

Bach
Mass in B minor
Gardiner



Johann Sebastian Bach
1685-1750

Mass in B minor

Messe in h-moll
Messe en si mineur
BWV 232

Hannah Morrison *soprano*
Esther Brazil *mezzo-soprano*
Meg Bragle *alto*
Kate Symonds-Joy *alto*
Peter Davoren *tenor*
Nick Pritchard *tenor*
Alex Ashworth *bass*
David Shipley *bass*

Monteverdi Choir
English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

		Missa			
		Kyrie			
1	9:30	Coro Kyrie eleison	12	3:24	Coro Credo in unum Deum
2	4:48	<i>Duetto</i> Christe eleison Hannah Morrison <i>soprano</i> Kate Symonds-Joy <i>alto</i>	13	4:08	Coro Credo in unum Deum <i>Duetto</i> Et in unum Dominum Hannah Morrison <i>soprano</i> Meg Bragle <i>alto</i>
3	3:20	Coro Kyrie eleison	14	3:28	Coro Et incarnatus est
		Gloria	15	2:56	Coro Crucifixus
4	6:00	Coro Gloria in excelsis Deo Coro Et in terra pax	16	3:50	Coro Et resurrexit
5	3:57	<i>Aria</i> Laudamus te Hannah Morrison <i>soprano</i>	17	5:23	<i>Aria</i> Et in Spiritum Sanctum Alex Ashworth <i>bass</i>
6	3:00	Coro Gratias agimus tibi	18	2:32	Coro Confiteor
7	5:10	<i>Duetto</i> Domine Deus Hannah Morrison <i>soprano</i> Peter Davoren <i>tenor</i>	19	3:47	Coro Et expecto
8	3:05	Coro Qui tollis peccata mundi			Sanctus
9	4:06	<i>Aria</i> Qui sedes ad dextram Patris Esther Brazil <i>mezzo-soprano</i>	20	5:16	Coro Sanctus
10	4:34	<i>Aria</i> Quoniam tu solus sanctus David Shipley <i>bass</i>			Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem
11	3:27	Coro Cum Sancto Spiritu	21	2:22	Coro Osanna in excelsis
			22	5:38	<i>Aria</i> Benedictus Nick Pritchard <i>tenor</i>
			23	2:22	Coro Osanna in excelsis
			24	5:31	<i>Aria</i> Agnus Dei Meg Bragle <i>alto</i>
			25	3:28	Coro Dona nobis pacem

The Habit of Perfection

John Eliot Gardiner

Perfection is achieved, it seems, not when there is nothing left to add, but when there is nothing left to take away – Antoine de Saint-Exupéry, Terre des Hommes (1939)

The inscribing of the initial three-fold *Kyrie* in sound at the outset of Bach's *B minor Mass* can seem almost a physical act, one in which each of us, as listener or performer, is individually or collectively involved. Those four dense, action-packed bars are presented to us as an imposing succession of imploring gestures – just as graphic in their way as an altar-tableau by a Titian or a Rubens. From the downbeat of that first massive B minor chord and its anguished sequel, our expectations are alerted. At the conclusion of these bars an immense, solemn fugue begins to open out, bearing with it a measured sense of prayer. We have been launched on one of the most epic of all journeys in music, a setting of the Ordinary of the Mass unprecedented in its scale, majesty and sobriety.

Experiencing those monumental opening bars it is difficult for us now to hear them as anything other than the harbingers of his complete Mass. Such a strong sense of inexorable unfolding seems to imply an uninterrupted, start-to-finish conception and execution in the composer's mind. But the facts, and what we can glean of Bach's interrupted steps in constructing his great Mass, suggest otherwise. Scholars now generally agree that Bach completed it in the last two years of his life, but the seeds of its

inception lie some forty years earlier, during those exploratory years he spent at the ducal court of Weimar. An early version of one of its movements, the *Crucifixus*, was indeed composed there, the earliest music of Bach's to be absorbed into his Mass, appearing as the opening chorus of Cantata BWV 12, *Weinen, Klagen* in 1714.

It was in his middle years that Bach turned his mind to setting Latin texts. What drew him to the idea of setting the complete Mass, with its immutable Catholic text in Latin, is unclear. It was an unusual form for an eighteenth-century Lutheran composer to tackle, though Luther, with his concern for full, universal comprehensibility, had sanctioned continued usage of the *Missa brevis* in liturgical worship, notwithstanding the sturdy vernacular versions of the Greek and Latin originals he bequeathed to his followers. So, the twin movements of the Greek *Kyrie* and its sequel, the Latin *Gloria*, survived to constitute the short *Missa* in Lutheran liturgical parlance alongside their new German-language equivalents.

Bach's first attempt in this shorter genre was composed in 1733. Around this time, in his forty-ninth year, his professional situation in Leipzig had deteriorated; the new burgomaster, Jacob Born, having tried to make Bach take his teaching duties more seriously, reported to the council that 'he shows little inclination to work', and attempted to have him disqualified from continuing in office. Now came the glimmer of an idea of how to improve his situation, or even to escape it altogether. Three years earlier he had told the Leipzig councillors in his 'Entwurff' – his 'Brief but Highly Necessary Draft of a Well-Appointed Church Music' – to look to the Dresden Court to see

how music can and should be organised. This was not so much a case of sour grapes as a simple acknowledgement that a far higher value was placed on music and its practitioners in the Saxon capital than in Leipzig. There, the glamorous array of musical talent could enable a composer of Bach's professional standing and ambitions to operate and prosper – or so he thought. Just then, a vacancy for organist presented itself at the Sophienkirche in Dresden, where Bach had previously given acclaimed organ recitals. Bach set his sights on this prestigious opening – not for himself, but for Wilhelm Friedemann, his eldest son. With Bach's zealous (but disguised) help, Friedemann was offered the position and received warm commendation from within the Dresden Court Capelle. Bach now had a valid excuse to travel to Dresden. Soon after arriving, he presented a petition to the new Elector of Saxony, Friedrich August II, requesting a court title – 'a *Predicate...* in your Hoff-Capelle' – along with a beautifully written set of parts of his new *Missa brevis*, comprising the *Kyrie* and *Gloria*.

It is entirely plausible that Bach saw this presentation *Missa* as a work sufficient in itself: many years would need to pass before it occurred to him to incorporate the Dresden *Missa* as the opening pair of movements of the *Missa tota* with which we are so familiar. Such ambiguity of function and purpose is typical of the piecemeal origins of the work we refer to as the *B minor Mass*, which, to the consternation of its nineteenth-century admirers, did not spring complete and fully armed from the imaginative head of its creator. It required years of gestation and assimilation, and Bach most probably never had

the satisfaction of experiencing it directly through performance, and thus no opportunity to put it to the test as a summation for posterity of his compositional skills.

Almost all of the *Gloria*'s nine movements can be shown to have originated in previous compositions, some now lost. So when he set off for Dresden in June 1733, Bach may have had the basic outline of the *Missa* already present in his mind, with new ideas as to which of his earlier compositions would be most suitable for inclusion. It would still require phenomenal skill to refit them within the pre-existing structure of the Ordinary before the new *Missa* was ready and parts could be copied. The obvious and desirable outcome should have been a performance of this short, two-movement Mass, ideally in the presence of its dedicatee, the Elector. It was liturgically appropriate for either the Lutheran Sophienkirche or the Catholic Hofkirche, where the court Capelle regularly performed on solemn feast-days. There are enough features of Bach's score and the way it resembles the large Neapolitan-style Mass-settings just then coming into fashion in Dresden to suggest that it was crafted with this particular ensemble in view: arias for the individual vocal soloists newly recruited from Italy in 1730 and for the several virtuoso instrumentalists within the Capelle. In the same way, Bach's orchestral writing gave plenty of opportunities for displaying the stylistic versatility and the virtuosity that he admired in the court orchestra and singled out for praise in his 'Entwurf'. But tempting as it is to envisage Bach supervising a star-studded première of his embryonic *B minor Mass* in the congenial and well-rehearsed

company of his Dresden friends (including the Bohemian composer Jan Dismas Zelenka, the violinist Johann Georg Pisendel, and now his own son Friedemann), we lack all proof.

