baal, Antonio Caldara, Francesco Conti, Francesco Durante, Johann Caspar Kerll, Antonio Lotti, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Marco Giuseppe Peranda, Johann Christoph Pez, Johann Hugo von Wilderer, as well as many unidentified authors. Works in Latin were, after all, also available for performance in the Church of St. Thomas (on this, see Kirsten Beißwenger, Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek, Kassel 1992).

Viewed in this light, Bach overstepped denominational bounds. While his sacred music to German words, i.e., cantatas and motets, exhibits a rare combination of eloquence, emotion, theology and musicality, his works in Latin rise to the loftiness of their words' universally relevant character by dint of the Latin language, their fixed official function and their permanent place in the church service. This accords well with the fact that Bach seems to have turned to these "Latin" works particularly in his later years: the Masses thus appear to be an expression of Bach's tendency, toward the end of his life, to compose exemplary collections of music to be played throughout the ages.

In contrast to the Masses BWV 233 and 234 on the EDITION BACHAKADEMIE CD vol. 71, the originals of the two Masses heard here are quite well known. This makes them "parody" Masses, a circumstance that long kept these works from receiving the appreciation they deserve. A parody, second-hand music, in a manner of speaking, must have seemed to be beneath Bach's dignity. This opinion was an outgrowth of the 19th-century attitude toward originality and genius which, curiously, did not appear until, in the course of publishing the sacred cantatas for the first edition of Bach's Complete Works (BG), attention was drawn to this technique of reusing one's own music for other purposes, which was perfectly acceptable in Bach's day. As long as this remained unknown, the Masses

BWV 234 and 236 were greatly admired for their compositional artistry and were published even before such works as the Passions or the *Mass in B minor*. Whoever considers such musical “recycling” to be a sign of inferior quality should bear in mind that the *Christmas Oratory* or the *Mass in B minor* also consisted largely of sections not originally composed for these works.

Mass in G minor BWV 235

The Mass in G minor BWV 235 is found in a score copied around 1747-48 by Bach's pupil and son-in-law Johann Christoph Altnickol. The editors of the Bach-Compendium set the date of its composition as being “probably around 1738-39”. For these six movements, Bach used music from a total of three different cantatas. The *Kyrie* is an adaptation of the introductory chorus in cantata BWV 102, “Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben” (“Lord, Thine eyes look after the faith”). From this same piece, Bach also took two movements, no. 3 and no. 5, for the Mass BWV 233, which was composed at about the same time. The three-part choral movement opening the cantata may well have come to Bach's mind because the music seemed to him appropriate for the tripartite *Kyrie*. Besides, this introductory chorus also has a suitable instrumental *sinfonia*.

For the *Gloria*, Bach first selected the introductory chorus of the cantata BWV 72 “Alles nur nach Gottes Willen” (All (things should) accord with the will of God). He forgoes the instrumental introduction and transposes the movement from A minor to G minor. Bach took the four following movements of the *Gloria* from the cantata 187 “Es wartet alles auf dich” (“All things are waiting for you”) composed for August 4, 1726. In the process, movements no. 4, 3, 5 and 1 of the cantata become movements no. 3, 4, 5 and 6 of the

Mass. This altered sequence provides evidence of Bach's conscious obligation to emotional content when adapting music. Movement 3, *Gratias agimus*, remains a lively trio for bass solo, unisono violins and continuo. Although he more closely connects the vocal part to the oboe solo, Bach retains the instrumentation in movement 4, *Domine Fili* – the only time that Bach wrote separate music for this part of the text in any of his four Lutheran Masses. Bach has the tenor sing movement 5, which was a soprano aria in the cantata. Perhaps the fact that the aria is divided into two parts, one rather meditative and the other more affirmative, gave him the idea of using them for the words *Qui tollis* and *Quoniam tu solus sanctus*. Here, however, he only incorporates the second half of the *Qui tollis*, which ends with a plea to hear our supplications. The first half, which closes with a request for mercy, he had already used to conclude the previous piece (no. 4). For the final chorus, Bach chooses the introductory chorus of the cantata. He compresses its extensive introduction, thus creating a sort of prelude and fugue with an instrumental intermezzo. The lengthy coloratura, which in the cantata illustrated the word “alles” (“all (things)”), now serves to depict the *Gloria Dei Patris*, the glory of God the Father.

Mass in G major BWV 236

Together with BWV 234, this Mass is one of those works which had already been published before Felix Mendelssohn's revival of the *St. Matthew Passion* in 1829, were thus well known and were held in great esteem. Friedrich Wilhelm Marpurg took the *Kyrie* as an example in the second part of his “Abhandlung von der Fuge” (“Treatise on the Fugue”) in 1754, four years after Bach's death. This composition has also come down to us in an autograph score which research has shown to have been written in 1738-39.

For this Mass, Bach took material from a total of four cantatas. The introductory chorus of cantata BWV 179 “Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei” (“Be sure that your piety is not hypocrisy”) provides in nearly unaltered, strictly contrapuntal form the music for the *Kyrie*, and movement 3, its instrumentation reduced to solo oboe and continuo, becomes the *Quoniam tu solus sanctus*. This makes of it a pensive piece – unusual for such an affirmative text, and even more so, when we contrast the German words to the cantata: “Falscher Heuchler Ebenbild können Sodomsäpfel heißen, die mit Unflat angefüllt und von außen herrlich gleißen ...” (“(Those who are) the very likeness of false hypocrites can be called apples of Sodom, full of filth but glistening on the outside ...”). Baroque sentiment seems to have made no great distinction between the representation of the truth and criticism of the same!

The *Gloria* begins with the introductory chorus from cantata BWV 79 “Gott, der Herr, ist Sonn und Schild” (The Lord God is our sun and shield). Bach removes the two horns from the instrumental prelude to the cantata and has the soprano and alto sing their voices; the actual choral movement of the cantata becomes the bearer of the words *Et in terra pax*. The duet with soprano and bass in the cantata (no. 5: “Gott, ach

Gott, verlaß die Deinen nimmermehr” (Lord, O Lord, nevermore forsake Thine own)) now becomes the *Domine Deus* for soprano and alto; the plea for mercy expressed in this section corresponds well with the words of the cantata and is underscored by the eloquent up-and-down movements of the unisono violins. The aria for bass and strings, no. 4 in the cantata BWV 138 “Warum betrübst du dich, mein Herz” (“Why art thou so aggrieved, my heart”), furnishes the original music for the *Gratias agimus tibi*. As in all these later parodies, Bach makes an effort here to differentiate and embellish the music more strongly. For the final chorus of the Mass, Bach chooses once again the introductory chorus of a cantata: the large-scale fugue in BWV 17 “Wer Dank opfert, der preiset mich” (“He who offers thanks, sings my praises”), to which the Mass adds a brief, homophonic introduction in the place of the instrumental prelude.

Sanctus in C major BWV 237

On high holidays, the liturgy in common use during Bach's time in Leipzig prescribed the performance of a *Sanctus*, unfolded in florid compositional style and sung in Latin, between the Latin prayer and the Words of Institution. This type of *Sanctus* ended prematurely at the words *Pleni sunt coeli et terra gloria tua*, leaving out *Osanna* and *Benedictus*, which is also the case in Bach's *Sanctus* compositions. This particular *Sanctus*, which Bach performed on the first day of Christmas 1724 and later included in the *Mass in B minor* BWV 232, is lacking these two parts, so that Bach had to add them later when completing his *missa tota* (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70). This has repeatedly engendered speculation as to the conceptual unity of this *summu opus*. The liturgical concession is likewise reflected in the smaller, separate *Sanctus* BWV 241, which Bach took from a Mass by Johann Caspar Kerll. The *Sanctus* BWV 237 is extant in an autograph score, comprises

37 measures, was written at the beginning of Bach's first year in Leipzig, 1723, was first performed on Pentecost, Trinity or St. John the Baptist's Day (June 24) and presents itself in festive instrumental garb meet for the occasion.

Sanctus in D major BWV 238

This piece is also likely to have been written in the year 1723 and was performed on the first day of Christmas. However, it could also have been composed for Easter 1724. We have evidence showing that it was performed again around 1735 in Leipzig's New Church, and yet again in 1736-37. This contrapuntal, less festively scored piece is 48 measures in length.

Sanctus in G major BWV 240

A copy of a *Sanctus à Violini unisoni e 4 Voci. col Organo* (BWV 239) made between 1738 and 1741 in Bach's own handwriting and found in his library is now considered to be a copy of another's work, causing it to be listed as a spurious work in the Appendix to the BWV. Another work whose authenticity is in dispute is the 94-bar *Sanctus* BWV 240, which was found under Johann Sebastian Bach's name in the musical estate of Carl Philipp Emanuel Bach, together with BWV 237, 238 and 239. The editors of the Bach-Compendium, as well as Kirsten Beißwenger (Bach-Jahrbuch 1991, p. 127ff.), the most noted authority on Bach's music library, have therefore refused to acknowledge this piece, copied or adapted around 1742, as being genuine, while the BWV continues to list it in its main section. The suspicion that this *Sanctus* and the previous compositions could be adaptations of instrumental works intended for spiritual purposes now seems to have been refuted. Kirsten Beißwenger has thoroughly analyzed the work (Bach-Jahrbuch 1991) and arrived at the conclusion that Bach "used the extra-

neous material as his own and adapted it as required for performance". "In the case of the anonymous *Sanctus*, the effect of his alterations was primarily to make the stereotypical motifs somewhat more variable." A large number of corrections made for various reasons in the manuscript make it possible to identify these alterations.

