



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

MASS IN B MINOR BWV 232

Messe en si mineur / h-moll Messe

CD 1

I. Missa: Kyrie, Gloria

1		Kyrie eleison I		10'00
2		Christe eleison	JR, BT	4'32
3		Kyrie eleison II		4'25
4		Gloria in excelsis Deo		1'34
5		Et in terra pax		5'16
6		Laudamus te	BT	4'11
7		Gratias agimus tibi		3'21
8		Dominus Deus	JR, EGT	5'09
9		Qui tollis peccata mundi		3'46
10		Qui sedes ad dextram Patris	LR	3'57
11		Quoniam tu solus sanctus	CI	4'05
12		Cum Sancto Spiritu		3'37

CD 2

II. Symbolum Nicenum: Credo

1		Credo in unum Deum		1'40
2		Patrem omnipotentem		1'51
3		Et in unum Dominum	JR, LR	4'14
4		Et incarnatus est		3'43
5		Crucifixus		2'31
6		Et resurrexit		3'42
7		Et in Spiritum Sanctum Dominum	CI	4'47
8		Confiteor		4'37
9		Et expecto		1'58

III. Sanctus

10		Sanctus. Pleni sunt cœli		5'10
----	--	--------------------------	--	------

IV. Osanna, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis pacem

11		Osanna in excelsis		2'35
12		Benedictus	EGT	4'38
13		Osanna in excelsis		2'36
14		Agnus Dei	LR	5'31
15		Dona nobis pacem		3'47

Julie Roset, *soprano* (JR)

Beth Taylor, *mezzo-soprano* (BT)

Lucile Richardot, *alto* (LR)

Emiliano Gonzalez Toro, *tenor* (EGT)

Christian Immler, *bass* (CI)

PYGMALION, RAPHAËL PICHON

Julie Roset (courtesy of Alpha Classics)

PYGMALION, RAPHAËL PICHON

Sopranos Armelle Cardot, Cécile Dalmon, Anne-Emmanuelle Davy, Perrine Devillers,
Alice Focroulle, Ellen Giaccone, Nadia Lavoyer, Eugénie de Padirac,
Stephanie Pfeffer, Marie Planinsek, Laurence Poudroux, Clémence Vidal

Mezzo-sopranos Corinne Bahuaud, Philippe Barth, Madeleine Bazola-Minori,
Anouk Defontenay, Marie Pouchelon, Yann Rolland

Tenors Tarik Bouselma, Constantin Goubet, Guillaume Gutierrez, Olivier Rault,
Randol Rodriguez, Ryan Veillet

Basses Étienne Bazola, Sorin Dumitrascu, Ilia Mazurov, René Ramos Premier,
Pierre Virly, Emmanuel Vistoroky

Violins I Sophie Gent (*concert master*)
Joanna Huszcza, Yoko Kawakubo, Sophia Prodanova, Yukiko Tezuka

Violins II Louis Creac'h, Sandrine Dupé, Gabriel Ferry, Izleh Henry, Béatrice Linon

Violas Katya Polin, Marta Páramo, Pierre Vallet

Cellos Antoine Touche*, Cécile Véroilles

Double bass Thomas de Pierrefeu*

Viola da gamba Julien Léonard*

Flutes Georgia Browne, Giulia Barbini

Oboes Jasu Moisiso, Lidewei De Sterck, Robert de Bree

Bassoons Évolène Kiener, Inga Klaucke

Horn Anneke Scott

Trumpets Emmanuel Mure, Philippe Genestier, Emmanuel Alemany, Bruno Fernandes

Timpani Koen Plaetinck

Theorbo Thibaut Roussel*

Organ Pierre Gallon*

Harpichord Ronan Khalil*

* Basso continuo

Une œuvre monde

Un *ré.* Terriblement aigu, tierce désespérée du ton de *si* mineur, outrepassant les cimes de la clé de *sol*. Une note extrême, criante, stridente, pourtant interdite, proscrite en ouverture de toute œuvre, à cette époque. Quel interprète n'a pas été saisi à la découverte de la partition de la *Messe en si mineur* par cette toute première note donnée par Bach aux premiers violons ? *Kyrie... Kyrie... Kyrie eleison !* C'est bien par un cri se permettant déjà les extrémités interdites de la tessiture, un cri de l'humanité tout entière, un exorde d'une urgence purement tragique, que s'ouvre cette œuvre-somme, sans précédent par ses dimensions dans notre histoire. Synthèse visionnaire de l'art d'un homme qui donne ici plus qu'ailleurs un sens au monde dans lequel il vit, et nous révèle tout ce qui se trouve au-delà.

Trente années de gestation, trente années d'une vie laborieuse au soir de laquelle la diversité de ses créations semble rassemblée dans un ordre total. Une œuvre mosaïque, aux origines éclectiques, d'une unité toutefois neuve et lumineuse. Se retournant sur une vie riche de mille langues, voici une œuvre désormais "Pentecôte", qui tire sa profondeur de la diversité de ses langages. Un véritable testament œcuménique, en quête d'une synthèse des mondes, par la tolérance, l'assimilation et l'intégration de tous. Trente ans d'obligations, de contraintes et de servitude, dont Bach semble ici prendre congé pour laisser place à l'embrassement de l'universel.