For the next twelve years we lose trace of the *Missa* and its potential expansion. Did Bach just file it away in the well-stocked recesses of his memory, waiting for a new set of circumstances to present him with an opportunity for revival and reappraisal? If so, the trigger that detonated the creative energy needed to complete the Mass is probably to be found around Christmas-time in 1745. The Second Silesian War had just come to an end. For the first time in his life Bach had first-hand experience of the horrors and suffering of war, as Prussian troops occupied Leipzig in the late autumn of 1745 and devastated its surroundings. Three years later he still remembered it as 'the time we had – alas! – the Prussian invasion'. A special service of thanksgiving to celebrate the Peace of Dresden was held in the University church on Christmas Day. This was one of those rare occasions when members of Bach's two elite church choirs were available to perform together. Here was an opportunity to give Leipzig audiences a chance of hearing his unusual five-voiced Latin cantata BWV 191, *Gloria in excelsis Deo* – in which he hastily re-assembled and condensed three of the Dresden *Gloria* movements into a new triptych. His six-voiced Christmas *Sanctus*, first heard on Christmas Day in 1724, was almost certainly revived for the same service. In this way five of the eventual twenty-seven movements of the *B minor Mass* might have been performed together for the first time. Was he struck afresh by the quality of his Latin-texted music? Perhaps he suddenly saw

a destiny for it – the potential for incorporating it into a much more ambitious framework, one which gave him the motivation to create a definitive statement of faith comparable in scale and grandeur to his Passion settings.

At some stage, then – perhaps immediately after the Christmas peace celebrations, possibly not for another two years – came the momentous decision, with the Dresden *Missa* of 1733 as its starting-point, to complete his 'Great Catholic Mass', the title under which it appeared in the estate catalogue of CPE Bach in 1790. Grouping the existing music and newly-composed sections in this way for practical use did not at all compromise what may have been his twin aspirations: to encompass within a single work an encyclopaedic survey of all the styles he most cherished in the music of his own and of earlier times, and to achieve perfection in the execution of that work.

His preparations were meticulous. First came considerations of basic structure, logistics and style. The choice of the *Missa* of 1733 as his starting-point meant that some aspects were already settled: the five-part vocal scoring and the full-sized orchestra (with an augmentation of forces for the *Sanctus*: trinities of trumpets, oboes, and upper strings now joined by a *double* trinity of voice lines), the mosaic of solo and choral movements and the intermixture of styles – Italianate *concertato* movements on the one hand, and pronounced contrasts of archaic polyphony on the other. An intensive period of study of *stile antico* techniques several years before gave pride of place to Palestrina and Pergolesi and these served as his guides and as points of departure

for his increasing interest in setting the *Credo* polyphonically. In particular, six Mass settings by Giovanni Battista Bassani attracted his attention. He transcribed all of them, composing a new sixteen-bar intonation to the *Credo* of the fifth of Bassani's Masses (BWV 1081) with an *ostinato* bass line in apparent anticipation of his own opening *Credo*.

The next stage was to refer back to his earlier compositions, both sacred and secular. It is extraordinary how unerringly Bach's memory store seems to have guided him to the perfect choice from pre-existing movements. It is as though all the possibilities latent in the musical material suddenly flashed onto the screen of his mind, only reaching their full potential through the process of selection. Thus, given the trouble it must have cost him, in one of his very last vocal compositions, to reduce an eight-line-stanza aria-setting to one of merely eight words, Bach must have prized the nostalgic alto aria 'Ach, bleibe doch', from his *Ascension Oratorio* (BWV 11) – which became the *Agnus Dei* – very highly, though it is likely that both versions go back to a lost original. And in re-using the music of the *Gratias* for the *Dona nobis pacem*, as the summation of the entire Mass, Bach was connecting with the Leipzig tradition of ending the Eucharist with a collect of thanksgiving – 'Wir danken dir' – taken from Luther's *Deutsche Messe*, published in 1526.

In its Latin form, the Ordinary of the Mass allowed Bach to concentrate on universal themes and in a language weathered by time. For, compared with other musical approaches to Mass settings of the time, Bach's gave a fresh emphasis to the human story within it. A narrative filament runs all through

his Mass, rising to the surface at key moments, such as the appearance of the angels to the shepherds in the *Gloria in excelsis*, and in the three linked movements at the centre of the Nicene Creed which deal with Christ's life on earth: the *Crucifixus*, the *Et resurrexit* and, preceding them, the *Et incarnatus* – by far the newest and most progressive music here, yet, remarkably, a last-minute addition and possibly the final completed musical movement that Bach composed. The silence which follows it encapsulates the supreme mystery of Bach's music, pregnant with a sense both of anticipation and of lost innocence, like a childhood faculty miraculously restored.

But what for me is the most poignantly human moment in the entire Mass comes in the ghostly bridge-passage that links the *Confiteor* to the *Et expecto*. In this slow stretch of probing and unstable bars (the autograph shows multiple corrections) we can detect traces of Bach's own struggles – yes, with tonality, counterpoint and harmony, but even with belief itself. There is so much at stake here: the horrors of man's transgressions and the need of redemption to lift us out of our fallen state. Here is a rare instance when his defences seem to be down and we are privy to his vulnerability and doubts. The human emphasis he presents to us is a bulwark against the fear we habitually feel of the terror of the dark and of the unknown. He lets us feel that terror – because he may have felt it too, and knew how to overcome it (this is the only time in his Mass where he provides two completely opposed settings of the same phrase of the text, *Et expecto resurrectionem*, one contorted and uncertain, the other exuberant and assured).

It is conceivable that Bach needed a specific occasion to focus his mind and to move on to the final stage in the process of composition and assimilation. One suggestion is that he may have seen a possible opening for his Mass in the anticipated celebrations for the inauguration of the new Hofkirche in Dresden. The cornerstone had been laid in 1739, and judging from a 1748 landscape view of Dresden by Bernardo Bellotto, the Hofkirche was nearing completion, its bell tower still encased in scaffolding. Was this the occasion that Bach was looking for? If so, it is supported by the feverish haste evident in the clumsy, effortful handwriting of the last section of the Mass. But if his idea was to present it for performance as part of the dedication celebrations, this was not to be. For, besides his failing eyesight and the two cataract operations carried out by the English oculist Sir John Taylor in March/April 1750, it has been suggested that Bach was suffering from untreated diabetes. Though he rallied for a while, he suffered a stroke on 20 July and eight days later he died.

None of this rules out the possibility that had Bach lived long enough to direct or witness a complete performance of his Mass, say in Dresden in 1751, he would have continued to revise and make changes to it. To view it therefore as a static object, a summary and repository for one man's human thoughts and actions, even as an absolute statement of his faith comparable to that in his two Passions, is but one way. Another is to see it as part of a seamless process of self-correction and self-definition that never reached – perhaps never *could* reach – a state of finality. It is only in performance that the essential mobility of meaning contained within its music can

be released and savoured. He assembled it over time, absorbed into it some of his earliest musical ideas and then concluded it in such an ineffable way – demonstrating what might be called his 'habit of perfection'. This could also have been his way of saying, 'I'm off now from this planet; my work is done. I leave you here with a pure and beautiful idea, and the expression of that idea is my gift to the world, and my ancestors are part of it, too' – a kind of *Nunc dimittis*, in other words. We are his successors and the beneficiaries of his vision. Every time we perform it marks just the latest point in the work's continuing and continuous unfolding.

So after a gap of thirty years, with this opportunity to re-record Bach's great Mass I am ever more conscious that this of all Bach's sacred works demands the utmost of its performers – technically, musically and spiritually. Having been in the trenches (so to speak) with many of these musicians, including those who took part with me in the year-long immersion in his complete cantatas in 2000 and in annual revisitations since, I know what marvels they are capable of. Also the exceptional reactivity they have to each other as singers and instrumentalists and to the way as a tight-knit ensemble we have together honed our interpretative approach to Bach's music. Coming back to the Mass after exploring the church cantatas, works which are seasonally specific and slanted to the weekly homily, brings a change in perspective. Where in the cantatas we have regular reminders of how the Bible had furnished Bach with scripts for musical dramas (and not just in the Passions), offering him parables and stories to which every one of his congregation could relate, here in the

Mass we follow him staking out new areas for music – on the one hand to illumine and expound biblical doctrine and on the other to expose and overcome human doubts and tussles of faith, culminating with a festive celebration of life over death.

Bach was composing at a time when the breakdown of social unity was well advanced and the old structures of religion were fast being eroded by Enlightenment thinkers. In the breadth of his vision he grasps and then reveals to us his conception of the universe as a harmonious whole. Tracing the varied provenance of his Mass and uncovering more and more signs of its having been recycled from earlier compositions carries with it the danger of diminishing Bach's music to a bundle of influences, to a collection of parts that are less than the whole, whereas it is precisely his ability to transform material and weld it into new patterns, and his willingness and courage to strike out on his own, regardless of fashion, which is so inspiring about the *B minor Mass*. Without this realisation we run the risk of missing the driving force behind it: Bach's resolve not merely to mime the gestures of belief, and to interpret doctrine via music of his own invention, but to extend the very range of music's possibilities and through such exploration to make sense of the world in which he lived and whatever lay beyond it.