Sanctus in D major BWV 241

This piece for a double choir provides yet more cogent evidence of Bach's skill in adapting the work of other composers. In 1961, Hans T. David was able to identify the original music and its composer. It turns out to be the *Sanctus* of the *Missa Superba* by Johann Caspar Kerll (1627 - 1693), who was Imperial Court Organist and *Kapellmeister* (Chapel-Master, or Director of Music) at the Court in Munich. Kerll is considered to have played an important part in bringing Italian music to southern Germany. Bach and Handel were both influenced by his music for keyboard instruments, in particular. His *Missa Superba* was composed sometime before 1674. As little as three years later, the St. Thomas School in Leipzig had procured this work, presumably in the form of a set of parts. Bach's adaptation, of which we have the autograph, dates from between July 1747 and August 1748. Here Bach exchanged the *colla-parte* instruments (four trombones) for three viols and a bassoon. The three viols play together with the alto and tenor voices in the first chorus and with the tenor voice in the second; the first and second viols receive obbligato voices in bars 13 to 18. Bach lets an oboe d'amore accompany each of the two soprano voices; the performance parts are in E major, in contrast to the score. Because he had no need of the *Osanna* and *Benedictus* for church services in Leipzig, but still desired an impressive conclusion for the movement, Bach replaced Kerll's music to the *Pleni sunt coeli* with the music of the original *Osanna*; he not only reworded

the voices, but intensified the flow of the piece by using sixteenth instead of eighth notes. "The revised theme evinces much greater rhythmic and melodic vivacity and shows, especially in the polyphony used, a previously unknown suppleness, intensified plasticity and greater harmonic richness", is Peter Wollny's judgment of the quality of this adaptation (Bach-Jahrbuch 1991, p. 173ff.), although "a close comparison of the original and the adaptation shows that Bach kept strictly to Kerll's polyphonic framework, i.e., nowhere did he expand, delete or change the musical substance".

Christe eleison in G minor BWV 242

"The *Christe* BWV 242 by another composer printed in this volume with the outer movements of the *Kyrie* from the *Missa* in C minor BWV Anh. [Appendix] 26 has come down to us in Bach's own handwriting. The short autograph is an integral part of the copy which Bach made of the anonymous *Missa*... Since original sources or other reliable manuscripts of the *Missa* are lacking, it also remains questionable whether Bach wanted to use the *Christe* in G minor to complete a setting which may originally have been played by the organ and was therefore lacking, or to replace the existing *Christe* with his own composition", writes Marianne Helms in the critical apparatus to volume II/2 of the NBA (p. 164ff.), in which the Lutheran Masses were published along with single movements from other Masses. The two *Kyrie* settings, which comprise 54 and 33 measures, respectively, call for strings, trombones and basso continuo; the 25-bar "Christe di Bach" (as it is called in the autograph) in 12/16 time demands merely soprano and alto soloists and basso continuo. The copy of the Mass, consisting of *Kyrie* and *Gloria*, was made between October 17, 1727 and November 2, 1731. Hans-Joachim Schulze has since been able to prove that the Mass in C minor, in which Bach inserted the *Christe eleison*, was com-

posed by Francesco Durante (1684 - 1755). The *Kyrie I* in Bach's copy adheres to the original, while the *Kyrie II* following the *Christe* reproduces the beginning of the *Gloria* in Durante's composition. Whether Bach wrote the piece for the purposes of performance remains unknown.

Credo in unum Deum BWV 1081

From Palestrina to Bruckner and well into the 20th century, musical settings of the words of the Mass abound in which the initial words, *Credo in unum Deum*, are missing, which may well come as a surprise. However, this is neither due to negligence on the part of the composers, nor does it symbolize a rebellion against the text itself, but is rather a consequence of liturgical custom. These initial words were usually intoned by a priest, celebrant, cantor or other person, before the music began at *Patrem omnipotentem*.

In 1735, at the behest of Johann Sebastian Bach, a copyist who is no longer known but who can be shown to have had a hand in copying the *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* in 1725, copied six Masses by the composer Giovanni Battista Bassani (c. 1647 to 1716) of Bologna, Ferrara and Bergamo. In the time of Bach, Bassani was considered to be a modern composer, especially of secular cantatas and sacred music in a concertante style. These Masses had been printed in Augsburg under the title of *Acroama missale* in 1709. In this edition, none of them contains the initial words of the *Credo* mentioned above. In four of the Masses in the copy (nos. 1, 2, 4 and 6), Bach places the intonation on the subsequent words, *Patrem omnipotentem*, which were each repeated in the original setting and were thus dispensable at the beginning. There is an additional *Credo* intonation in Bassani's own handwriting for the third Mass. It was impossible to follow the earlier practice in Mass no. 5. Hence in 1747-48 Bach composed his own intonation, following Bassani's model in

the third Mass, referred to it on page 125 of the copy (“*Credo videas sub signo ...*”) and inserted it on page 168. This is a sixteen-measure composition in *stilo antico* for four voices over a two-measure ostinato in the basso continuo, which ranges across two octaves in broken triads and leads directly into Bassani’s composition. These changes, made in the last stages of his working life, aptly demonstrate Bach’s interest in this Mass in his later years.

The performers

This recording of the two Masses was made in the years 1993 and 1995, and has been supplemented by the original recording of the Kyrie BWV 233a for the purposes of the EDITION BACHAKADEMIE, the first complete recording of the music of Johann Sebastian Bach. Helmuth Rilling has worked with the vocal soloists heard here many times in concert and on CD. Many of them started their careers in projects headed by Helmuth Rilling.

The soprano Ruth Ziesak (BWV 236) was “discovered” by Sir Georg Solti for the world of Grand Opera at the Salzburg Festival in 1991 and has since been appearing on the most important stages and in the most renowned concert halls. Her most recent guest appearances under Helmuth Rilling were with the Bavarian Radio Symphony Orchestra and the Vienna Philharmonic.

Christiane Oelze (BWV 242), likewise distinguished by a large repertoire, has already sung the soprano voice in Helmuth Rilling’s recordings of the Mass in C minor and the Requiem by Wolfgang Amadeus Mozart, as well as in Bach’s St. Matthew Passion. Together with the young, aspiring alto Birgit Remmert (BWV 242), she has also recorded Bach’s paraphrase of Pergolesi, Tilge Höchster, meine Sünden (Redeem my sins, Thou most Exalted) BWV 1083 (EDITION BACHAKADEMIE VOL. 73).

Ingeborg Danz has been one of the most sought-after altos for years and has been featured in many of Helmuth Rilling’s productions: Handel’s Messiah, Mendelssohn’s oratorio St. Paul, Mozart’s Requiem and in the great oratorios by Bach, the St. John and St. Matthew Passions, the Christmas Oratorio, the Mass in B minor and many secular cantatas – also recorded for the EDITION BACHAKADEMIE.

Christoph Prégardien has grown to be one of the most sought-after singers of lieder and interpreters of Baroque literature, in particular. His recordings of the Winterreise by Franz Schubert, as well as songs by contemporary composers, have met with great acclamation. In the EDITION BACHAKADEMIE, this lyric tenor can be heard singing sacred songs by Bach in the “Choralbuch für Johann Sebastian”.

The Swiss baritone Michel Brodard maintains a copious repertoire and is a sought-after actor and performer for stage works from Paisiello to Britten and for concert literature from Bach to Ravel.

Thomas Quasthoff, finally, who has won renown all over the world in recitals and concerts, likewise remains in close contact with Helmuth Rilling and his ensembles. In the EDITION BACHAKADEMIE, he is heard on the recordings of the Coffee and Peasant Cantatas, the St. Matthew Passion, the Mass in B minor and the Christmas Oratorio; in addition, he is heard on the recordings of Handel’s Messiah and Dvořák’s Stabat Mater.

The Gächinger Kantorei Stuttgart, founded by Helmuth Rilling in 1953, is a professional ensemble which meets as each specific project demands. This chorus has sung in nearly all of the cantatas Rilling has recorded. In 1976, it was the first German chorus ever allowed to appear together with the Israel Philharmonic Orchestra in Israel. The fact that it cultivates a specific sound marked by dynamics and flexibility has been demonstrated in innumerable concerts and tours at home and abroad, thereby earning it the appellation of “the Stradivarius of choruses”.