Et pourtant, au cours de cette "vaste respiration" offerte à tous, un coup de théâtre nous assaille. S'il ouvre son *Credo* par une profession de foi tonitruante et sans équivoque, Bach semble dévoiler comme nulle part ailleurs dans son œuvre les secrets de son âme. Au cœur même de ce véritable recueil des doutes humains, au moment de la transition menant le *Confiteor* vers l'*Et expecto*, les fantômes inattendus de la fragilité humaine font bientôt surface. La foi vacille, emportant avec elle les remparts que sont la tonalité, le contrepoint et l'harmonie. Un instant glacé d'effroi, peut-être le moment le plus personnel et humain de toute la production du Cantor. Éprouvant avec nous cette incertitude, il nous dévoile comment la surmonter, par l'éclatement de l'extraordinaire chevauchée céleste d'un second *Et expecto*. Un témoignage qui, nous rapprochant de lui, nous permet d'entrer pour de bon dans sa maison.

En 1707 ou 1708, un Bach âgé seulement de 22 ans livrait l'une de ses toutes premières cantates, l'*Actus Tragicus* BWV 106, chef-d'œuvre de transition entre l'ancien monde de ses maîtres et celui des Lumières naissantes. Terminaison du second mouvement de la cantate, transcrite par un poignant point d'orgue au-dessus d'une mesure vide, la mort de l'âme était traduite par un simple silence. Un néant bouleversant, un abîme sous nos pieds, clé de voûte du mystère indicible de la mort. Presque quarante ans plus tard, ce qui pourrait être l'ultime mouvement composé par Bach pour la *Messe en si mineur*, l'*Et incarnatus est*, fait naître, par sa conclusion, un autre silence magnétique, mystère suprême de la musique de Bach. Le silence de l'incarnation.

RAPHAËL PICHON

Le fragile autographe de la *Messe en si mineur*, qui n'a été quelque peu préservé que grâce à d'importantes mesures de restauration, ne laisse guère entrevoir la genèse complexe de cette œuvre unique. Pendant longtemps, on n'a pas su reconnaître l'importance exceptionnelle de cette dernière composition achevée de Johann Sebastian Bach. Friedrich Smend, éditeur de l'œuvre dans la Neue Bach-Ausgabe (1954), la considérait comme une compilation somme toute arbitraire de sections de l'ordinaire de la messe, estimant que le titre *Hohe Messe* ("Grand-messe") relevait d'un "malentendu historique" et que son exécution intégrale était une "erreur artistique". Cette vision radicale fut néanmoins bientôt contestée : elle suscita de vives critiques à l'époque et fut rapidement rectifiée dans la "nouvelle chronologie" des œuvres vocales de Bach proposée par Alfred Dürr et Georg von Dadelsen.

La genèse de la *Messe en si mineur* commence avec la Noël de l'année 1724. Le cantor de Saint-Thomas, nommé à ce poste dix-huit mois plus tôt seulement, s'efforça de donner à cette grande fête un caractère particulièrement solennel sur le plan musical, sans doute pour consolider sa position de *director musices* de la ville de Leipzig et sceller sa réputation de compositeur extraordinairement fécond et capable de répondre aux exigences de sa fonction. C'est ainsi qu'il fit exécuter, en plus d'une cantate écrite avec art, un *Sanctus* latin (le règlement des cultes de l'église Saint-Thomas prescrivait encore le latin pour une grande partie de la célébration lors des trois grandes fêtes de l'année liturgique) d'une grande splendeur, pour chœur à six voix, trompettes, timbales, hautbois et cordes. Mais la pièce trouva également des admirateurs bien au-delà des frontières de la ville : une note de Bach sur sa partition indique que "les parties" se trouvaient à l'époque "en Bohême, chez le comte Sporck" ; elles ne furent apparemment jamais rendues, et Bach, pour ne pas se priver de la possibilité de continuer à utiliser sa composition dans la pratique, en fit donc copier de nouvelles dès 1727, qui servirent lors de plusieurs exécutions ultérieures.

La deuxième étape de la conception de la *Messe en si* est liée à la candidature de Bach au titre de "compositeur de la cour", adressée en juillet 1733 au prince-électeur de Saxe et roi de Pologne Frédéric-Auguste II. Pour appuyer sa demande écrite, Bach y joignit les parties séparées d'une *Missa* composée d'un *Kyrie* et d'un *Gloria*. La page de titre, calligraphiée par un copiste officiel de Dresde, dit : "À Son Altesse Royale et Son Altesse Sérénissime le Prince Électeur de Saxe, l'auteur a voulu témoigner par la messe ci-jointe sa plus humble dévotion." Bach ne trouva le temps d'élaborer cette œuvre somptueusement orchestrée qu'en raison du deuil officiel de six mois décrété après la mort d'Auguste