John Eliot Gardiner, 2015
taken from chapter 13 of his
Music in the Castle of Heaven

Die Gewohnheit der Perfektion

John Eliot Gardiner

Perfektion wird offensichtlich nicht dann erreicht, wenn man nichts mehr hinzufügen, sondern nichts mehr weglassen kann. – Antoine de Saint-Exupéry, Terre des Hommes (1939)

Die Einbindung des dreifachen *Kyrie* in den Klang zu Beginn von Bachs *h-moll-Messe* mag fast als körperlicher Akt erscheinen, ein Akt, an dem jeder von uns, Hörer oder ausführender Musiker, individuell oder kollektiv beteiligt ist. Diese vier dichten, handlungsgeladenen Takte werden uns als beeindruckende Abfolge flehender Gesten präsentiert – auf ihre Weise ebenso grafisch wie ein Altarbild eines Tizian oder Rubens. Mit dem Verklingen dieses mächtigen *h-moll-Akkords* und seiner schmerzvollen Folge sind wir in gespannte Erwartung versetzt. Am Ende dieser Takte öffnet sich eine riesige, feierliche Fuge mit gemessenem, gebetsartigem Unterton. Wir befinden uns am Beginn einer der epischsten Reisen der Musik überhaupt, einer Vertonung des Messordinariums, die an Umfang, Erhabenheit und Nüchternheit nicht ihresgleichen hat.

Das Erleben dieser mächtigen Anfangstakte macht es für uns jetzt schwierig, sie als etwas anderes zu hören als die Vorboten seiner vollständigen Messe. Ein derart starker Eindruck unerbittlicher Entfaltung scheint zu bedeuten, dass der Komponist sie von Anfang bis Ende in einem Guss plante und ausführte. Doch die Fakten sowie einige Details, die wir den einzelnen Etappen der Gestaltung dieser großen Messe entnehmen können, lassen anderes vermuten.

Musikwissenschaftler sind sich inzwischen allgemein einig, dass Bach sie in den letzten zwei Jahren seines Lebens vollendete, doch ihre allerersten Anfänge liegen rund vierzig Jahre zurück, in jenen Jahren der Erkundung, die er am herzoglichen Hof in Weimar zubrachte. Eine frühe Version eines ihrer Sätze, das *Crucifixus*, wurde in der Tat dort komponiert, Bachs früheste Musik, die in seine Messe Eingang fand: der Anfangschor der Kantate BWV 12, *Weinen, Klagen* aus dem Jahr 1714.

In seinen mittleren Jahren wandte sich Bach der Vertonung lateinischer Texte zu. Was ihn auf den Gedanken brachte, die gesamte Messe zu vertonen, mit ihrem unwandelbaren katholischen Text auf Latein, ist unklar. Es war eine ungewöhnliche Form, die ein lutherischer Komponist des 18. Jahrhunderts bewältigen musste, obwohl Luther, dem es um Vollständigkeit und allgemeine Verständlichkeit ging, die weitere Verwendung der *Missa brevis* im liturgischen Gottesdienst – neben den robusten landessprachlichen Versionen der griechischen und lateinischen Originaltexte, die er seinen Anhängern hinterließ – sanktioniert hatte. So blieben die beiden Sätze, das griechische *Kyrie* und das sich anschließende lateinische *Gloria* erhalten und bildeten, neben ihren neuen Äquivalenten in deutscher Sprache, die kurze *Missa*, wie sie im lutherischen liturgischen Sprachgebrauch genannt wurde.

Bachs erster Versuch in dieser kürzeren Gattung entstand 1733. Zu dieser Zeit, in seinem neunundvierzigsten Jahr, hatte sich seine berufliche Situation in Leipzig verschlechtert; der neue Bürgermeister, Jacob Born, der versucht hatte, Bach zu einer ernsteren Auffassung seiner Lehramtspflichten zu

bewegen, berichtete dem Rat, er zeige ‚schlechte Lust zur Arbeit‘, und unternahm den Versuch, ihn seines Amtes zu entheben. Nun blitzte ein Gedanke auf, wie er seine Situation verbessern oder ihr überhaupt ganz und gar entkommen könnte. Drei Jahre zuvor hatte er in seiner Denkschrift unter dem Titel ‚Kurtzer, jedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music‘ den Leipziger Ratsmitgliedern empfohlen, den Blick zum Dresdner Hof zu wenden, um zu erfahren, wie Musik organisiert werden könnte und sollte. Es ging hierbei nicht so sehr um saure Trauben als vielmehr das Eingeständnis, dass in der sächsischen Hauptstadt der Musik und ihren Ausführenden ein weit höherer Wert beigemessen wurde als in Leipzig. Dort bot die glanzvolle Palette musikalischer Talente einem Komponisten mit Bachs fachlichen Kompetenzen und Ambitionen die Möglichkeit, aktiv zu werden und sich zu entfalten – so glaubte er jedenfalls. Genau zu diesem Zeitpunkt wurde an der Sophienkirche in Dresden, wo Bach zuvor gefeierte Orgelkonzerte gegeben hatte, die Stelle eines Organisten frei. Bach nahm diesen renommierten Posten ins Visier – nicht für sich selbst, sondern für Wilhelm Friedemann, seinen ältesten Sohn. Dank Bachs eifrigen (doch heimlichen) Beistands wurde Friedemann die Stelle angeboten und von der Dresdner Hofkapelle wärmstens befürwortet. Bach hatte nun einen berechtigten Grund, nach Dresden zu reisen. Kurz nach seiner Ankunft legte er Friedrich August II., dem neuen sächsischen Kurfürsten, eine Petition vor, in der er um ein ‚Prädicat von dero Hoff-Capelle‘ ersuchte – dazu in schönster Handschrift einen Satz Stimmen seiner neuen *Missa brevis* mit dem *Kyrie* und *Gloria*.

Es ist durchaus plausibel, dass Bach die *Missa* dieser Präsentation als eigenständiges Werk betrachtete: Viele Jahre mussten ins Land gehen, bis er auf den Gedanken verfiel, die Dresdner *Missa* als die beiden Anfangssätze in die *Missa tota* einzufügen, mit der wir so vertraut sind. Eine solche Mehrdeutigkeit der Funktion und Absicht ist typisch für die stückchenweise getätigten Anfänge des Werkes, das wir *h-moll-Messe* nennen und das, zum Entsetzen ihrer Bewunderer des 19. Jahrhunderts, nicht vollständig und komplett ausgereift der Phantasie ihres Schöpfers entsprang. Viele Jahre der Reifung und Assimilation waren nötig, und Bach wurde sehr wahrscheinlich nie die Genugtuung zuteil, das Werk direkt in der Aufführung zu erleben, und hatte somit keine Gelegenheit, es als der Nachwelt gewidmetes Resümee seiner kompositorischen Fähigkeiten zu erproben.

Bei fast allen neun Sätzen des *Gloria* lässt sich zeigen, dass sie in früheren Kompositionen ihren Ursprung hatten, von denen einige verloren sind. Als sich Bach also im Juni 1733 nach Dresden begab, waren die Grundzüge der *Missa* wohl bereits in seinem Kopf vorhanden, dazu hatte er sich Gedanken gemacht, welche seiner früheren Kompositionen am besten geeignet wären, aufgenommen zu werden. Noch immer würden phänomenale Fähigkeiten nötig sein, sie der vorgegebenen Struktur des Ordinariums anzupassen, bevor die neue *Missa* fertig wäre und die Stimmen kopiert werden könnten. Das offensichtliche und wünschenswerte Resultat hätte eine Aufführung dieser kurzen, zweisätzigen Messe sein sollen, idealerweise in der Gegenwart ihres Widmungsträgers, des Kurfürsten. Sie war liturgisch ebenso für

die lutherische Sophienkirche wie für die katholische Hofkirche geeignet, wo die Hofkapelle bei feierlichen Gelegenheiten regelmäßig auftrat. Es gibt in Bachs Partitur genügend Elemente und Ähnlichkeiten zu den ausgedehnten Messvertonungen im neapolitanischen Stil, wie sie zu diesem Zeitpunkt in Dresden in Mode kamen, die vermuten lassen, das Werk sei mit Blick auf dieses spezielle Ensemble verfasst worden: Arien für die einzelnen Vokalsolisten, die 1730 neu aus Italien angeworben worden waren, sowie die verschiedenen Instrumentalvirtuosen innerhalb der Kapelle. In gleicher Weise gab Bachs Orchestersatz mancherlei Gelegenheiten, die stilistische Vielfalt und Virtuosität zur Schau zu stellen, die er im Hoforchester bewunderte und in seinem ‚Entwurf‘ mit besonderem Lob bedacht hatte. Doch so verlockend es auch sein mag, sich vorzustellen, wie Bach eine Uraufführung mit Starbesetzung seiner embryonalen *h-moll-Messe* in der kongenialen und gut vorbereiteten Gesellschaft seiner Dresdener Freunde leitete (darunter der böhmische Komponist Jan Dismas Zelenka, der Geiger Johann Georg Pisendel und jetzt sein eigener Sohn Friedemann), uns fehlen alle Beweise.