Along with the Bach-Collegium Stuttgart, which was founded in 1965 and consists of musicians representing a wide variety of different styles who have made a distinguished name for themselves through their consistent work together with Helmuth Rilling, the Stuttgart Chamber Orchestra is also heard here in the recording of the Mass BWV 236. This internationally renowned

orchestra, which was founded by Karl Münchinger, calls the International Bach Academy in Stuttgart its home and, under its chief conductor Dennis Russell Davies, has made quite a stir thanks to its unconventional, adventurous programs and its unusually ambitious interpretations.

Helmuth Rilling, finally, a man of many talents, conductor, founder and director of the International Bach Academy in Stuttgart as well as a great many Bach workshops around the world, is considered a specialist on Bach. His repertoire includes much more, however: oratory music up to the present time and many orchestral works. To mention but a few of his innumerable, outstanding recent projects: guest appearances with the Vienna Philharmonic in Bach’s St. Matthew Passion in 1998; the world premiere of the Credo by Krzysztof Penderecki at the Oregon Bach Festival in the same year, and the European premiere of this piece at the Penderecki Festival in Krakow with the “Chorus and Orchestra of the International Bach Academies”, a project aimed at bringing together young musicians from all over the world, and which was also broadcast live on television; the artistic direction of the EDITION BACHAKADEMIE; recordings of the complete symphonies of Franz Schubert with the Real Filarmonia de Galicia / Santiago de Compostela, which he founded; he has commissioned four composers on four continents to write four Passions for the Bach year 2000. Since his work is of such quality as to be able to unite different nations, Rilling has been presented with a great number of awards, among them the Theodor Heuss Award and the UNESCO Culture Award.

La musique d'église latine de Johann Sebastian Bach (2)

La Réformation n'a en aucun cas complètement changé le service religieux pratiqué dans l'Église romaine ni son organisation. C'est ainsi que le service religieux luthérien à Leipzig ne renonce pas aux chants en latin. Bach qui était chargé d'exécuter la musique dans les églises principales de la ville de foire, avait donc toutes les occasions pour écrire de la musique d'église en latin. Le fait qu'il possédait cette langue et que les pièces à mettre en musique étaient des éléments de l'ordinaire de la messe, est expliqué dans le livret du CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71.

Les musiques d'église de Bach en latin comprennent, classées selon le BWV, les œuvres suivantes :

- la musique de fête «Gloria in excelsis Deo» BWV 191 exécutée vers 1743/46 (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 57);
- la Messe en si mineur BWV 232 (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70);
- les dites «Messes luthériennes» BWV 233 en fa majeur ⁽¹⁾, BWV 234 en la majeur ⁽¹⁾, BWV 235 en sol mineur ⁽²⁾ et 236 en sol majeur ⁽²⁾;
- le *Kyrie* BWV 233a⁽¹⁾;
- une intonation du *Credo in unum Deum* BWV 1081⁽²⁾
- quatre adaptations musicales du Sanctus: BWV 237, 238, 240 et 241⁽²⁾;
- une *Christe eleison* en sol mineur BWV 242⁽²⁾
- ainsi que deux versions du *Magnificat* BWV 243 (Vol. 73) et 243a (Vol. 140), la dernière étant la première version avec des insertions se rapportant à la fête de Noël.

(⁽¹⁾) = EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71, (⁽²⁾) = Vol. 72)

Par ailleurs, Bach qui avait manifestement exécuté des musiques d'église déjà à Weimar, possédait dans sa bibliothèque de notes musicales de nombreuses copies, qu'il avait fait lui-même pour

la plupart, de Messes, de mouvements de Messes et d'autres morceaux de compositeurs les plus divers comme Johann Baal, Antonio Caldara, Francesco Conti, Francesco Durante, Johann Caspar Kerll, Antonio Lotti, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Marco Giuseppe Peranda, Johann Christoph Pez, Johann Hugo von Wilderer ainsi que d'auteurs qui ne sont plus identifiables aujourd'hui. Finalement même à l'Église saint Thomas, on disposait d'œuvres écrites en latin (à ce sujet, voir Kirsten Beißwenger, La Bibliothèque de notes musicales de Johann Sebastian Bach, Kassel 1992).

De ce point de vue, on pourrait dire que Bach avait franchi les barrières confessionnelles. Alors que dans sa musique d'église sous-tendant des textes en allemand, dans les cantates donc et les motets, les liens entre la rhétorique, l'émotion, la théologie et la musicalité sont sans leur pareil, ces caractéristiques s'élèvent au niveau du caractère universel des textes du fait de la langue latine, de leur fonction officieuse bien déterminée, de leur place constante dans le service religieux. Le fait que Bach se consacra à ces œuvres «latines» surtout dans la dernière phase de sa vie, s'accorde bien avec cet état de faits: les Messes semblent correspondre à la tendance que Bach avait, à la fin de sa création musicale, de composer sa musique sous forme de manuel d'instruction, d'exemples et pour un usage intemporel.

Contrairement aux Messes BWV 233 et 234 c contenues dans le CD Edition Bachakademie Vol. 71, les modèles qui servirent de base aux deux Messes que vous entendrez ici sont connus. Il s'agit aussi de Messes «Parodies» pour les BWV 235 et BWB 236, un fait qui laissèrent ces œuvres longtemps souffrir d'un manque de reconnaissance. Une parodie, une musique de deuxième main si l'on peut dire, semblait être une chose indigne de Bach. Cette opinion est issue de la pensée du XIX^{ème} siècle accordant au génie l'originalité de l'œuvre et ne se mit curieusement en place que lorsque l'attention fut attiré sur cette technique qui n'était absolument pas inconvenante à l'époque de

Bach et qui était de valoriser deux fois sa propre musique, lors de la publication des cantates spirituelles dans le cadre des Éditions complètes de Bach (BG). Aussi longtemps que l'on ne savait pas cela, les Messes BWB 234 et 236 jouissaient d'un très grand prestige en raison de l'art technique des mouvements et ont été même publiées avant d'autres œuvres comme la Passion ou la *Messe en si mineur*. Celui qui aujourd'hui encore considère le «recyclage» musical comme de qualité inférieure, devrait tenir compte du fait que l'*Oratorio de Noël* ou la *Messe en si mineur* déjà citée sont aussi composés en grandes parties de musique qui n'a pas été composée dans ce but donc non originale.

La Messe en sol mineur BWV 235

On trouve la Messe en sol mineur BWV 235 dans l'une des copies de partition élaborée vers 1747/48 de l'élève et gendre de Bach, Johann Christoph Altnickol. Les éditeurs du Compendium de Bach date la création de cette Messe «probablement aux années 1738/39». Bach a eu recours à trois cantates pour les six mouvements. Le *Kyrie* est un remaniement du chœur d'introduction de la cantate BWV 102 «Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben» (Seigneur, tes yeux recherchent la foi). Bach s'est également servi de ce morceau pour la Messe BWV 233 qui a été créé à peu près à la même époque, et en a repris deux mouvements, à savoir les n° 3 et n° 5. Bach a sans doute pensé également au mouvement de chœur en trois parties ouvrant la cantate, parce qu'il pouvait ainsi transposer la structure en trois parties du *Kyrie* à l'aide de moyens musicaux adéquats. En plus, ce chœur d'introduction dispose d'une *sinfonia* instrumentale, assortie.

Pour le *Gloria*, Bach choisit d'abord le chœur introductif de la cantate BWV 72 «Alles nur nach Gottes Willen» (Que la volonté de Dieu se réalise toujours). Il renonce à l'introduction

instrumentale et transpose le mouvement de si à sol mineur. Bach emprunte les quatre mouvements suivants du *Gloria* de la cantate 187 «Es wartet alles auf dich» (Ils attendent tous de toi) créée le 4 août 1726. Il réalise les mouvements de la Messe n° 3, 4, 5 et 6 à partir des mouvements de la cantate n° 4, 3, 5 et 1. Cette ordre chronologique inversé est une preuve supplémentaire de son désir conscient d'adapter la musique à la teeneur émotive du contexte. Le mouvement 3, *Gratias agimus*, reste un trio entraînant pour la basse soliste, les violons unisone et la basse continue. Dans le mouvement 4, *Domine Fili* – c'est la seule et unique fois que Bach dédie un morceau e sa main à cette partie de texte au sein des quatre Messes luthériennes – Bach conserve l'effectif, rapporte cependant le registre vocal directement au solo des hautbois. Bach attribue maintenant le mouvement 5, dans la cantate un air de soprano, au ténor. La division en deux parties de l'air ainsi que le partage en une partie plutôt méditative et une affirmative viennent à propos, lui permettant de placer deux phases du texte, *Qui tollis* et *Quoniam tu solus sanctus*. Pour ce faire, il n'y intègre que la deuxième moitié du *Qui tollis* – celle qui s'achève par la demande d'exaucement des prières. Il avait achevé le numéro précédent (n° 4) avec la première moitié qui débouchait sur le demande de miséricorde. Pour le chœur final, Bach choisit le chœur d'introduction de la cantate. Il supprime sa vaste introduction et crée ainsi une sorte de Prélude et Fugue avec un intermède musical. Les larges vocalises qui illustraient le mot «alles» (tous) dans la cantate, servent à présent d'illustration du *Gloria Dei Patris*, la gloire de Dieu le Père.