le Fort le 1^{er} février 1733, qui interdisait la musique dans toutes les églises de Saxe et réduisait d'un coup les nombreuses obligations officielles de Bach au strict minimum ; il disposa donc de cette période pour mener à bien un grand projet ambitieux visant à promouvoir ses propres intérêts. Car la situation de Bach à Leipzig était désormais tout sauf rose. Dans un contexte de constantes économies et coupes budgétaires de la part du conseil municipal, le champ d'action du cantor s'était sensiblement réduit au fil des ans, si bien qu'en août 1730 il s'était vu contraint d'adresser à ses supérieurs une requête indignée, presque insultante par endroits – son fameux “Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik” (“Projet d'une musique d'église bien ordonnée”). Peu de temps après, il se plaignit auprès de son ami d'enfance Georg Erdmann : “Les autorités y sont sujettes à des quintes d'humeur et ont peu de goût pour la musique ; ma vie s'y passe dans une contrariété presque perpétuelle, objet de l'envie et de la persécution” ; et il s'enquit donc de la possibilité de trouver un autre poste.

La demande adressée au prince-électeur ne signifie pas que Bach envisageait sérieusement de partir travailler à la cour de Dresde, convertie au catholicisme en 1697. Mais l'attribution d'un titre équivalant à une reconnaissance publique de la part du prince-électeur ne pouvait qu'être un avantage lors de ses négociations à Leipzig et ailleurs. Dans un premier temps, les choses n'évoluèrent cependant pas comme Bach l'aurait souhaité. Les rouages de la bureaucratie étaient lents et, sans la protection d'influents soutiens, la voie hiérarchique au sein de l'administration de la cour était longue pour la demande d'un cantor saxon. Plus de trois ans s'écoulèrent ainsi sans succès tangible, et ce n'est qu'après une nouvelle demande en novembre 1736 que le prince-électeur accorda à Bach, “en raison de sa grande habileté”, le titre de “compositeur de la chapelle de la cour”.

Les vingt et une parties séparées de la *Missa*, composée du *Kyrie* et du *Gloria*, remises au prince-électeur à Dresde en juillet 1733 se trouvent aujourd'hui encore dans la collection musicale royale de Saxe, ultérieurement transférée à la Bibliothèque du land de Saxe. Il s'agit d'un matériel musical extrêmement soigné, noté sur le plus fin des papiers. On reconnaît les mains de plusieurs copistes, outre Bach lui-même : sa femme Anna Magdalena et ses deux fils aînés, Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emanuel ; des sections plus courtes sont d'une main anonyme, dont on supposait autrefois qu'il pouvait s'agir d'une des filles ou du troisième fils de Bach, Johann Gottfried Bernhard. Pendant longtemps, on a déduit de l'analyse de l'écriture que Bach n'avait fait copier les parties qu'au moment de son séjour à Dresde. Depuis lors, le scribe anonyme a pu être identifié comme étant un élève privé de Bach, Heinrich Wilhelm Ludewig. Associé à d'autres indices, cela prouve que les parties séparées

ont été copiées à Leipzig, sans doute pour une exécution à l'occasion de la prestation de serment d'allégeance au nouveau prince-électeur en avril 1733.

Il n'est pas possible de déterminer avec précision quand Bach a eu l'idée de développer cette *Missa* et son *Sanctus*, composés dès 1724, en une *missa tota* comprenant tous les mouvements de l'ordinaire de la messe. L'ajout à la partition du *Credo* en neuf mouvements (composé en partie de nouvelles pièces et de mouvements de cantates remaniés) et des autres sections – *Hosanna*, *Benedictus*, *Agnus Dei* et *Dona nobis pacem* –, principalement constituées de modèles parodiés, doit se situer entre août 1748 et octobre 1749, voire au début de l'année 1750.

La substance musicale de la grande majorité des mouvements est cependant beaucoup plus ancienne. En choisissant les parties parodiées – c'est-à-dire empruntées à d'autres œuvres vocales – de la *Messe en si mineur*, Bach s'est manifestement efforcé de reprendre – et ainsi préserver – sous la forme plus durable d'une messe, qui n'était pas liée à des fêtes religieuses précises, ce qu'il considérait comme les meilleures pages de ses cantates et œuvres de circonstance. Un aspect particulier du procédé de la parodie tient à la nécessité d'assembler les mouvements tirés de contextes différents en un ensemble artistiquement cohérent et homogène. On ne saurait surestimer la prouesse que Bach a accomplie à cet égard, en particulier dans le *Credo*.

Jusqu'à présent, il n'a pas été possible d'identifier de motif concret ou d'éventuel commanditaire pour l'agrandissement de la *Missa brevis* (*Kyrie* et *Gloria*) en une messe complète. Certains ont pensé que Bach pourrait avoir achevé l'œuvre en vue de la consécration imminente de l'église de la cour de Dresde (1751). L'hypothèse paraît plausible, mais à ce jour il n'en existe aucune preuve. Tous les efforts visant à élucider les circonstances extérieures de la composition ne doivent cependant pas faire oublier la possibilité d'une motivation intérieure du compositeur. La graphie maladroite, marquée par la maladie, que l'on observe dans les dernières pages de l'autographe témoigne de manière éloquente de l'effort infini qu'il a dû falloir au vieil homme pour achever sa partition, malgré ses forces déclinantes. On ne peut donc s'empêcher de penser que Bach considérait la *Messe en si mineur* comme son héritage artistique, comparable par exemple aux trois *Missæ ultimæ* (1740-1741) du musicien de la cour de Dresde Jan Dismas Zelenka. En qualifiant l'œuvre de "grande messe catholique", Carl Philipp Emanuel Bach souligne lui aussi son statut particulier.