Während der folgenden zwölf Jahre verlieren sich die Spuren der *Missa* und ihrer möglichen Verbreitung. Hatte Bach sie in den prall gefüllten Nischen seines Gedächtnisses ad acta gelegt und wartete auf eine Reihe neuer Gelegenheiten, die ihm Gelegenheit bieten würden, sie wieder hervorzuholen und einer Neubewertung zu unterziehen? Sollte das zutreffen, so fand sich der Auslöser, der nötig war, seine schöpferische Energie in Gang zu setzen, vermutlich 1745 um die Weihnachtszeit. Der zweite Schlesische Krieg war gerade zu Ende gegangen. Zum ersten Mal

in seinem Leben erlebte Bach die Schrecken und Leiden des Krieges aus erster Hand, als preußische Truppen im Spätherbst 1745 Leipzig besetzten und die Umgebung verwüsteten. Drei Jahre später erinnerte er sich noch an jene Zeit, ‚da wir leider! die preußische Invasion hatten‘. Ein besonderer Dankgottesdienst zur Feier des Friedens von Dresden fand am Weihnachtstag in der Universitätskirche statt. Dies war eine jener seltenen Gelegenheiten, bei denen Mitglieder der beiden vorzüglichen Kirchenchöre Bachs gemeinsam auftreten konnten. Hier ergab sich für das Leipziger Publikum die Möglichkeit, seine ungewöhnliche fünfstimmige lateinische Kantate BWV 191 *Gloria in excelsis Deo* zu hören – in der er eilig drei der Dresdener *Gloria*-Sätze neu zusammengestellt und zu einem neuen Triptychon verdichtet hatte. Sein sechsstimmiges Weihnachts-*Sanctus*, das am Weihnachtstag 1724 zum ersten Mal zu hören war, wurde mit ziemlicher Sicherheit für eben diesen Gottesdienst wiederaufgenommen. Auf diese Weise könnten fünf der letztendlich siebenundzwanzig Sätze der *h-moll-Messe* zum ersten Mal gemeinsam aufgeführt worden sein. War er erneut beeindruckt von der Qualität seiner Musik mit lateinischem Text? Vielleicht sah er plötzlich für sie eine Verwendungsmöglichkeit – die Gelegenheit, sie in einen sehr viel ehrgeizigeren Rahmen einzufügen, der ihn motivierte, ein endgültiges Glaubensbekenntnis zu erstellen, das in Umfang und Größe seinen Passionsvertonungen vergleichbar wäre.

Irgendwann dann – vielleicht sofort nach den weihnachtlichen Friedensfeiern, sicherlich nicht wieder erst nach zwei Jahren – erfolgte die

bedeutsame Entscheidung, ausgehend von der Dresdener *Missa* von 1733, seine ‚Große Katholische Messe‘ zu vollenden, als die sie im Nachlassverzeichnis von C.P.E. Bach aus dem Jahr 1790 verzeichnet wurde. Die Anordnung vorhandener Musik und neu komponierter Abschnitte für den praktischen Gebrauch beeinträchtigte in keiner Weise sein möglicherweise doppeltes Bestreben: innerhalb eines einzigen Werkes einen enzyklopädischen Überblick über all die Stile zu geben, die er in seiner eigenen Musik und in den Kompositionen früherer Zeiten besonders schätzte, und in der Ausführung dieses Werkes Perfektion zu erreichen.

Seine Vorbereitungen waren akribisch. Zunächst gab es Erwägungen über Grundstruktur, Logistik und Stil. Die Wahl der *Missa* von 1733 als Ausgangspunkt bedeutete, dass einige Aspekte bereits geklärt waren: Der fünfstimmige Vokalsatz und das volle Orchester (mit einer Erweiterung der Besetzung im *Sanctus*: dreifache Trompeten, Oboen und hohe Streicher, zu denen sich jetzt eine *doppelte* Dreierheit von Stimm-linien gesellte), das Mosaik von solistischen und chorischen Sätzen und die Vermischung der Stile – einerseits *concertato*-Sätze nach italienischer Art, andererseits dazu in scharfem Gegensatz archaische Polyphonie. Die Techniken des *stile antico*, mit denen sich Bach einige Jahre zuvor geraume Zeit intensiv auseinandergesetzt hatte, wiesen Palestrina und Pergolesi einen Ehrenplatz zu und dienten ihm als Richtschnur und Ausgangspunkt für sein wachsendes Interesse, das *Credo* polyphon zu vertonen. Vor allem sechs Messvertonungen von Giovanni Battista Bassani zogen seine Aufmerksamkeit auf sich. Er transkribierte sie alle und komponierte auf der Basis

des *Credos* der fünften Bassani-Messe eine neue sechzehntaktige Intonation (BWV 1081) mit ostinater Basslinie, offenbar im Vorgriff auf sein eigenes *Credo*.

Der nächste Schritt war eine Rückbesinnung auf seine früheren Kompositionen, geistliche wie weltliche. Es ist erstaunlich, wie zielsicher Bachs Erinnerungsvermögen ihn offenbar leitete, aus dem vorhandenen Sätzen die perfekte Wahl zu treffen. Es ist, als seien alle in dem musikalischen Material angelegten Möglichkeiten plötzlich um im Auswahlprozess ihr volles Potential zu entfalten. So wird Bach, angesichts der Mühe, die es ihn gekostet haben dürfte, in einer seiner allerletzten Vokalkompositionen eine Arie mit einer achtzeiligen Strophe auf eine mit lediglich acht Wörtern zu reduzieren, die nostalgische Alt-Arie ‚Ach, bleibe doch‘ aus seinem *Himmelfahrts-oratorium* (BWV 11) – die das *Agnus Dei* wurde – sehr hoch geschätzt haben, obwohl durchaus möglich ist, dass beide Versionen auf ein verlorenes Original zurückgehen. Und mit der Wiederverwendung der Musik des *Gratias* für das *Dona nobis pacem*, als Resümee der gesamten Messe, knüpfte Bach an die Leipziger Tradition an, der zufolge die Eucharistie mit einer Dankeskollekte – ‚Wir danken dir‘ – aus Luthers 1526 veröffentlichten *Deutschen Messe* beendet wurde.

In seiner lateinischen Form bot das Mess-ordinatorium Bach die Möglichkeit, sich auf allgemeine Themen zu konzentrieren und eine von der Zeit verwiterte Sprache zu verwenden. Denn im Vergleich zu anderen musikalischen Ansätzen bei den Messvertonungen seiner Zeit gab Bach in seiner Komposition der in ihr enthaltenen menschlichen Geschichte neues Gewicht. Ein narrativer Faden

durchläuft seine Messe, kommt in Schlüsselmomenten, wie der Erscheinung der Engel bei den Hirten im *Gloria in excelsis* und in den drei miteinander verbundenen Sätzen in der Mitte des Nizänischen Glaubensbekenntnisses, die sich mit dem Leben Christi auf Erden befassen, an die Oberfläche: dem *Crucifixus*, dem *Et resurrexit* und, diesen vorangehend, dem *Et incarnatus* – mit Abstand die neuste und fortschrittlichste Musik hier, doch bemerkenswerterweise ein Zusatz in letzter Minute und vielleicht der letzte vollendete musikalische Satz, den Bach komponiert hat. Die sich anschließende Stille schließt in sich das höchste Geheimnis von Bachs Musik, erfüllt von einem Gefühl der Erwartung und gleichzeitig der verlorenen Unschuld, wie die Befähigung einer Kindheit, die auf wundersame Weise wieder zum Einsatz kommt.