La Messe en sol majeur BWV 236

Cette Messe fait partie, avec la BWV 234, des œuvres qui étaient déjà imprimées avant la reprise de la *Passion selon saint Matthieu* par Felix Mendelssohn en 1829, qui étaient donc connues et très appréciées. Friedrich Wilhelm Marpurg reprit le Ky-

rie quatre années à peine après la mort de Bach, en 1754, dans la deuxième partie de son «Traité sur la Fugue». La composition existe sous forme de partition autographe, sa création est datée par les experts vers 1738/39.

Bach se sert du matériel de quatre cantates pour réaliser cette Messe. La cantate BWV 179 «Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei» (Veille à ce que ta crainte de Dieu ne soit pas hypocrisie) livre la musique du *Kyrie* sous une forme presque inchangée, rigoureusement contrapuntique avec le chœur d'introduction, ainsi qu'avec le mouvement 3, réduit au niveau instrumental au hautbois soliste et au continuo, pour le *Quoniam tu solus sanctus*. Ce morceau en devient méditatif – inhabituel pour le texte affirmatif, et encore plus inhabituel quand on le compare au texte allemand de la cantate : «Falscher Heuchler Ebenbild können Sodomsäpfel heißen, die mit Unflat angefüllt und von außen herrlich gleißen...» (L'image de l'hypocrite de mauvaise foi pourrait s'appeler pomme de Sodome, remplie de pourriture et reluisante à l'extérieur...) L'émotion baroque ne fait pas de différence entre la représentation de la vérité et de sa critique!

Le *Gloria* commence par le chœur d'introduction de la cantate BWV 79 «Gott, der Herr, sei Sonn und Schild» (Dieu, le Seigneur, est soleil et bouclier). Bach supprime les deux cors du prélude instrumental de la cantate et déplace sa partie sur les registres soprano et alto; le mouvement du chœur à proprement dit devient support du texte *Et in terra pax*. Le *Domine Deus* du duo soprano – basse de la cantate (n° 5) : «Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nimmermehr» (Die, ah Dieu, n'abandonne les tiens plus jamais) devient maintenant le duo pour soprano et alto; la demande de miséricorde exprimée dans cette partie correspond bien au texte de la cantate et est soulignée par les mouvements expressifs montants et descendants des violons menés en *unisono*. L'air de la basse et des violons n° 4 tiré de la cantate BWV 138 «Warum betrübst du dich, mein Herz» (Pourquoi cette tristesse, mon cœur) est le modèle du *Gratias agimus tibi*. Comme dans toutes ces par-

odies tardives, Bach s'efforce ici aussi à réaliser une plus forte différenciation et ornementation de la musique. Pour le chœur final de la Messe, Bach choisit ici aussi le chœur d'introduction d'une cantate: la Fugue de grand format tiré de la BWV 17 «Wer Dank opfert, der preiset mich» (Celui qui sacrifie en actions de grâces, me rend gloire) que Bach fait précéder dans la Messe par une courte introduction homophone à la place du prélude instrumental.

Le Sanctus en ut majeur BWV 237

L'organisation du service religieux usuel à l'époque où Bach était à Leipzig prévoyait, lors des jours de fêtes importantes, l'exécution d'un *Sanctus* figuratif composé en latin et placé entre la prière principale et les paroles d'instauration. Ce *Sanctus* se termine certes déjà avec le texte *Pleni sunt coeli et terra gloria tua*; le *Osanna* et le *Benedictus* manquent, ce qui se retrouve dans la composition du *Sanctus* de Bach. Le *Sanctus* exécuté par lui-même le premier jour de Noël 1724 et repris plus tard dans la *Messe en si mineur* BWV 232, renonce aux deux parties de sorte que Bach devra les compléter plus tard lors de la finition de la *Missa tota*. Ceci a nourri à plusieurs reprises les spéculations tenaces sur l'unité au niveau de la conception de cette *summum opus* (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70). La concession à la liturgie se reflète également dans les plus petites compositions isolées du *Sanctus* comme les morceaux présents et suivants, finalement aussi dans le *Sanctus* BWV 241 que Bach emprunta à une Messe de Johann Caspar Kerll. Le *Sanctus* BWV 237 existe sous forme de partition autographe, comprend 37 mesures, a été créé au début de la première année de fonction de Bach à Leipzig en 1723, a été exécuté pour la première fois à la Pentecôte, la Trinité ou à la Fête de la saint Jean (24. Juni) et se montre en habit instrumental solennel conforme à l'occasion.

Le Sanctus en ré majeur BWV 238

Ce morceau aussi date probablement de l'année 1723 et a été exécuté le premier jour de Noël. Mais il est aussi possible qu'il ait été créé pour la fête de Pâques de l'année 1724. On en connaît des reprises en 1735 dans la Nouvelle Église de Leipzig ainsi qu'en 1736/37. Cette page construite en contrepoint a un effectif moins solennel et comprend 48 mesures.

Le Sanctus en sol mineur BWV 240

Le copie d'un *Sanctus à Violini unisoni e 4 Voci. col Organo* datant des années 1738/41 (BWV 239), faite de la propre main de Bach et qui se trouve dans sa bibliothèque est considérée entre-temps comme copie d'une œuvre d'un autre auteur et est placée ainsi en annexe du Catalogue thématique des œuvres de Bach en tant qu'œuvre inauthentique. L'authenticité du *Sanctus* en 94 mesures ici présent est également controversée, cette composition portant avec les BWV 237, 238 et 239 dans la succession de Carl Philipp Emanuel Bach le nom de Johann Sebastian Bach. Kirsten Beißwenger (Bach-Jahrbuch 1991, page 127 et suivantes), la meilleure connaissance de la bibliothèque des notes musicales de Bach et également les éditeurs du Compendium de Bach ont pour cela refusé de reconnaître le morceau copié ou remanié en 1742, alors que le BWV l'accepte encore dans sa partie principale. Entre-temps, l'hypothèse qui dit que ce *Sanctus* ainsi que la composition précédente pourraient être des remaniements d'œuvres instrumentales dans des visées spirituelles, semble être réfutée. Kirsten Beißwenger a analysé le morceau avec grand soin (BJ 1991) et en conclut que Bach a adapté l'œuvre étrangère aux exigences de l'exécution et l'a utilisée comme si c'était la sienne. «Dans le cas du *Sanctus* anonyme, ses interventions ont, avant tout, l'effet de varier les motifs de stéréotypie». On reconnaît ces interventions surtout en raison d'un grand nombre de corrections différentes faites à la main.

Le Sanctus en ré majeur BWV 241

Ce morceau en deux chœurs donne une meilleure idée de la manière dont Bach travaillait l'œuvre d'un autre compositeur que lui-même. Hans T. David a, en effet, identifié en 1961 le compositeur du modèle. Il s'agit du *Sanctus* tiré de la *Missa Superba* du Maître de chapelle de la cour de Munich et de l'organiste de la cour impériale Johann Caspar Kerll (1627 - 1693). Kerll est considéré comme médiateur important de la musique italienne en Allemagne du Sud. C'est surtout sa musique pour instruments à clavier qui influença Bach et Händel. La *Missa Superba* fut créée avant 1674. Trois années plus tard, l'École Saint Thomas de Leipzig avait déjà acquis ce morceau, probablement sous la forme d'un mouvement vocal. Le remaniement de Bach date de la période située entre le mois de juillet 1747 et le mois d'août 1748 et est conservé en autographe. Elle se distingue d'abord par le remplacement des instruments *colla parte* (quatre trombones) par trois violes et bassons. Les trois violes jouent avec les voix de l'alto et du ténor du premier chœur ainsi que la voix du ténor du deuxième chœur; dans les mesures 13 à 18, les violes 1 et 2 jouent les registres obligés. Bach fait accompagner les deux voix soprano d'un hautbois d'amour pour chacune; les registres d'exécution sont en mi majeur, à la différence de la partition. Bach remplaça la musique de Kerll au niveau du *Pleni sunt coeli* par la musique du *Osanna* d'origine parce qu'il n'avait pas trouvé d'emploi pour les parties *Osanna* et *Benedictus* dans le service religieux de Leipzig, mais aspirait à une fin représentative du mouvement; il changea non seulement le texte des voix mais intensifia le mouvement en employant des doubles croches à la place des croches.

«Le thème restructuré se distingue par une vivacité rythmique et mélodique bien plus grande et montre, d'autant plus dans l'adaptation polyphone, une souplesse jamais connue auparavant, une plasticité accrue et une richesse harmonique plus élevée», c'est ainsi que Peter Wollny considère la qualité de l'ar-

rangement (Bach-Jahrbuch 1991, page 173 et suivantes) aussi, quand «une comparaison exacte du modèle et de l'arrangement montre que Bach se tient rigoureusement à la structure polyphone de Kerll, ce qui veut dire qu'il n'a pratiqué à aucun endroit d'élargissements généreux, de ratures ou de modifications à la substance musicale.»