Le cercle familial, et en particulier C. P. E. Bach, a très tôt reconnu la qualité exceptionnelle de la *Messe en si mineur*. Comme le prouvent d'innombrables petites annotations sur la partition autographe, le deuxième fils Bach s'est penché pendant des décennies sur cette œuvre qui devait représenter pour lui l'*opus magnum* de son père. En avril 1786, il se risqua enfin à donner le monumental *Credo* à Hambourg. L'écrivain Christoph Daniel Ebeling, qui assista au concert, loua alors l'œuvre comme "le chef-d'œuvre du plus grand des harmonistes". Trois autres décennies s'écoulèrent cependant avant la première édition par le musicologue zurichois Hans-Georg Nägeli. En 1818, lorsque parut le premier volume de son édition en deux parties, il loua la messe comme "la plus grande œuvre d'art musical de tous les temps et de tous les peuples". Aujourd'hui, la *Messe en si mineur* compte à juste titre parmi les chefs-d'œuvre de la littérature musicale mondiale : avec sa conception incroyablement dense et son caractère monumental et sublime, elle représente sans aucun doute l'une des plus grandes réalisations de la culture occidentale.

PETER WOLLNY
Traduction : Dennis Collins



(De gauche à droite)
Emiliano Gonzalez Toro ; Christian Immler ;
Julie Roset et Beth Taylor ; Lucile Richardot



A work that embraces the world

A 'D'. Frighteningly high, a desperate third of the key of B minor, rising above the peaks of the treble clef. An extreme, screaming, strident note; yet one that was banned, proscribed as the opening of any work. On discovering the score of the Mass in B minor, what performer has not been struck by the very first note Bach gives to the first violins? 'Kyrie . . . Kyrie . . . Kyrie eleison!' It is indeed a scream which already takes the liberty of broaching the forbidden extremes of the range, a scream uttered by all of humankind, an exordium of sheer tragic urgency, that opens this summa of a work, a composition of dimensions unprecedented in our history. A visionary synthesis of the art of a man who here, more than anywhere else, gives meaning to the world in which he lives, and reveals to us all that lies beyond it.

Thirty years of gestation, thirty years of an industrious existence in the twilight of which the diversity of his creations seems to be assembled in perfect order. A mosaic of a work, eclectic in its origins, yet possessing a new and luminous unity. Looking back on a life rich in a thousand musical idioms, here now is a 'Pentecostal' creation, which gains its profundity from the diversity of its languages. A truly ecumenical testament, in search of a synthesis of worlds, through tolerance, assimilation and integration of all. Thirty years of obligations, constraints and servitude, of which Bach here seems to be taking his leave to embrace the universal.

And yet, in the course of this 'vast breath' offered to all of us, we are assailed by a *coup de théâtre*. Although he opens his Credo with a thundering, unequivocal profession of faith, Bach seems to reveal the secrets of his soul as nowhere else in his oeuvre. At the very heart of this veritable compendium of human doubts, at the moment of transition leading from the 'Confiteor' into the 'Et expecto', the unexpected ghosts of human frailty soon surface. Faith wavers, taking with it the bulwarks of tonality, counterpoint and harmony. It is a chilling moment, perhaps the most personal and human moment in the Kantor's entire output. Experiencing this uncertainty with us, he reveals how to overcome it, through the extraordinary celestial gallop of a second setting of the words 'Et expecto'. A testimony that, by bringing us closer to him, allows us to enter his house once and for all.

In 1707 or 1708, when he was just twenty-two, Bach produced one of his very first cantatas, the *Actus Tragicus* BWV 106, a masterpiece of transition between the old world of his masters and that of the nascent Enlightenment. The conclusion of its second movement, signified by a poignant fermata above an empty bar, represented the death of the soul with a simple silence. An overwhelming nothingness, an abyss beneath our feet, the keystone of the unspeakable mystery of death. Almost forty years later, what might be the last movement Bach composed for the Mass in B minor, the ‘Et incarnatus est’, brings about, at its conclusion, another magnetic silence, the supreme mystery of Bach’s music. The silence of the Incarnation.

RAPHAËL PICHON

Translation: Charles Johnston

The fragile autograph of the Mass in B minor, which has been safeguarded to some extent only thanks to extensive restoration work, hardly gives an impression of the complex genesis of this unique work. For a long time, the special status of this last completed composition by the Thomaskantor was not recognised. In the view of Friedrich Smend, who edited it in 1954 for the *Neue Bach-Ausgabe*, the score was ultimately an arbitrary compilation of individual sections of the Ordinary of the Mass; the title ‘Hohe Messe’ (High Mass) previously ascribed to it was a ‘historical misunderstanding’, and performance of the piece as a unified whole was ‘an artistic blunder’. However, this radical view did not remain unchallenged for long; it triggered massive criticism at the time and was soon amended by the so-called ‘new chronology’ of Bach’s Leipzig vocal works established by Alfred Dürr and Georg von Dadelsen.