Doch der für mich eindringlichste menschliche Moment der gesamten Messe ist die geisterhafte Überleitung vom *Confiteor* zum *Et expecto*. Auf dieser langsamen Strecke erkundender und instabiler Takte (das Autograph zeigt mehrfach Korrekturen) können wir Spuren der persönlichen Kämpfe Bachs erkennen – ja, mit Tonart, Kontrapunkt und Harmonie, aber auch mit seinem Glauben. Hier steht so viel auf dem Spiel: die Schrecken der menschlichen Verfehlungen und die Notwendigkeit der Erlösung, um uns aus unserem Gefallensein emporzuheben. Hier tritt der seltene Fall ein, dass seine Verteidigung zusammengebrochen zu sein scheint und wir in seine Verletzlichkeit und Zweifel eingebunden werden. Der menschliche Akzent, den Bach hier setzt, ist ein Bollwerk gegen die Furcht, die uns gewöhnlich der Schrecken der Dunkelheit und des Unbekannten

bereitet. Er lässt uns diesen Schrecken spüren – weil er selbst ihn wohl auch gespürt hat und wusste, wie er zu überwinden wäre (es ist das einzige Mal in der Messe, dass er zwei völlig unterschiedliche Vertonungen ein und desselben Testteils liefert, *Et expecto resurrectionem*, einmal verzerrt und unsicher, das andere Mal voller Überschwang und Gewissheit).

Denkbar ist, dass Bach einen bestimmten Anlass brauchte, um sich zu konzentrieren und im Verlauf der Komposition und Assimilation zur letzten Stufe vorzudringen. Vermutet wurde, er habe eine Möglichkeit zur Aufführung seiner Messe in den geplanten Feierlichkeiten zur Einweihung der neuen Hofkirche in Dresden gesehen. Der Grundstein war 1739 gelegt worden, und einer Stadtansicht von Dresden von Bernardo Bellotto alias Canaletto aus dem Jahre 1748 zufolge näherte sich die Hofkirche, der Glockenturm noch eingerüstet, der Vollendung. War das die Gelegenheit, auf die Bach wartete? Falls ja, so würde die in der schwerfälligen, angestregten Handschrift des letzten Abschnitts der Messe zum Ausdruck kommende fieberhafte Eile diese These stützen. Wenn er also vorhatte, das Werk im Rahmen der Einweihungsfeierlichkeiten zu präsentieren, so sollte das nicht sein. Denn abgesehen von seinem beeinträchtigten Sehvermögen und zwei Operationen des Grauen Stars, die der englische Okulist Sir John Taylor im März/April 1750 vorgenommen hatte, litt Bach vermutlich an einem unbehandelten Diabetes. Obwohl er sich wieder einigermaßen erholte, erlitt er am 20. Juli einen Schlaganfall und starb acht Tage später.

Nichts von alledem schließt die Möglichkeit aus, dass Bach, hätte er lange genug gelebt, um eine

vollständige Aufführung der Messe zu dirigieren oder zu erleben, sagen wir 1751 in Dresden, sie weiter überarbeitet und verändert hätte. Sie daher als statisches Objekt zu sehen, als Resümee und Lagerstätte der menschlichen Gedanken und Handlungen eines einzelnen Menschen, gar als absolutes Bekenntnis seines Glaubens vergleichbar dem seiner beiden Passionen, ist nur ein Weg. Ein weiterer ist die Möglichkeit, sie als einen nahtlosen Prozess der Selbstkorrektur und Selbstdefinition zu sehen, der nie einen Zustand der Endgültigkeit erreichte – vielleicht nie erreichen *konnte*. Nur in der Aufführung kann die in der Musik angelegte Mobilität der Bedeutung freigesetzt und gewürdigt werden. Er stellte sie im Laufe der Zeit zusammen, integrierte sie in seine frühesten musikalischen Gedanken, brachte sie auf unbeschreibliche Weise zum Abschluss – und demonstrierte auf diese Weise, was seine ‚Gewohnheit der Perfektion‘ genannt werden könnte. Es könnte auch seine persönliche Weise gewesen sein, zu sagen: ‚Ich verlasse jetzt diesen Planeten; meine Arbeit ist getan. Ich lasse euch hier zurück mit einem reinen und schönen Gedanken, und der Ausdruck dieses Gedanken ist mein Geschenk an die Welt, und meine Vorfahren gehören auch dazu – mit anderen Worten eine Art *Nunc dimittis*. Wir sind seine Nachfolger und die Nutznießer seiner Vision. Jedes Mal, wenn wir sie aufführen, kennzeichnet das nur den jeweils letzten Punkt in der andauernden und fortdauernden Entfaltung des Werkes.

Bei dieser Gelegenheit, Bachs große Messe neu aufzunehmen, wird mir somit, nach einer Unterbrechung von dreißig Jahren, immer deutlicher bewusst, dass von allen geistlichen Werken Bachs

dieses an seine ausführenden Musiker die größten Anforderungen stellt – in technischer, musikalischer und geistiger Hinsicht. Nachdem ich mit so vielen dieser Musiker (sozusagen) im Schützengraben war, einschließlich derjenigen, die sich mit mir 2000 ein Jahr lang in seine vollständigen Kantaten versenkt und diese seitdem jährlich immer wieder aufgeführt haben, weiß ich, welcher Wunder sie fähig sind. Ich kenne auch das ungewöhnliche Reaktionsvermögen, mit dem sie als Sänger und Instrumentalisten aufeinander eingehen, und weiß, wie wir gemeinsam als festgefügt Ensemble unsere interpretatorische Annäherung an Bachs Musik immer weiter verfeinert haben. Nach der Erkundung der Kirchenkantaten, Werke, die jahreszeitlich gebunden und auf die wöchentliche Predigt ausgerichtet sind, bringt die Rückkehr zur Messe einen Wechsel der Perspektive. Während wir in den Kantaten regelmäßig daran erinnert werden, auf welche Weise die Bibel Bach mit Szenarien für musikalische Dramen (und nicht nur in den Passionen) versorgt hatte, ihm Gleichnisse und Geschichte an die Hand gab, zu denen jeder in seiner Gemeinde Zugang hatte, werden wir hier in der Messe Zeuge, wie er für die Musik neues Gelände erkundet – um einerseits die biblische Lehre darzulegen und zu beleuchten und andererseits menschliche Zweifel und Glaubenskämpfe zu überwinden, mit einem festlichen Sieg des Lebens über den Tod.

Bach komponierte zu einer Zeit, als der Zusammenbruch der sozialen Einheit weit fortgeschritten war und die alten Strukturen der Religion durch die Denker der Aufklärung rasch untergraben wurden. Mit Weitblick gelangt er zu seiner Konzeption des Universums als Ganzes und legt sie uns dar.

Wenn wir den vielfältigen Quellen seiner Messe nachspüren und immer mehr Hinweise darauf entdecken, dass in ihr frühere Kompositionen wiederverwendet wurden, birgt das die Gefahr, Bachs Musik auf ein Bündel von Einflüssen zu reduzieren, zu einer Ansammlung von Teilen, die weniger wert sind als das Ganze, während es doch gerade seine Fähigkeit ist, Material umzugestalten und in neue Formen zu gießen, dazu sein Wille und sein Mut, auf eigene Faust seinen Weg zu gehen, ungeachtet der Mode, was an der *h-moll-Messe* so inspirierend ist. Wenn uns das nicht klar wird, laufen wir Gefahr, dass uns die treibende Kraft hinter dieser Musik entgeht: Bachs Entschlossenheit, nicht nur Glaubensäußerungen nachzuahmen und die Lehre durch Musik seiner eigenen Erfindung auszudeuten, sondern den Bereich der musikalischen Möglichkeiten überhaupt zu erweitern und durch eine solche Erkundung der Welt, in der er lebte, und all dessen, was hinter ihr liegen mochte, einen Sinn zu geben.

John Eliot Gardiner, 2015
aus Kapitel 13 seines Buches
Music in the Castle of Heaven

L'habitude de la perfection

John Eliot Gardiner

La perfection est atteinte, non pas lorsqu'il n'y a plus rien à ajouter, mais lorsqu'il n'y a plus rien à retirer
Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des Hommes* (1939)

L'inscription sonore du triple *Kyrie* initial en exergue de la Messe en *si* mineur de Bach peut presque être perçue comme un acte physique, dans lequel chacun de nous, en tant qu'auditeur ou interprète, se trouve individuellement ou collectivement impliqué. Ces quatre mesures, denses et pleines d'action, nous sont présentées telle une imposante succession de gestes d'imploration – aussi explicites dans leur manière qu'un tableau d'autel du Titien ou de Rubens. Dès la première battue de cet accord massif de *si* mineur, avec l'angoisse qui en découle, toutes nos attentes sont en éveil. À la fin de ces trois mesures s'ouvre, immense et solennelle, une fugue qui garde en elle un sens mesuré de la prière. Nous voici dès lors embarqués pour l'un des voyages les plus épiques de la musique, adaptation musicale de l'ordinaire de la messe sans précédent en termes d'échelle, de majesté et de sobriété.