Le Christe eleison en sol mineur BWV 242

«Le *Christe* BWV 242 enregistré dans le volume présent avec les mouvements extrêmes du *Kyrie* tiré de la Messe en ut mineur BWV Annexe 26 provenant d'un autre compositeur a été transmis de la main propre de Bach. Le court autographe fait partie intégrante de la copie que Bach réalisa, de la Missa anonyme... «Puisque les sources originales ou d'autres manuscrits fiables de la Missa manquent, on se demande si Bach avait voulu avec le *Christe* en sol mineur compléter un mouvement exécuté à l'origine peut-être sur l'orgue et qui manquait donc ou qu'il avait voulu remplacer un *Christe* existant par une composition de sa propre main» écrit Marianne Helms dans son rapport critique sur les NBA volume II/2 (page 164 et suivante) dans lesquelles les Messes Luthériennes ont paru à côté de différents mouvements de Messe.

Les deux mouvements de *Kyrie*, comprenant 54 voire 33 mesures sont joués par les cordes, les trombones et la basse continue; le «Christe di Bach», selon la désignation dans l'autographe, en 26 mesures à 12/16 temps, ne prévoit que les solistes soprano et alto ainsi que la basse continue. La copie de la Messe constituée du *Kyrie* et du *Gloria* a été réalisée entre le 17 octobre 1727 et le 2 novembre 1731. Hans-Joachim Schulze a pu entre-temps prouver que cette Messe en ut dans laquelle Bach inséra le *Christe eleison*, était de Francesco Durante (1684 - 1755). Le *Kyrie I* de la copie de Bach suit l'original alors que le *Kyrie II* suivant le *Christe* reprend le début du *Gloria* de la composition de Durante. On ne sait pas si Bach avait copié le morceau dans le but de l'exécuter.

Le Credo in unum Deum BWV 1081

De Palestrina à Bruckner et jusqu'en plein XX^{ème} siècle, l'existence de nombreuses adaptations musicales du texte de Messe dans lesquelles manque précisément la phrase d'introduction *Credo in unum Deum*, «Je crois en ce Dieu unique». Ceci n'est le fruit ni de la négligence des compositeurs ni d'une forme de rébellion contre le texte mais une conséquence de l'usage liturgique. Les paroles d'introduction sont la plupart du temps entonnées par le prêtre, par celui qui célèbre la messe, par le cantor ou par une autre personne avant que la musique s'élève avec le *Patrem omnipotentem*.

Sur l'ordre de Johann Sebastian Bach, un copiste que nous ne connaissons plus mais qui est le copiste évident du Livret de notes pour Anna Magdalena Bach de 1725 copia vers 1735 six Messes du compositeur Giovanni Battista Bassani en poste à Ferrara et Bergame (vers 1647 - 1716). Bassani était considéré encore à l'époque de Bach comme compositeur moderne surtout de cantates profanes et de musique spirituelle en style concertant. Les Messes ont été imprimées sous le titre *Acroama misale* en 1709 à Augsbourg. Aucune de ces Messes ne contient ici les paroles d'introduction du Credo. Dans la copie, Bach place l'intonation dans quatre de ces Messes (n° 1, 2, 4, 6) à la place des mots suivants *Patrem omnipotentem* qui étaient répétés dans l'arrangement original et qui étaient donc superflus au début. Pour la troisième Messe, il existe une intonation du Credo supplémentaire de la propre main de Bassani. Dans la Messe n° 5, le procédé pratiqué auparavant n'était pas réalisable. Bach composa alors vers 1747/48, d'après le modèle de Bassani dans la troisième Messe, sa propre intonation, y fait un renvoi à la page 125 de la copie («*Credo videas sub signo...*») et l'ajoute à la page 168. Il s'agit là de seize mesures, une composition en *stilo antico* pour quatre voix sur un ostinato de la basse continue à deux temps qui s'étend sur deux octaves en triples accords brisés et enchaîne directement avec la composition de Bassani.

C'est surtout cette intervention tardive de Bach qui prouve l'intérêt évident qu'il portait à la Messe dans les dernières phases de sa création.

Les interprètes

L'enregistrement des deux Messes a été réalisé en 1992 dans l'objectif poursuivi par l'EDITION BACHAKADEMIE qui est de reproduire pour la première fois l'intégralité de la musique de Johann Sebastian Bach et qui complète le premier enregistrement des compositions transmises séparément sur des textes latins. Helmuth Rilling travaille régulièrement avec les solistes vocaux ici représentés sous forme de concerts et d'enregistrements sur CD. Nombreux parmi eux sont ceux qui ont commencé leur carrière grâce à des projets réalisés sous la direction de Helmuth Rilling.

La soprano **Ruth Ziesak** (BWV 236) a été «découverte» en 1991 aux Festivals de Salzbourg par Sir Georg Solti pour le monde du grand opéra et se produit depuis sur les scènes les plus importantes et dans les opéras les plus connus. Elle donna des représentations avec Helmuth Rilling avec l'Orchestre symphonique de la chaîne de radiodiffusion de Bavière et auprès de l'Orchestre philharmonique de Vienne.

Christiane Oelze, remarquable aussi par un répertoire varié, chante la partie soprano déjà dans les enregistrements de Helmuth Rilling de la Messe en ut mineur et dans le Requiem de Wolfgang Amadeus Mozart ainsi que dans la Passion selon saint Matthieu de Bach. Avec la jeune contralto **Birgit Remmert** (BWV 242), elle a enregistré en outre la paraphrase de Pergolesi de Bach Tilge, Höchster, meine Sünden (Efface mes péchés, ô Très-Haut) BWV 1083 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 73).

Ingeborg Danz est depuis des années l'une des contraltos les plus demandées et participe aux nombreuses productions de Helmuth Rilling: le *Messie* de Händel, le *Paulus* de Mendelssohn, le Requiem de Mozart et dans les parties des grands oratorios de Bach, la Passion selon saint Jean et la Passion selon saint Matthieu, l'Oratorio de Noël, la Messe en si mineur et de nombreuses cantates profanes – participant aussi à l'EDITION BACHAKADEMIE.

Christoph Prégardien s'est élevé au rang de chanteur de lied et d'interprète avant tout de la littérature baroque. Ses enregistrements du Voyage d'hiver de Franz Schubert mais aussi de lieder des compositeurs de notre temps ont été fortement appréciés. Dans l'EDITION BACHAKADEMIE, on peut entendre le ténor lyrique aussi dans le cadre du « Livre de choral de Johann Sebastian » avec les lieder spirituels de Bach.

Le baryton suisse, **Michel Brodard**, a un vaste répertoire et est un acteur et interprète apprécié dans les œuvres scéniques de Paisiello à Britten et de la littérature de concert de Bach à Ravel.

Thomas Quasthoff enfin, le chanteur de concert et de lieder de renommée mondiale à l'heure actuelle, est aussi étroitement lié à Helmhuth Rilling et à son ensemble. Pour l'EDITION BACHAKADEMIE, il participe aux enregistrements de la Cantates du café et de la Cantate des paysans, de la Passion selon saint Matthieu, de la Messe en si mineur et de l'Oratorio de Noël; on peut en plus l'entendre dans les enregistrements du Messie de Händel et du Stabat mater de Dvořák.

Le chœur **Gächinger Kantorei Stuttgart**, fondé en 1953 par Helmhuth Rilling, est un ensemble professionnel qui se retrouve suivant les exigences des différents projets. Le chœur chante dans presque toutes les adaptations de cantates de Rilling. En 1976, ce fut probablement le premier chœur allemand qui se produisit avec l'Orchestre Israel Philharmonic Orchestra en Israël. La tonalité spécifique, le dynamisme et la flexibilité dont il fit preuve au cours d'innombrables concerts et tournées dans le pays et à l'étranger, lui ont valu le nom honorifique de «stradivarius des chœurs».

À côté du **Bach-Collegium Stuttgart** fondé en 1965, qui est composé de musiciens au style varié et qui s'est fait un nom remarquable au niveau international grâce à la coopération continue avec Helmhuth Rilling, l'Orchestre **Kammerorchester de Stuttgart** participe à l'enregistrement de la Messe BWV 233. Cet orchestre fondé par Karl Münchinger, également de renom au niveau international, est domicilié à la Maison de l'Académie Internationale de Bach à Stuttgart et fait parler de lui en raison de son programme peu con-

ventionnel, aimant les risques et ses ambitions les plus élevées au niveau de l'interprétation sous la baguette de son chef d'orchestre Dennis Russel Davies.