The genesis of the B minor Mass begins at Christmas 1724. The Kantor of St Thomas’s, appointed to his functions eighteen months previously, endeavoured to make this festive season a particularly solemn one in musical terms, with the aim of consolidating his position as *director musices* to the city of Leipzig and his reputation as an extraordinarily productive composer wholly equal to the demands of his post. To this end he performed not only an elaborate cantata, but also a Latin Sanctus with especially sumptuous scoring for six-part chorus, strings, oboes, and trumpets and timpani. (The order of worship at St Thomas’s still made extensive use of Latin in the liturgy for the three high feasts of the Church year [Christmas, Easter and Whitsun].) But the piece also found admirers farther afield – a note in Bach’s score attests that ‘die Parteyen’, that is the individual parts, were ‘in Böhmen bey Graf Sporck’ (at Count Sporck’s in Bohemia); apparently, they were never returned. So as not to deprive himself of the possibility of making further practical use of the work, Bach had another set of parts produced as early as 1727, which was also employed in performance on several occasions.

The second stage in the genesis of what was to become the B minor Mass was occasioned by Bach’s application, in July 1733, to be granted the title of ‘Hofcompositeur’ (court composer) to the Elector of Saxony and King of Poland Friedrich August II. In support of his written request, Bach enclosed the complete set of parts for a *Missa* consisting of the Kyrie and Gloria. The title page, calligraphed by a Dresden chancellery copyist, reads: ‘Gegen Sr. Königl. Hoheit und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen bezeugte mit inliegender Missa . . . seine untertänigste Devotion der Autor J. S. Bach’ (With the enclosed *Missa* . . . the author, J. S. Bach, demonstrated his most humble devotion to His Royal Majesty and Electoral Highness of Saxony). He had only gained the leisure necessary for the composition of

this imposingly orchestrated prestige work thanks to the half-year of national mourning decreed after the death of August I, 'the Strong', on 1 February 1733. This was accompanied by a ban on music in the churches of Saxony, and thus at a stroke reduced Bach's various official duties to the minimum for a period of six months – time enough for an ambitious large-scale project in pursuance of his own interests. For by this time his prospects in Leipzig were anything but rosy. Against the backdrop of constant cutbacks and cancellations of financial resources by the city council, the Thomaskantor's sphere of activity had gradually been severely restricted over the years, to such an extent that in August 1730 Bach felt compelled to address an indignant, in places almost offensive submission to his superiors – the famous 'Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik' (Draft for a well-appointed church music). Shortly afterwards, he complained to his boyhood friend Georg Erdmann of the authorities, described as 'whimsical and little interested in music', under whose tutelage he had to 'live in almost constant vexation, envy and persecution', and enquired about the possibility of finding another position.

Now, Bach's request to the Elector does not mean that he was seriously considering a move to the Dresden court, which had converted to the Roman Catholic faith in 1697. But the bestowal of a title, which was tantamount to a public acknowledgment of his qualities on the Elector's part, might well be of use in his negotiations in Leipzig and elsewhere. At first, however, things did not work out as Bach would have wished. The wheels of bureaucracy grind slowly, and without the protection of influential supporters, the official channels within the court administration for a petition from a Saxon Kantor took a long time. Hence more than three years went by without any tangible outcome, and it was only after a renewed request in November 1736 that the Elector 'most graciously conferred [on Bach] the title of Composer to his court orchestra'.

The twenty-one separate parts for the Kyrie and Gloria that made up the *Missa* presented to the Elector in July 1733 are still to be found today in the holdings of the Saxon royal music collection, later transferred to the Sächsische Landesbibliothek. We are dealing here with performing material produced with extreme care, for which the finest paper was used. As copyists we recognise the hand of Bach himself, his wife Anna Magdalena, and his two eldest sons Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel; shorter sections are written by a person whose identity long remained unknown, but who was thought to be one of Bach's daughters or his third eldest son Johann Gottfried Bernhard. For a long time, this scribal evidence was interpreted as meaning that Bach only had the parts written

out during his visit to Dresden. More recently, however, the anonymous scribe has been identified as Bach's private pupil Heinrich Wilhelm Ludewig. Together with other evidence, this proves that the set of parts was compiled in Leipzig, perhaps already for performance on the occasion of the city's oath of homage to the new Elector in April 1733.

We cannot say exactly when Bach formed the project of expanding this *Missa* and the Sanctus he had already composed in 1724 into a *missa tota* comprising all the sections of the Ordinary of the Mass. The enlargement of the score to include the nine-movement Credo, consisting of a mixture of new compositions and revisions of cantata movements, and the 'Osanna', 'Benedictus', 'Agnus Dei' and 'Dona nobis pacem' sections, which were simply assembled as parodies of existing models, probably took place between August 1748 and October 1749, perhaps even as late as the beginning of 1750. However, the musical substance of the vast majority of the movements is much older. When selecting the parodied sections of the B minor Mass (that is, those drawn from earlier vocal works), Bach clearly endeavoured to integrate what he regarded as the best movements of his cantatas and occasional works within the more permanent form of a mass, which was not tied to specific days in the Church calendar, and thus to preserve them. A particular aspect of the parody process resides in the need to combine movements drawn from different contexts into an artistically coherent, homogeneous whole. Bach's achievement in this respect, particularly in the Credo of the B minor Mass, can hardly be overestimated.