Et tout en ressentant au plus profond la monumentalité de ces mesures d'introduction, il nous est aujourd'hui difficile d'y entendre autre chose que le préambule de sa Messe tout entière. Un sens aussi aigu d'un tel et inexorable déploiement semblerait devoir impliquer, dans l'esprit du compositeur, tant une conception qu'une exécution ininterrompues, du début jusqu'à la fin. Or les faits, et ce que l'on peut glaner des étapes discontinues de l'élaboration de sa

grande Messe, proclament le contraire. Si aujourd'hui les spécialistes s'accordent généralement à dire que Bach l'acheva au cours des deux dernières années de sa vie, il faut toutefois remonter quelque quarante années en arrière pour en retrouver les tout premiers ferments, au cours de ces années exploratoires qu'il passa à la cour ducale de Weimar. Une version primitive de l'un de ses mouvements, le *Crucifixus*, y fut en effet composée, section musicale de Bach la plus ancienne par la suite intégrée dans sa Messe et qui constituait alors, en 1714, le chœur d'introduction de la Cantate BWV 12, *Weinen, Klagen*.

C'est dans la force de l'âge que Bach conçut l'idée de mettre en musique des textes latins. Ce qui l'incita à envisager d'écrire une messe complète, avec son immuable texte catholique en latin, demeure incertain. Il n'était guère habituel pour un compositeur luthérien du XVIII^e siècle de se confronter à une telle forme, quand bien même Luther, dans son souci d'une pleine et universelle compréhensibilité, avait approuvé que l'on puisse continuer d'utiliser la *missa brevis* dans le culte liturgique, en dépit des solides versions en langue vernaculaire des originaux grecs et latins qu'il avait transmises à ses adeptes. Ainsi les mouvements jumeaux du *Kyrie* grec et de la section qui s'ensuit, le *Gloria* latin, avait-ils survécu de manière à constituer la messe brève, selon la terminologie de la liturgie luthérienne, parallèlement à leurs nouveaux équivalents en langue allemande.

Le premier essai de Bach dans ce genre plus concis fut composé en 1733. À cette époque – il était dans sa quarante-neuvième année –, sa situation professionnelle à Leipzig s'était détériorée ; le nouveau bourgmestre, Jacob Born, qui avait tenté

d'inciter Bach à prendre plus au sérieux ses obligations d'enseignement, rapporta devant le Conseil qu'« il fai[sai]t montre de peu d'empressement pour le travail », essayant ainsi de le disqualifier pour la poursuite de ses fonctions. C'est alors que jaillit l'idée à même de lui permettre d'améliorer sa situation, voire d'y échapper complètement. Trois ans plus tôt, il avait dit aux conseillers de Leipzig, dans son « *Entwurf* » – « Brève mais indispensable esquisse de ce qui constitue une musique sacrée bien entendue » –, de se tourner vers la cour de Dresde pour voir comment la musique peut et devrait être organisée. C'était moins la manifestation d'une certaine amertume que la simple constatation que l'on accordait, à la cour de Saxe, une importance bien supérieure à la musique et à ceux qui la mettent en œuvre que ce n'était le cas à Leipzig. À Dresde, l'éblouissante mise en exergue du talent pouvait permettre à un compositeur du niveau professionnel et des aspirations de Bach d'œuvrer et de prospérer – ou du moins le pensait-il. C'est alors que se révéla vacant le poste d'organiste à la Sophienkirche de Dresde, où Bach avait antérieurement donné des récitals d'orgue fort applaudis. Bach jeta son dévolu sur cette ouverture prestigieuse – non pour lui-même mais pour Wilhelm Friedemann, son fils aîné. Avec l'aide empressée (mais dissimulée) de Bach, Friedemann se vit offrir cette position et reçut de chaleureux éloges de la part de la chapelle de la cour de Dresde. Bach disposait dès lors d'une excuse recevable pour faire le voyage de Dresde. À peine arrivé, Bach fit remettre au nouveau prince-électeur de Saxe, Friedrich August II, une supplique dans laquelle il sollicitait un titre de cour ou *Prädikat* –

celui de « membre de la Chapelle de Sa cour » –, tout en l'accompagnant de l'ensemble, magnifiquement rédigé, des parties de sa nouvelle *Missa brevis*, composée d'un *Kyrie* et d'un *Gloria*.

Il est tout à fait possible que Bach ait envisagé cette *Missa* ainsi présentée telle une œuvre se suffisant à elle-même : de nombreuses années allaient devoir s'écouler avant qu'il n'en vienne à intégrer cette *Missa* de Dresde, devenue son double mouvement d'introduction, à la *Missa tota* qui nous est si familière. Une telle ambiguïté de fonction et de raison d'être est symptomatique des origines fragmentaires de l'œuvre que nous qualifions de Messe en *si* mineur, laquelle, à la consternation de ses admirateurs du XIX^e siècle, n'avait donc pas surgi, entière et toute armée, de l'imagination de son créateur. Il fallut des années de gestation et d'assimilation, et il est très vraisemblable que jamais Bach n'eut la satisfaction de faire directement l'expérience d'une exécution complète, ainsi privé de la possibilité de la mettre à l'épreuve en tant que somme et résumé, pour la postérité, de ses talents compositionnels.

Les neuf mouvements du *Gloria*, comme il a été démontré, sont presque tous issus de compositions antérieures, certaines aujourd'hui perdues. Ainsi lorsqu'en juin 1733 il prit la route de Dresde, il se peut que Bach ait déjà eu à l'esprit les lignes générales de la *Missa*, avec de nouvelles idées quant à celles de ses compositions antérieures les mieux à même d'y être insérées. Il n'y faudrait pas moins un talent phénoménal pour les adapter au sein de la structure préexistante de l'ordinaire avant que la nouvelle *Missa* ne soit prête et que les parties puissent en être copiées. L'issue manifeste et souhaitable aurait dû

être une exécution de cette courte Messe en deux mouvements, si possible en présence du dédicataire, l'électeur. Liturgiquement, elle convenait tant à la Sophienkirche luthérienne qu'à la Hofkirche catholique, où la chapelle de la cour se produisait régulièrement les jours de fêtes solennelles. La partition de Bach présente assez de signes distinctifs, outre qu'elle s'apparente au style imposant de la messe napolitaine qui commençait d'être en vogue à Dresde, pour suggérer qu'elle fut conçue en pensant à ce type de configuration : des airs pour chacun des solistes récemment recrutés, venus d'Italie en 1730, ainsi que pour les différents instrumentistes virtuoses de la *Capelle*. De la même manière, l'écriture orchestrale de Bach offrait de nombreuses occasions de mise en valeur de la diversité stylistique et de la virtuosité qu'il admirait dans l'orchestre de la cour et qu'il avait mentionnées et vantées dans son « *Entwurff* ». Aussi tentant soit-il d'envisager Bach supervisant une première audition de son embryonnaire Messe en *si* mineur servie par une prestigieuse distribution et dans l'agréable compagnie, musicalement à toute épreuve, de ses amis de Dresde (parmi lesquels le compositeur Jan Dismas Zelenka, originaire de Bohême, le violoniste Johann Georg Pisendel et, désormais, son fils Friedemann), nous n'en avons toutefois aucune preuve.

On perd la trace de la *Missa* et de sa potentielle extension durant les douze années suivantes. Bach l'a-t-il simplement archivée dans les replis bien ordonnés de sa mémoire, dans l'attente que de nouvelles circonstances lui fournissent l'occasion d'une remise en lumière et d'une réévaluation ? Si tel fut le cas, sans doute est-ce autour de Noël 1745 que

l'on situera le déclic ayant libéré l'énergie créatrice nécessaire à l'achèvement de la Messe. La deuxième Guerre de Silésie venait de toucher à son terme. Pour la première fois de sa vie, Bach avait par lui-même fait l'expérience des horreurs et des souffrances de la guerre, lorsque les troupes prussiennes, à la fin de l'automne 1745, avaient occupé Leipzig et en avaient dévasté les environs. Trois ans plus tard, il s'en souvenait encore comme de « l'époque où nous avions, hélas !, l'invasion prussienne ». Un office d'action de grâce célébrant tout spécialement la Paix de Dresde fut organisé dans l'église de l'Université le jour de Noël. C'était l'une de ces rares circonstances où des membres issus des deux remarquables chœurs d'église de Bach pouvaient se produire ensemble. C'était l'occasion d'offrir au public de Leipzig la possibilité d'entendre sa Cantate latine BWV 191, dont le chœur était inhabituellement à cinq voix, *Gloria in excelsis Deo* – dans laquelle il avait à la hâte réassemblé et condensé en un nouveau triptyque trois des mouvements du *Gloria* de Dresde. Son *Sanctus* de Noël à six voix, entendu pour la première fois le jour de Noël 1724, fut presque à coup sûr repris lors du même office. De sorte que cinq des futurs vingt-sept mouvements de la Messe en *si* mineur pourraient alors avoir été donnés pour la première fois ensemble. Fut-il de nouveau frappé par la qualité de sa musique sur texte latin ? Peut-être entrevit-il soudain un avenir pour elle – à travers la possibilité de l'incorporer à un ouvrage beaucoup plus ambitieux et à même de lui insuffler la motivation nécessaire pour créer une irréfutable profession de foi, par l'ampleur et la grandeur comparable à ses adaptations musicales de la Passion.