Helmuth Rilling enfin, le chef d'orchestre aux dons multiples, fondateur et directeur de l'Académie Internationale Bach de Stuttgart ainsi que de nombreux ateliers Bach dans le monde entier, est considéré comme le spécialiste de Bach. Son répertoire ne se limite cependant pas à Bach : la littérature des oratorios jusqu'à notre époque ainsi que de nombreuses œuvres orchestrales. Parmi les innombrables projets exceptionnels des dernières années, nous citons: des exécutions avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne de la Passion selon saint Matthieu de Bach en 1998 ; la création du Credo de Krzysztof Penderecki lors du Festival Oregon Bach Festival la même année ainsi que la première européenne de ce morceau, avec retransmission en direct à la télévision, lors du Festival Penderecki à Cracovie avec le «Chœur et l'Orchestre des Académies Internationales de Bach», un projet associant de jeunes musiciens du monde entier; la direction artistique de l'EDITION BACHAKADEMIE; les symphonies complètes de Franz Schubert avec le Real Filharmonia de Galicia / Santiago de Compostela qu'il fonda lui-même; la mission donnée à quatre compositeurs de quatre continents différents d'écrire quatre Passions pour l'année Bach, 2000. En raison de la qualité de ses activités qui associent les peuples dans le but de réaliser des projets en commun, Rilling a été distingué à plusieurs reprises, entre autres par le Prix Theodor-Heuss et le Prix de la culture de l'UNESCO et.

Andreas Bomba

La música religiosa latina de Johann Sebastian Bach (2)

La Reforma no vino a tirar radicalmente por tierra, ni mucho menos, el servicio religioso y su ordenamiento tal como se practicaba en la Iglesia Romana. Como tampoco renunciaría a los cánticos latinos el servicio religioso luterano celebrado en Leipzig. En consecuencia, Bach, a quien se había encomendado la música que se interpretaría en las principales iglesias de esta ciudad comercial, tenía todos los motivos del mundo para escribir música religiosa en lengua latina. En el librito que acompaña al CD EDITION BACHAKADEMIE vol. 71 se explica con mayor detalle el dominio que Bach tenía de dicha lengua y se deja constancia de cómo las piezas que había de componer formaban parte integrante del Ordinario de la Misa.

La música religiosa latina de Bach abarca – por el mismo orden del BWV – las obras siguientes:

- la música festiva “Gloria in excelsis Deo” BWV 191 (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 57) interpretada en terno a 1743/46;
- la Misa en si menor BWV 232 (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 70);
- las llamadas “Misas luteranas” BWV 233 en Fa⁽¹⁾, BWV 234 en La⁽¹⁾, BWV 235 en sol⁽²⁾ y 236 en Sol⁽²⁾;
- el Kyrie BWV 233a⁽¹⁾;
- una entonación del Credo in unum Deum BWV 1081⁽²⁾
- cuatro composiciones del Sanctus: BWV 237, 238, 240 y 241⁽²⁾;
- un Christe eleison en sol BWV 242⁽²⁾
- así como dos versiones del Magnificat BWV 243 (vol. 73) y 243a (vol. 140), siendo ésta última la primera versión con movimientos navideños intercalados.

(¹) = Edition Bachakademie vol. 71, (²) = vol. 72)

Por otro lado, Bach, que ya había interpretado música religiosa latina en Weimar, poseía en su biblioteca de notas un buen número de copias, realizadas por él mismo en su mayoría, de misas, partes de la misa y otras piezas de diferentes compositores como Johann Baal, Antonio Caldara, Francesco Conti, Francesco Durante, Johann Caspar Kerll, Antonio Lotti, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Marco Giuseppe Peranda, Johann Christoph Pez, Johann Hugo von Wilderer y demás autores de imposible identificación. Por último, también se disponía de obras en latín en la iglesia de Santo Tomás (véase a este respecto Kirsten Beißwenger, Biblioteca de notas de Johann Sebastian Bach, Kassel 1992).

Desde este punto de vista, Bach supera las barreras confesionales. Mientras que en su música religiosa compuesta sobre texto alemanes – es decir, las cantatas y los motetes – se atribuye una combinación sin precedentes con la retórica, el mundo de los afectos, la teología y la musicalidad, el latín los hace elevarse para alcanzar con su función oficial permanente la posición imperturbable que en el servicio religioso corresponde a lo elevado del carácter general de los textos. Con ello concuerda el hecho de que Bach se incline especialmente en el último tramo de su vida hacia estas obras “latinas”, con lo cual las misas parecen el correlato de la tendencia de un Bach que hacia el final de su obra creativa prefiere componer una música a modo de compendio y paradigma con destino a un uso supratemporal.

En contraposición con las misas BWV 233 y BWV 234 que se incluyen en el CD EDITION BACHAKADEMIE vol. 71, los precedentes de ambas misas que aquí se pueden oír, nos resultan perfectamente conocidos. Se trata pues, en el caso de BWV 235 y BWB 236 de unas misas “parodiadas”, lo cual fue durante mucho tiempo motivo para que se negara el debido reconocimiento a estas obras. A Bach le parecía indigna la parodia, es decir, una música algo así como de segunda mano. Esta opinión enlaza con la mentalidad ensalzadora de la ori-

ginalidad y del genio, y que es característica del siglo XIX, al tiempo que – por curioso que parezca – dio motivo para que se utilizara doblemente esta misma música cuando se llamó la atención sobre esta técnica nada llamativa en tiempos de Bach, gracias a la publicación de las cantatas religiosas en el marco de las Ediciones Completas de Bach (BG). Pero mientras se ignoraba esta circunstancia, las misas BWB 234 y 236 gozaron de gran prestigio gracias a su arte de técnica a base de movimientos, e incluso se publicaron antes que determinadas obras como las Pasiones o la *Misa en si menor*. Quien todavía en la actualidad siga percibiendo como menos válido el “reciclaje” musical, debería tomar en consideración el hecho de que también el *Oratorio de Navidad* o la antes mencionada *misa en si menor* se integran en una parte muy considerable de fragmentos musicales que originalmente no se computaron para esa finalidad.

Misa en sol menor BWV 235

La misa en sol menor BWV 235 se encuentra en una copia de la partitura que se confeccionó en torno a 1747/48 por parte del discípulo y yerno de Bach Johann Christoph Altnickol. Los editores del Compendio de Bach sitúan sus orígenes “probablemente en torno a los años 1738/39”. Bach recurrió para los seis movimientos a un conjunto de tres cantatas. El *Kyrie* es una reelaboración del coro de entrada de la cantata BWV 102 “Señor, tus ojos la fe sondean”. También de esta pieza tomó Bach dos movimientos (el número 3 y el número 5) para la Misa BWV 233 compuesta aproximadamente por esa misma época. Es posible que Bach pensara también en el movimiento coral de tres partes que da comienzo a la cantata, ya que de este modo podría aplicar la estructura tripartita del *Kyrie* aplicando unos medios musicales apropiados. Además, este coro de entrada dispone de una conveniente *Sinfonía* instrumental.

Para el *Gloria* elige Bach primeramente como modelo el coro de entrada de la cantata BWV 72 “Todo sólo según la voluntad de Dios”. Prescinde de la introducción instrumental y traspone el movimiento de la a sol menor. Bach toma prestados los cuatro movimientos subsiguientes del *Gloria* recurriendo a la cantata 187 “Todos esperan en ti”, que fue compuesta para el 4 de agosto de 1726. En concreto, de los movimientos número 4, 3, 5 y 1 de la cantata surgen ahora los movimientos número 3, 4, 5 y 6 de la misa. Esta alteración del orden consecutivo constituye una prueba de la adaptación musical conscientemente realizada por Bach guiándose por el contenido afectivo. El movimiento número 3, *Gratias agimus*, mantiene su condición de trío vibrante para solo de bajo, unísono de violines y continuo. Para el movimiento número 4, *Domine Fili* – la única vez que en las misas luteranas Bach dedica una obra propia a este fragmento textual –, mantiene Bach la cobertura instrumental, si bien pone en más directa relación la voz cantora con el solo de oboe. El movimiento número 5 que en la cantata es un aria de soprano, es asignado ahora por Bach al tenor. La estructura bipartita del aria, así como la distribución en un fragmento más bien meditativo y otro afirmativo, encajan perfectamente para colocar dos partes del texto: *Qui tollis* y *Quoniam tu solus sanctus*. Para ello, pone aquí en juego únicamente la segunda mitad del *Qui tollis*: la que finaliza con la petición ‘Atiende nuestra súplica’. Con la primera mitad, que desemboca en la súplica de misericordia, había hecho sonar Bach la pieza precedente (número 4). Para el coro final elige el coro de entrada de la cantata. Pasa superficialmente por su amplia introducción y recibe de este modo una especie de preludio y fuga con intermedio instrumental. La dilatada pigmentación que visualiza en la cantata la palabra “Todos” le sirve ahora como representación figurada de la *Gloria Dei Patris*, la gloria de Dios Padre.

Misa en Sol mayor BWV 236

Esta misa, junto con BWV 234, se incluye en el grupo de obras que ya estaban impresas antes de la reinterpretación de la *Pasión según san Mateo* por parte de Felix Mendelssohn en 1829, y que por tanto eran muy conocidas y gozaban del máximo nivel de reconocimiento. Friedrich Wilhelm Marpurg recogió el *Kyrie* ya en 1754, a los cuatro años de la muerte de Bach, en la segunda parte de su “Tratado de la fuga”. La composición existe en partitura autógrafa, y los investigadores fechan su origen en torno a 1738/39.