So far it has not been possible to identify any concrete occasion or possible patron for this late expansion of the Kyrie-Gloria Mass of 1733 into a complete mass cycle. The idea has sometimes been entertained that Bach may have finished the work off with a view to the imminent dedication of the Dresden court church (Hofkirche), which was to take place in 1751. This does indeed seem plausible, though no one has yet been able to prove it. But however hard we try to elucidate the external circumstances in which the mass appeared, we should also reflect upon the possibility of an inner motivation on its composer's part. The awkward handwriting, marked by infirmity, that may be seen in the later sections of the autograph bears impressive witness to the endless labour it must have cost the old man to complete the score despite his dwindling strength. And so the idea suggests itself that Bach regarded the Mass in B minor as his artistic legacy, comparable to the three *Missae ultimae* (1740/41) of the Dresden court musician Jan Dismas Zelenka. Carl Philipp Emanuel Bach's designation of the work as 'the great Catholic Mass' also underlines its special status.

In the family circle, the outstanding quality of the Mass in B minor was recognised early on, most especially by C. P. E. Bach. As countless small entries in the autograph score prove, the Kantor's second son spent decades tinkering with the work, which he must have viewed as his father's *opus summum*. In April 1786, he finally dared to perform the monumental Credo in Hamburg. The writer Christoph Daniel Ebeling, who was present at the concert, praised the work as 'the masterpiece of this greatest of all harmonists'. Nevertheless, another three decades went by before the first publication by the Zurich music scholar Hans-Georg Nägeli. When the first volume of his two-part edition appeared in 1818, he praised the mass as the 'greatest musical work of art of all times and peoples'. Today, the Mass in B minor is rightly considered one of the masterpieces of the world's musical literature – with its incredibly dense conception and its monumental, elevated character, it undoubtedly embodies one of the greatest achievements of Western culture.

PETER WOLLNY
Translation: Charles Johnston





Die ganze Welt in einem Werk

Ein D. Schrecklich hoch, trostlose Terz der Tonart h-Moll, über die Gipfel des Violschlüssels hinausgehend. Eine krasse Note, schreiend, grell, dabei unzulässig und geächtet als Eröffnung eines jeden Werks. Welcher Interpret wurde bei der Entdeckung der Partitur der *h-Moll-Messe* nicht ergriffen von dieser allerersten Note, die Bach für die ersten Violinen setzt? *Kyrie ... Kyrie ... Kyrie eleison!* Mit einem solchen Schrei, der sich die verbotene höchste Lage erlaubt, einem Schrei der ganzen Menschheit, dem Anzeichen einer ganz und gar tragischen Notlage beginnt dieses Opus summum, das durch seine Dimensionen in unserer Geschichte beispiellos ist. Visionäre Zusammenfassung der Kunst eines Mannes, der hier mehr als anderswo der Welt, in der er lebt, einen Sinn gibt und uns alles offenbart, was sich jenseits davon findet.

Ein Entstehungsprozess von dreißig Jahren, dreißig Jahre harte Arbeit eines Mannes, der nun, an seinem Lebensabend, die Vielfalt seiner Schöpfungen in einer perfekten Ordnung vereint. Ein mosaikartiges Werk, mit eklektischen Wurzeln, jetzt aber von einer neugestalteten, leuchtenden Einheit. Nach einem an tausend Sprachen reichen Leben ist es zu einem Werk geworden, das man mit Pfingsten verbinden kann, da es seine Tiefe aus der Mannigfaltigkeit dieser Sprachen erhält. Es ist ein veritables ökumenisches Testament, das mittels Toleranz, Assimilation und der Integration aller die Synthese der Welten sucht. Dreißig Jahre der Pflichterfüllung, der Zwänge und des Dienens, von denen Bach sich hier zu befreien scheint, um der Umarmung des Universalen Platz zu machen.

Doch im Laufe dieser „weiträumigen Atmung“, die allen verschafft wird, trifft uns ein Überraschungseffekt mit voller Wucht. Bach beginnt sein *Credo* mit einem dröhnenden, unmissverständlichen Glaubensbekenntnis, aber er scheint auch wie nirgendwo sonst in seinem Werk die Geheimnisse seiner Seele zu enthüllen. Mitten in dieser echten Sammlung menschlicher Zweifel, im Moment des Übergangs vom *Confiteor* zum *Et expecto*, tauchen unerwartet die Geister der menschlichen Zerbrechlichkeit auf. Der Glaube gerät ins Wanken und verdrängt die Festung, die aus Tonart, Kontrapunkt und Harmonie besteht. Ein eisiger Moment des Schreckens, vielleicht der persönlichste, menschlichste Augenblick überhaupt im Werk des Kantors. Er empfindet diese

Unsicherheit mit uns, und zugleich offenbart er uns mit einem ungewöhnlichen zweiten *Et expecto*, das einem jagenden Ritt zum Himmel gleichkommt, wie man sie überwindet. Ein Zeichen, das ihn uns näherbringt und uns ermöglicht, für immer in sein Haus einzutreten.