À un moment donné – peut-être aussitôt après les célébrations de la paix de Noël, peut-être deux ans plus tard seulement – intervint la décision capitale, avec la *Missa* de Dresde de 1733 comme point de départ, de compléter sa « Grande Messe catholique », titre sous lequel elle apparaît en 1790 dans l'inventaire des biens de CPE Bach. Le fait de regrouper ainsi, dans un souci de praticité, la musique existante et les sections nouvellement composées ne mettait nullement en péril ce qui avait constitué sa double aspiration : offrir au sein d'une même œuvre un aperçu encyclopédique de tous les styles qu'il avait le plus aimés, tant dans la musique de son propre temps que des époques antérieures, et toucher à la perfection dans l'exécution de l'ouvrage.

Ses préparatifs furent méticuleux. Vinrent d'abord les considérations tenant à la structure de base, à la logistique et au style. Le choix de la *Missa* de 1733 comme point de départ signifiait que certaines composantes étaient déjà arrêtées : du chœur à cinq parties à l'orchestre de grandes dimensions (dont les forces se trouvaient renforcées dans le *Sanctus*, aux « trinités » des trompettes et hautbois et aux cordes supérieures se joignant une « double trinité » de parties vocales) ; la mosaïque de mouvements solos et sur choral ; la combinaison de styles – mouvements italianisants de type *concertato* d'un côté, contrastes accusés de polyphonie archaïque de l'autre. Une intensive période d'étude des techniques du *stile antico* plusieurs années auparavant conférait une place de choix à Palestrina et à Pergolèse, qui lui servirent de guides mais furent aussi le point de départ de son intérêt croissant pour un traitement polyphonique du *Credo*. Les six Messes de Giovanni

Battista Bassani attirèrent tout particulièrement son attention. Il les transcrivit toutes, composant une nouvelle intonation de seize mesures à destination du *Credo* de la cinquième des Messes de Bassani (BWV 1081), avec une ligne de basse de type *ostinato* semblant anticiper l'introduction de son propre *Credo*.

L'étape suivante le vit se tourner vers ses compositions antérieures, tant de musique sacrée que profane. On reste stupéfait de voir avec quelle infaillibilité la mémoire de Bach semble l'avoir guidé pour opérer un choix parfait parmi les mouvements préexistants. C'est un peu comme si toutes les possibilités latentes du matériau musical s'étaient soudainement imposées à son esprit de manière éclatante, ne révélant leur plein potentiel qu'à travers le processus de sélection. Ainsi, étant donné ce qu'il dut lui en coûter de réduire, dans l'une de ses toutes dernières compositions vocales, telle strophe de huit vers d'un air à seulement huit mots, fallait-il que Bach tînt en très haute estime l'air nostalgique d'alto *Ach, bleibe doch*, repris de son *Oratorio de l'Ascension* (BWV 11) – qui devint ici l'*Agnus Dei* –, même s'il est probable que l'une et l'autre versions remontent à un original perdu. Et en réutilisant la musique du *Gratias* pour le *Dona nobis pacem*, résumé et condensé de toute la Messe, Bach renouait avec la tradition leipzigoise de terminer l'eucharistie par une collecte d'action de grâce – « *Wir danken dir* » – empruntée à la *Deutsche Messe* de Luther, publiée en 1526.

Dans sa forme latine, l'ordinaire de la messe permettait à Bach de se concentrer sur les thèmes universels et ce dans un langage patiné par le temps. De sorte que, si l'on compare avec d'autres

approches musicales et adaptations de la messe de son temps, Bach y met avec vivacité l'accent sur l'histoire humaine. Un fil rouge narratif parcourt l'ensemble de sa Messe, remontant à la surface aux moments clés, ainsi l'apparition des anges aux bergers dans le *Gloria in excelsis*, ou encore les trois mouvements enchaînés au centre du *Credo de Nicée* ayant trait à la vie terrestre du Christ : le *Crucifixus*, l'*Et resurrexit* et, les précédant, l'*Et incarnatus* – de loin la musique la plus novatrice et progressiste entendue ici, bien que, et c'est à souligner, ajout de dernière minute et peut-être même l'ultime mouvement musical achevé que Bach ait composé. Le silence qui s'ensuit condense tout le suprême mystère de la musique de Bach, édifiant à la fois au sens de l'anticipation et de l'innocence perdue, telle une faculté de l'enfance miraculeusement revivifiée.

Mais ce qui pour moi demeure le moment le plus humainement poignant dans toute la Messe intervient dans le passage d'une étrange quiétude en forme de pont reliant le *Confiteor* à l'*Et expecto*. Dans ce lent étirement de mesures pénétrantes et instables (l'autographe montre de multiples corrections) nous pouvons déceler maintes traces des propres luttes de Bach – à travers la tonalité, bien sûr, le contrepoint et l'harmonie, et même la foi proprement dite. Tant de choses sont ici en jeu : les horreurs des transgressions de l'homme et le besoin de rédemption pour nous relever de notre état de déchu. C'est l'une des rares occurrences où ses propres défenses semblent être au plus bas, nous introduisant ainsi dans le secret de sa vulnérabilité et de ses doutes. Cette dimension humaine qu'il nous présente est un rempart contre la crainte que nous éprouvons

habituellement devant la terreur de l'obscurité et de l'inconnu. Il nous fait ressentir cette terreur – sans doute parce que lui-même l'aura également ressentie, mais il savait comment la surmonter (c'est le seul moment dans sa Messe où il fait entendre deux adaptations absolument opposées de la même phrase du texte, sur *Et expecto resurrectionem*, l'une crispée et incertaine, l'autre exubérante et toute d'assurance).

On peut concevoir que Bach ait eu besoin d'une occasion spécifique pour concentrer son esprit et s'engager dans l'ultime étape de ce processus de composition et d'assimilation. L'une des possibilités tient à ce qu'il aurait entrevu pour sa Messe une possible ouverture lors des célébrations anticipées pour l'inauguration de la nouvelle Hofkirche de Dresde. La première pierre en avait été posée en 1739, et à en juger par une vue panoramique de Dresde de 1748, signée Bernardo Bellotto, la Hofkirche était en voie d'achèvement, avec son clocher encore entouré d'échafaudages. Pourrait-il s'agir de l'occasion que Bach espérait ? Si oui, on en trouverait confirmation dans la hâte fébrile dont témoigne l'écriture maladroite et contrainte de la dernière section de la Messe. Mais si son idée était d'en proposer l'exécution dans le cadre des cérémonies de la consécration de l'édifice, celle-ci ne pourrait se concrétiser. Car en plus de sa vue défaillante et des deux opérations de la cataracte réalisées par l'ophtalmologue anglais Sir John Taylor en mars-avril 1750, on a suggéré que Bach aurait également souffert d'un diabète non traité. En dépit d'une amélioration momentanée, il fut victime d'une attaque le 20 juillet et mourut huit jours plus tard.

Tout ceci n'exclut en rien la possibilité que Bach, eût-il vécu assez longtemps pour diriger ou assister à une exécution complète de sa Messe, disons à Dresde en 1751, aurait continué de la réviser et d'y apporter des modifications. Y voir par conséquent un objet statique, un résumé et le reposoir des pensées et des actions humaines d'un être, voire même une manifestation absolue de sa foi comparable à celle de ses deux Passions, n'est qu'une approche parmi d'autres. Une autre serait d'y voir l'une des étapes d'un processus continu d'autocorrection et d'auto-définition qui jamais n'aurait atteint – et peut-être ne *pouvait* atteindre – son stade ultime. Ce n'est qu'au cours d'une exécution que l'essentielle mobilité de la signification contenue dans cette musique peut être libérée et appréciée. Il l'assembla au fil du temps, y intégra certaines de ses idées musicales les plus anciennes puis la referma de manière tellement ineffable – faisant la démonstration de ce que l'on pourrait appeler son « habitude de perfection ». On pourrait aussi y voir sa manière de dire : « Désormais je n'appartiens plus à cette planète ; mon œuvre est accomplie. Je vous laisse ici avec une idée pure et belle, et l'expression de cette idée est mon cadeau au monde, et mes ancêtres y ont aussi leur part » – une sorte de *Nunc dimittis*, en d'autres termes. Nous sommes ses successeurs et les bénéficiaires de sa vision. Chaque nouvelle exécution n'est en fait que l'escale la plus récente dans le développement ininterrompu et continu de l'œuvre.