Para esta Misa recurre Bach al material que se le ofrece en un total de cuatro cantatas. La cantata BWV 179 “Mira que tu temor de Dios no sea impostura”, viene a proveer la música para el *Kyrie* en modo casi inalterado y en estricto contrapunto con el coro de entrada así como con el movimiento 3, instrumentalmente reducido a solo de oboe y continuo, para el *Quoniam tu solus sanctus*. De este modo se obtiene una pieza considerable – lo que resulta insólito para este texto enunciativo y más insólito aún si se contrasta con el texto alemán de la cantata: “Falsos impostores pueden llamarse, a semejanza de la manzana de Sodoma, a aquellos que están llenos de suciedad por dentro y se presentan muy exuberantes por fuera...” Y es que la emoción barroca no distingue entre la representación de lo verdadero y su crítica.

El *Gloria* comienza con el coro de entrada de la cantata BWV 79 “Dios Nuestro Señor sol y escudo es”. Del movimiento del trémpulo instrumental de la cantata retira Bach las dos trompetas desplazando su parte a la voz del soprano y del contralto; el movimiento coral propiamente dicho de la cantata se convierte en el soporte del texto *Et in terra pax*. Del dueto soprano-bajo de la cantata (n.º 5: “¡Dios, oh Dios, no abandones a los tuyos nunca más!”) surge ahora el *Domine Deus*

para soprano y contralto; la petición de misericordia que se expresa en este fragmento se corresponde perfectamente con el texto de la cantata y queda subrayado con expresivos movimientos ascendentes y descendentes de violines al *unísono*. El aria para bajo e instrumentos de arco, número 4, que forma parte de la cantata BWV 138 “Porqué te turbas, corazón mío” es el precedente o modelo para el *Gratias agimus tibi*. Igual que en todas estas parodias posteriores, Bach se esfuerza también aquí para intensificar la diferenciación y el ornato de la música. Para el coro final de la misa elige también aquí Bach el coro de entrada de otra cantata: la fuga de gran formato tomada de BWV 17 “Quien ofrece acción de gracias, me alaba”, a la que Bach hace que preceda dentro de la Misa una breve introducción homófona en lugar del preámbulo instrumental.

Sanctus en Do mayor BWV 237

El ordenamiento litúrgico habitual en Leipzig en tiempos de Bach tenía prevista para las grandes solemnidades la interpretación de un *Sanctus* en latín compuesto en forma figurativa entre el canon de la misa y las palabras de la consagración. Este *Sanctus* finalizaba ya ciertamente con el fragmento textual *Pleni sunt coeli et terra gloria tua*; faltaban el *Hosanna* y el *Benedictus* tal como se observa también en las composiciones dedicadas por Bach al *Sanctus*. El *Sanctus* que él interpretó el primer día de Navidad de 1724 y que posteriormente se insertó en la *Misa en si menor* BWV 232, prescinde de ambos fragmentos, de manera que Bach tuvo que completarlas posteriormente al dar por finalizada la *Misa tota*. Esto ha dado muchas veces ocasión a insistentes especulaciones sobre la unidad conceptual de este *summum opus* (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70). La concesión litúrgica se refleja igualmente en las composiciones autónomas menores del *Sanctus*, como ocurre en la presente y en las piezas sucesivas, y finalmente también

en el *Sanctus* BWV 241 que Bach tomó de una misa de Johann Caspar Kerll. El *Sanctus* BWV 237 se nos presenta en partitura autógrafa, comprende 37 compases, tiene su origen a principios del primer año de ejercicio del cargo de Bach en Leipzig, que fue 1723, se estrenó para Pentecostés, para la fiesta de la Santísima Trinidad o para la de San Juan (24 de junio) y se exhibe como requería la ocasión, ataviada con toda solemnidad instrumental.

Sanctus en Re mayor BWV 238

También esta pieza procede tal vez del año 1723 y fue interpretada el primer día de Navidad. No obstante, es posible que su origen date de la fiesta de Pascua del año 1724. Hay pruebas de que volvió a interpretarse en torno al año 1735 en la Nueva Iglesia de Leipzig, y también hacia 1736/37. Esta pieza de cobertura menos solemne y de estructura contrapuntual comprende un total de 48 compases.

Sanctus en Sol mayor BWV 240

La copia manuscrita de un *Sanctus à Violini unisoni e 4 Voci. col Organo*, que se encuentra en la biblioteca de Bach y que data de los años 1738/41 (BWV 239), se ha venido a considerar entre tanto como copia de una obra ajena, y por lo tanto como obra no auténtica incluida en el anexo del índice de obras de Bach. De modo semejante se discute la autenticidad de la presente composición de un *Sanctus* en 94 compases que, junto con BWV 237, 238 y 239, fue catalogada en el legado de Carl Philipp Emanuel Bach bajo el nombre de Johann Sebastian Bach. Kirsten Beißwenger (Anuario de Bach 1991, pág. 127 ss), que es la mejor conocedora de la biblioteca de notas de Bach, y también los editores del Compendio de Bach, han denegado el reconocimiento de

autenticidad a esta obra copiada o retocada en torno a 1742, mientras que el BWV sigue incluyéndola en su parte principal. La sospecha de que este *Sanctus* y la composición que le precede pudieran ser reelaboraciones de obras instrumentales para aplicaciones religiosas, parece haberse rebatido con posterioridad. Kirsten Beißwenger ha analizado minuciosamente esta pieza (Anuario de Bach 1991) y ha llegado a la conclusión de que Bach “utilizó esta obra ajena como si fuera propia adaptándola a las necesidades de cada ocasión en que había de interpretarse”. “En el caso del *Sanctus* anónimo, sus retoques dan sobre todo la impresión de que el conjunto esteotipado de motivos se ha configurado de manera algo más variable”. Estos retoques se pueden observar ante todo en un gran número de correcciones de diversa motivación en el manuscrito.

Sanctus en Re mayor BWV 241

Esta pieza de doble coro aporta mejor información sobre el modo en que Bach reelabora la obra de un compositor ajeno. Hasta el punto de que Hans T. David identificara en 1961 al compositor del modelo. Se trata del *Sanctus* de la *Missa Superba* del director muniqués de orquesta y organista de la Corte Imperial Johann Caspar Kerll (1627 - 1693). Kerll es considerado como un importante transmisor de la música italiana hacia el Sur de Alemania. Ante todo, su música para instrumentos de teclado ha marcado su influencia en Bach y en Händel. La *Missa Superba* data de antes de 1674. Ya al cabo de tres años, la Escuela de Santo Tomás de Leipzig se hizo con la interpretación de esta obra probablemente en forma de un movimiento vocal. La confección de esta obra está datada entre julio de 1747 y agosto de 1748 habiéndose conservado autógrafa. En un principio se queda en el intercambio de instrumentos *colla parte* (cuatro trombones) contra tres violines y un fagot. Los tres violines interpretan la voz del contralto y del tenor del primer coro así como la voz de tenor del segundo coro; del compás 13 hasta el 18 las violas asumen una y dos voces obligadas. Bach añade a cada una de las dos voces de soprano un oboe d'amore; las voces de interpretación, distanciándose de la partitura, quedan en Mi mayor. Debido a que en el servicio religioso de Leipzig no existía aplicación alguna para los fragmentos *Hosanna* y *Benedictus* pese a que pretendía lograr un final suficientemente representativo de este movimiento, Bach sustituyó la música de Kerll en el *Pleni sunt coeli* por la música del *Hosanna* original; no sólo cambia el texto de las voces, sino que hace más intenso el movimiento mediante la utilización de notas semicorcheas en lugar de corcheas. “El tema reconfigurado acusa una vitalidad rítmica y melódica mucho mayor, y muestra sobre todo en la elaboración polifónica una flexibilidad desconocida hasta entonces, un aumento de la plasticidad y una mayor riqueza armónica”: tal es la valoración de Peter Wollny sobre la cali-

dad de la transformación (Anuario de Bach, pág. 173 ss.), a pesar de que “un cotejo más preciso entre el modelo y la reelaboración pone de relieve que Bach se atuvo estrictamente a la estructura polifónica de Kerll, es decir, que en ningún punto realizó ampliaciones, supresiones o modificaciones importantes de la sustancia musical.”