1707 oder 1708 schrieb Bach mit nur 22 Jahren eine seiner ersten Kantaten, den *Actus Tragicus* BWV 106, ein Meisterwerk zwischen der alten Welt seiner Meister und der aufkommenden Aufklärung. Am Ende des zweiten Satzes der Kantate wird der Tod der Seele durch einen ergreifenden Orgelpunkt über einem leeren Takt dargestellt und findet dann seinen Ausdruck in einer einfachen Pause. Ein erschütterndes Nichts, ein Abgrund unter unseren Füßen, wesentliches Element des unsagbaren Geheimnisses des Todes. Fast vierzig Jahre später bringt das *Et incarnatus est* – es könnte der letzte von Bach komponierte Satz der *Messe in h-Moll* sein – in seinem Abschluss eine andere magnetische Pause hervor, das letzte Geheimnis von Bachs Musik. Die Pause der Inkarnation.

RAPHAËL PICHON

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Das fragile, nur dank aufwendiger Restaurierungsmaßnahmen einigermaßen gesicherte Autograph der H-Moll-Messe vermittelt kaum einen Eindruck von der komplexen Entstehungsgeschichte dieses einzigartigen Werks. Lange Zeit wurde der besondere Rang dieser letzten vollendeten Komposition des Thomaskantors nicht erkannt. In den Augen Friedrich Smends, des Herausgebers des Werks in der *Neuen Bach-Ausgabe* (1954), stellte die Partitur eine letztlich willkürliche Kompilation einzelner Teile des Messordinariums dar; der Titel „Hohe Messe“ sei ein „historisches Missverständnis“, die geschlossene Aufführung „ein künstlerischer Fehlgriff“. Diese radikale Auffassung blieb jedoch nicht lange unwidersprochen; sie löste seinerzeit massive Kritik aus und wurde schon bald durch die von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen begründete sogenannte „neue Chronologie“ der Leipziger Vokalwerke Bachs revidiert.

Die Entstehungsgeschichte der H-Moll-Messe beginnt mit dem Weihnachtsfest des Jahres 1724. Der gerade einmal achtzehn Monate zuvor in sein Amt berufene Thomaskantor war bestrebt, dieses Fest musikalisch besonders feierlich zu gestalten, wohl um seine Position als Director Musices der Stadt Leipzig und seine Reputation als außerordentlich produktiver und den Anforderungen seines Amtes gewachsener Komponist zu festigen. So führte er neben einer kunstvollen Kantate ein mit sechsstimmigem Chor, Trompeten, Pauken, Oboen und Streichern überaus prächtig besetztes lateinisches Sanctus auf. (Die Gottesdienstordnung der Thomaskirche sah an den drei hohen Festtagen des Kirchenjahrs noch für weite Teile der Liturgie die lateinische Sprache vor.) Das Stück fand auch weit über die Grenzen der Stadt hinaus Bewunderer: Ein Vermerk Bachs auf seiner Partitur besagt, dass „die Parteyen“, also die Stimmen, „in Böhmen bey Graf Sporck“ seien, von wo sie offenbar niemals zurückgegeben wurden. Um sich nicht der Möglichkeit zur weiteren praktischen Nutzung des Werks zu berauben, ließ Bach daher bereits 1727 einen neuen Stimmensatz erstellen, der auch mehrfach in Aufführungen verwendet wurde.

Der zweite Schritt in der Entstehung der späteren H-Moll-Messe ergab sich für Bach aus seiner im Juli 1733 an den sächsischen Kurfürsten und polnischen König gerichteten Bewerbung um die Verleihung des Titels eines „Hof-Compositeurs“. Zur Unterstützung seines Bittschreibens legte Bach diesem den Stimmensatz einer aus den Teilen Kyrie und Gloria bestehenden „Missa“ bei. Das von einem Dresdner Kanzleikopisten kalligraphisch geschriebene Titelblatt lautet: „Gegen Sr. Königl. Hoheit und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen bezeugte mit inliegender Missa seine untertänigste Devotion der Autor J. S. Bach“. Zeit für die Ausarbeitung dieses prachtvoll orchestrierten repräsentativen Werks fand Bach

wohl nur dank der nach dem Tod August des Starken am 1. Februar 1733 verordneten halbjährigen Landestrauer, die ein Musizierverbot in allen Kirchen Sachsens mit sich brachte und seine vielfältigen Amtsverpflichtungen mit einem Schlag auf ein Minimum reduzierte; so ergab sich ein Zeitraum von sechs Monaten für ein ambitioniertes Großprojekt zur Verfolgung eigener Interessen. Denn seine Leipziger Situation stellte sich für Bach mittlerweile alles andere als rosig dar. Vor dem Hintergrund ständiger Einsparungen und Streichungen finanzieller Mittel seitens des Stadtrats war der Wirkungsraum des Thomaskantors im Laufe der Jahre Schritt für Schritt empfindlich eingeengt worden, so dass Bach sich im August 1730 veranlasst sah, eine empörte, stellenweise fast schon beleidigende Eingabe an seine Vorgesetzten zu richten – den berühmten „Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik“. Kurze Zeit später beklagte er sich bei seinem Jugendfreund Georg Erdmann über die „wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit“, unter der er „fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben“ müsse, und erkundigte sich nach Möglichkeiten, eine andere Anstellung zu finden.