Ainsi, à intervalle de quelque trente années et grâce à cette occasion de réenregistrer la grande Messe de Bach, je suis plus conscient que jamais que de toutes les œuvres de musique sacrée de Bach,

celle-ci est la plus exigeante envers ses interprètes – techniquement, musicalement et spirituellement. Ayant été (si je puis dire) dans les tranchées avec nombre de ces musiciens, y compris ceux qui, en 2000, ont pris part avec moi à cette immersion d'une année entière que fut l'intégrale de ses Cantates et aux reprises que nous en donnons chaque année depuis lors, je sais de quelles merveilles ils sont capables. Également l'exceptionnelle réactivité qu'ils manifestent les uns envers les autres, tant chanteurs qu'instrumentistes, et la manière dont, en tant qu'ensemble très uni, nous avons peaufiné notre approche interprétative de la musique de Bach. Le fait de revenir à la Messe après avoir exploré les Cantates d'église, œuvres spécifiques à telle ou telle saison et en lien avec la prédication hebdomadaire, apporte un changement de perspective. Alors que dans les Cantates nous disposons de rappels réguliers de comment la Bible a fourni à Bach les canevas de ses drames musicaux (et pas seulement dans les Passions), lui offrant paraboles et histoires auxquelles tout un chacun dans sa communauté pouvait s'identifier, ici, dans la Messe, nous le suivons tandis qu'il investit musicalement de nouveaux territoires – d'un côté pour éclairer et expliquer la doctrine biblique, de l'autre pour exposer et surmonter les doutes humains et les luttes ayant trait à la foi, avec pour point culminant une célébration festive de la vie l'emportant sur la mort.

Bach composait en un temps où la détérioration de l'unité sociale était déjà bien avancée, où les vieilles structures de la religion avaient presque été érodées par les penseurs des Lumières. À travers l'ampleur de sa vision, il appréhende puis nous révèle

sa conception de l'univers tel un tout harmonieux. En suivant à la trace les origines multiples de sa Messe et en mettant au jour des signes toujours plus nombreux du processus de recyclage de compositions antérieures dont elle résulte, on court le risque de déprécier la musique de Bach, la réduisant à un faisceau d'influences, à un assemblage de parties se révélant moindres que le tout, alors que c'est précisément son habileté à transformer son matériau et à le souder en de nouvelles structures, également son enthousiasme et son courage à voler de ses propres ailes, sans se soucier de la mode, qui dans la Messe en *si* mineur sont une telle source d'inspiration. Qui n'en prend conscience risque de passer à côté de la force vitale qui la sous-tend : celle de Bach est déterminée non seulement à reproduire les gestes de la foi et à interpréter la doctrine par une musique de sa propre invention, mais à élargir les possibilités de la musique et, par une telle exploration, à donner un sens au monde dans lequel il vivait, indépendamment de ce qu'il y a au-delà.

John Eliot Gardiner, 2015
repris du Chapitre 13 de son livre
Music in the Castle of Heaven

Missa

Kyrie

1 Coro

Kyrie eleison.

2 Duetto

Christe eleison.

3 Coro

Kyrie eleison.

Gloria

4 Coro

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

5 Aria

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

6 Coro

Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.

Mssa

Kyrie

Chorus

Lord, have mercy.

Duet

Christ, have mercy.

Chorus

Lord, have mercy.

Gloria

Chorus

Glory be to God on high.
And on earth peace
to men of good will.

Aria

We praise Thee,
we bless Thee,
we worship Thee,
we glorify Thee.

Chorus

We give thanks to Thee
for Thy great glory.

7 Duetto

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

8 Coro

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

9 Aria

Qui sedes ad dextram Patris,
miserere nobis.

10 Aria

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

11 Coro

Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris. Amen.

Duet

Lord God, heavenly King,
God the Father almighty.
O Lord, the only-begotten Son,
Jesu Christ most high.
Lord God, Lamb of God,
Son of the Father.

Chorus

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

Aria

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

Aria

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

Chorus

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

Symbolum Nicenum

12 Coro

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

13 Duetto

Et in unum Dominum, Jesum Christum,
Filius Dei unigenitum
et ex Patre natus ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum,
consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de caelis.

14 Coro

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

15 Coro

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

Symbolum Nicenum

Chorus

I believe in one God,
the Father Almighty,
maker of heaven and earth
and of all things visible and invisible.

Duet

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

Chorus

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

Chorus

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

16 Coro

Et resurrexit tertia die
secundum scripturas,
et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram Dei Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
judicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.

17 Aria

Et in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit;
qui cum Patre et Filio simul
adoratur et conglorificatur;
qui locutus est per prophetas.
Et unam sanctam catholicam
et apostolicam ecclesiam.

18 Coro

Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.

19 Coro

Et expecto resurrectionem mortuorum
et vitam venturi saeculi. Amen.

Chorus

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

Aria

And I believe in the Holy Ghost,
the Lord and giver of life,
who proceedeth from the Father and the Son,
who with the Father and the Son together
is worshipped and glorified;
who spake by the prophets.
And I believe in one holy, Catholic
and Apostolic church.

Chorus

I acknowledge one Baptism
for the remission of sins.

Chorus

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

Sanctus

20 Coro

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

Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem

21 Coro

Osanna in excelsis.

22 Aria

Benedictus qui venit
in nomine Domini.

23 Coro

Osanna in excelsis.

24 Aria

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

25 Coro

Dona nobis pacem.

Sanctus

Chorus

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

Osanna, Benedictus, Agnus Dei and Dona nobis pacem

Chorus

Hosanna in the highest.

Aria

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

Chorus

Hosanna in the highest.

Aria

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

Chorus

Grant us peace.

Monteverdi Choir

Sopranos

Charlotte Ashley
Esther Brazil
Jessica Cale
Angela Hicks
Alison Hill
Katy Hill
Gwendolen Martin
Eleanor Meynell
Hannah Morrison
Emilia Morton
Angharad Rowlands
Katie Thomas
Emma Walshe

Altos

Meg Bragle
Katie Bray
Heather Cairncross
Rosemary Clifford
Emma Lewis
Rory McCleery
Simon Ponsford
Kate Symonds-Joy
Richard Wyn Roberts

Tenors

Rory Carver
Peter Davoren
Peter Harris
Graham Neal
Nick Pritchard
Nicolas Robertson
Gareth Treseder

Basses

Tom Appleton
Alex Ashworth
Christopher Borrett
Rupert Reid
David Shipley
Lawrence Wallington

English Baroque Soloists

Violins

Kati Debretzeni *leader*
Iona Davies
Madeleine Easton
Jane Gordon
Roy Mowatt
Sarah Moffatt
Anne Schumann
Hakån Wikström
Jean Paterson
Henrietta Wayne
Beatrice Scaldini
Hildburg Williams

Violas

James Boyd
Lisa Cochrane
Aliye Cornish
Oliver Wilson

Cellos

Daniel Yeadon
Catherine Rimer
Kinga Gáborjáni

Double basses

Valerie Botwright
Cecelia Bruggemeyer

Flutes

Rachel Beckett
Christine Garratt

Oboes

Michael Niesemann
Molly Marsh
Mark Baigent

Bassoons

Jane Gower
Györgyi Farkas

Horn

Anneke Scott

Trumpets

Neil Brough
Robert Vanryne
Paul Sharp

Timpani

Robert Kendall

Organ

James Johnstone

Harpsichord

Howard Moody

The introductory notes draw on material first published in *Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach* by John Eliot Gardiner, Allen Lane, 2013, and are reproduced here by kind permission of the publisher.

With thanks to
Auerbach & Steele

Recorded in LSO St Luke's, London, on 28-31 March 2015 by Floating Earth Ltd
Producer: Isabella de Sabata
Recording engineers: Mike Hatch and Chris Kalcov, Floating Earth Ltd
Editing: Stephen Frost
Executive producers: Isabella de Sabata, Cécile Pauty, Peter di Toro
Edition by Bärenreiter

Cover: Carlo Borlenghi
Design: Untitled
German translation: Gudrun Meier
French translation: Michel Roubinet

© 2015 The copyright in this sound recording is owned by Monteverdi Productions Ltd
© 2015 Monteverdi Productions Ltd
Level 9
25 Cabot Square
Canary Wharf
London E14 4QA

www.solideogloria.co.uk

AUERBACH  STEELE



Soli Deo Gloria