Christe eleison en sol menor BWV 242

“El *Christe* BWV 242 grabado en el presente volumen con los movimientos precedente y consecuente del *Kyrie* tomados de la *Missa* en do menor BWV anexo 26 de un compositor ajeno, se nos ha transmitido en el manuscrito propio de Bach. El breve autógrafa es parte integrante del manuscrito que Bach produjo para la *Missa* anónima... Como carecemos de fuentes originales u otros manuscritos fiables de la *Missa*, también sigue siendo cuestionable si lo que Bach pretendía con el *Christe* en *sol menor* era completar un movimiento originalmente ejecutado por el órgano y que por lo tanto estaba ausente, o si más bien quería sustituir por su propia composición un *Christe* ya existente”, escribe Marianne Helms en el informe crítico a la NBA volumen II/2 (pág. 164 s.), en el que se publican las misas luteranas con los diferentes fragmentos de la misa. Los dos movimientos del *Kyrie* que abarcan 54 ó 33 compases tienen cobertura de instrumentos de arco, trombones y bajo continuo; el “*Christe* di Bach” – como se designa en el autógrafa – que tiene 26 compases y se detiene en el compás 12/16, únicamente prevé solos de soprano y contralto además de bajo continuo. La copia de la misa, compuesta de *Kyrie* y *Gloria* se confeccionó entre el 17 de octubre de 1727 y el 2 de noviembre de 1731. Entre tanto, Hans-Joachim Schulze ha podido demostrar que la misa en do, en la que Bach insertó el *Christe eleison* debe su origen a Francesco Durante (1684 - 1755). El *Kyrie I* de la copia de Bach sigue al del original, mientras que el *Kyrie II* que sigue

el *Christe* refleja el comienzo del *Gloria* compuesto por Durante. Desconocemos si Bach copió la pieza con vista a una determinada interpretación.

Credo in unum Deum BWV 1081

Desde Palestrina hasta Bruckner y hasta bien entrado el siglo XX, existen numerosas composiciones musicales de este texto litúrgico, en las que faltan justamente las palabras introductorias *Credo in unum Deum*, "Creo en un solo Dios". Esto no es producto de un descuido del compositor ni a una rebelión contra el texto, sino que es pura consecuencia del uso litúrgico. Las palabras introductorias son entonadas por el sacerdote, el celebrante, el cantor u otra persona, antes de que la música aborde el *Patrem omnipotentem*.

Por encargo de Johann Sebastian Bach, un copista ya desconocido para nosotros pese a que su existencia se documenta en el librito de notas para Anna Magdalena Bach de 1725, realizó copias de seis misas del compositor Giovanni Battista Bassani (alrededor de 1647 - 1716), quien desarrolló su actividad en Bolonia, Ferrara y Bérgamo. Bassani era considerado, aún en tiempos de Bach, como un compositor moderno, especialmente de cantatas profanas y de música religiosa en estilo concertante. Las misas se imprimieron en Ausburgo el año 1709 bajo el título *Acroama missale*. Ninguna de estas misas presenta aquí las palabras introductorias del *Credo*. En la copia añade Bach la entonación a cuatro de estas misas (las números 1, 2, 4 y 6) en lugar de las subsiguientes palabras *Patrem omnipotentem* que en la composición original se repetían en cada una de ellas y que por tanto eran suprimibles al comienzo. Para la tercera misa hay una entonación adicional del *Credo* original directa de Bassani. En la misa número 5 no era posible la actuación antes llevada a cabo. De ahí que Bach compusiera en torno a 1747/48, siguiendo el ejemplo de

Bassani en la tercera misa, una entonación de su propia producción, haciéndose referencia a ella en la página 125 de la copia ("Credo videas sub signo...") y añadiéndola a la página 168. Se trata de dieciséis compases, una composición en *stilo antico* a cuatro voces sobre un *Ostinato* de dos compases del bajo continuo, que se expande en tríos entrecortados a lo largo de dos octavas y que lleva directamente a la composición de Bassani. Es importante observar que esta intervención tardía de Bach da muestras del interés que suscitaba para él la misa en el último tramo de su obra creativa.

Los intérpretes

La grabación de las dos misas se realizó en el año 1992 y se completó, para los fines de la EDITION BACHAKADEMIE (la primera grabación completa de la música de Johann Sebastian Bach) con la primera grabación de las composiciones legadas de modo independiente sobre textos latinos. Con los solistas vocales que aquí pueden oírse colabora Helmuth Rilling en el concierto y también para las grabaciones en CD. Muchos de ellos comenzaron su carrera con proyectos bajo la dirección de Helmuth Rilling.

La soprano Ruth Ziesak (BWV 236) fue "descubierta" por Sir Georg Solti para el mundo de la gran ópera en 1991 con ocasión de la celebración de los Juegos de Salzburgo, y desde entonces actúa en los más importantes escenarios y en los teatros de concierto más prominentes. Con Helmuth Rilling realizó inicialmente una gira junto a la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera (Bayerische Rundfunk) y con las Filarmónicas de Viena.

Christiane Oelze (BWV 242), que aparece igualmente con un variado repertorio, canta ya en las interpretaciones de Helmuth Rilling sobre la misa en do menor y el Requiem de Wolfgang Amadeus Mozart así como en la Pasión según san Mateo de Bach, la parte de soprano. En combinación con la joven esforzada contralto Birgit Remmert (BWV 242) ha grabado además la paráfrasis de Pergolesi realizada por Bach bajo el título Borra, oh Altísimo, mis pecados BWV 1083.

Ingeborg Danz es desde hace años una de las más cotizadas contraltos y actúa en numerosas producciones de Helmuth Rilling: el Mesías de Händel, Paulus de Mendelssohn, el Requiem de Mozart y las partes correspondientes de los grandes oratorios de Bach, el de la Pasión según san Juan, el de la Pasión según san Mateo, el Oratorio de Navidad, la Misa en si menor y numerosas cantatas profanas, que también forman parte integrante de la EDITION BACHAKADEMIE.

Christoph Prégardien ha evolucionado hasta convertirse en uno de los más cotizados cantores e intérpretes sobre todo de la literatura barroca. Sus ejercicios del Viaje de invierno de Franz Schubert, aunque también de determinadas canciones de Wilhelm Killmayer, le han hecho acreedor al máximo reconocimiento. En la Edition Bachakademie puede oírse también este tenor lírico en el marco del "Libro de coral para Johann Sebastian" con canciones religiosa de Bach.

El baritono suizo Michel Brodard cultivó un amplio repertorio y es agradable de oír como presentador e intérprete en obras de teatro desde Paisiello hasta Britten y en literatura de concierto desde Bach hasta Ravel.

Por último Thomas Quasthoff, que se ha ganado fama mundial como intérprete de conciertos y canciones, mantiene igualmente una estrecha relación con Helmuth Rilling y sus conjuntos. Para la EDITION BACHAKADEMIE contribuye con su actuación en las grabaciones de la Cantata del café y la Cantata de los campesinos, así como en la Pasión según san Mateo, en la Misa en si menor y en el Oratorio de Navidad; además, puede oírse en las grabaciones del Mesías de Händel y en el Stabat Mater de Dvořák.

La Gächinger Kantorei Stuttgart, fundada por Helmuth Rilling en 1953 es un conjunto profesional que atiende los requerimientos de cualquier proyecto apropiado. El coro actuó en casi todos los ejercicios de cantatas de Rilling. Fue el primer coro alemán que pudo presentarse en público en Israel el año 1976 junto con la Orquesta Filarmónica de Israel. Su específica cultura acústica, acrisolada en numerosos conciertos y turnés tanto en Alemania como en otros países, su dinamismo y su flexibilidad, le han hecho merecedora del título honorífico de "Stradivari de los coros".

Junto al Colegio de Bach de Stuttgart, fundado en 1965 y compuesto de músicos con gran variedad estilística que se han

ganado una fama sobresaliente a escala mundial gracias a su coherente colaboración con Helmuth Rilling, actúa en la grabación de la Misa BWV 236 junto con la **Orquesta de Cámara de Stuttgart**. La también internacionalmente renombrada Orquesta fundada por Karl Münchinger tiene su sede en la casa de la Academia Internacional de Bach en Stuttgart y es objeto de muchos comentarios bajo la dirección de Dennis Russell Davies o por los programas nada convencionales y atrevidos que desarrolla así como por sus elevadas ambiciones interpretativas.

Por último, el polifacético líder **Helmuth Rilling**, fundador y director de la Academia Internacional de Bach en Stuttgart, así como de numerosos centros especializados en Bach por todo el mundo, es considerado como un auténtico especialista en Bach. Pero su repertorio abarca mucho más que todo eso: la literatura de oratorios hasta nuestra época, junto con numerosas obras para orquesta. Entre otros muchos proyectos destacados de los últimos tiempos, mencionaremos los siguientes: actuaciones como invitado en la Filarmónica de Viena con la Pasión según san Mateo de Bach en 1998; la interpretación original del Credo de Krzysztof Penderecki en el Oregon Bach Festival el mismo año, así como transmisiones televisadas en directo, la primera interpretación europea de esta pieza en el festival de Penderecki en Cracovia con el "coro y orquesta de las academias internacionales de Bach", un proyecto para la conjunción de jóvenes músicos de todo el mundo; dirección artística de la EDITION BACHAKADEMIE; ejercicio completo de las sinfonías de Franz Schubert con la Real Filarmónica de Galicia (Santiago de Compostela) que él mismo fundó; encargo a cuatro compositores de cuatro continentes para escribir cuatro pasiones para el Año de Bach que se celebrará en el 2000. Debido a la calidad armonizadora de los pueblos que caracteriza a su obra, Rilling ha sido condecorado con muchas distinciones, entre otras con el premio Theodor Heuss y galardón cultural de la UNESCO.