Nun bedeutete das Gesuch an den Kurfürsten nicht, dass Bach ernsthaft einen Wechsel an den im Jahr 1697 zum katholischen Glauben konvertierten Dresdner Hof erwog. Dennoch konnte ihm die Verleihung eines Titels, der ja einer öffentlichen Anerkennung durch den Kurfürsten gleichkam, bei seinen Verhandlungen in Leipzig und anderwärts nur von Nutzen sein. Die Dinge entwickelten sich zunächst jedoch nicht nach Bachs Willen. Die Mühlen der Bürokratie mahlen langsam, und ohne die Protektion einflussreicher Befürworter war der Dienstweg innerhalb der Hofverwaltung für das Gesuch eines sächsischen Kantors lang. So vergingen mehr als drei Jahre ohne sichtbaren Erfolg, und erst nach einer Erneuerung seines Gesuchs im November 1736 wurde Bach vom Kurfürsten „um seiner guten Geschicklichkeit willen, das Praedicat als Compositeur bey Dero Hofkapelle“ verliehen.

Die dem Kurfürst im Juli 1733 überreichten 21 Stimmen der aus Kyrie und Gloria bestehenden „Missa“ finden sich auch heute noch im Bestand der königlich-sächsischen Musikaliensammlung, die später in die Sächsische Landesbibliothek überführt wurde. Es handelt sich um äußerst sorgfältig hergestelltes Notenmaterial, für das feinstes Papier verwendet wurde. Als Kopisten lassen sich Bach selbst, seine Frau Anna Magdalena und seine beiden ältesten Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel erkennen, kleinere Teile stammen von einem Anonymus, bei dem lange vermutet wurde, dass es sich um eine der Töchter oder um den drittältesten Bach-Sohn Johann Gottfried Bernhard handeln könnte. Lange Zeit wurde der Schreiberbefund dahingehend gedeutet, dass Bach die Stimmen erst bei seinem Besuch in Dresden hat ausschreiben lassen. Inzwischen konnte der anonyme Schreiber allerdings als

Bachs Privatschüler Heinrich Wilhelm Ludewig identifiziert werden. Zusammen mit anderen Indizien beweist dieser Umstand, dass der Stimmensatz in Leipzig entstand, und zwar vermutlich bereits für eine Aufführung anlässlich der Erbhuldigung für den neuen Kurfürsten im April 1733.

Wann Bach den Plan fasste, die Missa und sein bereits 1724 komponiertes Sanctus zu einer alle Sätze des Mess-Ordinariums umfassenden „Missa tota“ auszubauen, lässt sich nicht genau bestimmen. Die Erweiterung der Partitur um das neunsätzliche, teils aus Neukompositionen, teils aus überarbeiteten Kantatensätzen bestehende Credo und die lediglich aus parodierten Vorlagen zusammengesetzten Abschnitte Hosanna, Benedictus, Agnus Dei und Dona nobis pacem fiel wohl in die Zeit zwischen August 1748 und Oktober 1749, vielleicht auch noch Anfang des Jahres 1750. Die musikalische Substanz der allermeisten Sätze ist allerdings wesentlich älter. Bei der Auswahl der parodierten – das heißt aus anderen Vokalwerken übernommenen – Teile der H-Moll-Messe war Bach offenbar bestrebt, das in seinen Augen jeweils Beste aus seinen Kantaten und Gelegenheitswerken in die dauerhaftere und nicht an bestimmte Kirchenfeste gebundene Form einer Messe zu überführen und so zu bewahren. Ein besonderer Aspekt des Parodieverfahrens liegt in der Notwendigkeit, die unterschiedlichen Kontexten entnommenen Sätze zu einem künstlerisch geschlossenen homogenen Ganzen zusammenzufügen. Die Leistung, die Bach diesbezüglich besonders im Credo der H-Moll-Messe vollbracht hat, kann kaum hoch genug eingeschätzt werden.

Ein konkreter Anlass oder ein möglicher Auftraggeber für diese späte Erweiterung der Kyrie-Gloria-Messe von 1733 zu einem umfassenden Messzyklus konnte bisher nicht ermittelt werden. Verschiedentlich wurde erwogen, dass Bach das Werk mit Blick auf die bevorstehende Einweihung der Dresdner Hofkirche (1751) vervollständigt haben könnte. Dies klingt zwar plausibel, Beweise gibt es bislang aber nicht. Bei allen Bemühungen um die Aufklärung der äußeren Entstehungsumstände sollte man jedoch auch die Möglichkeit einer inneren Motivation des Komponisten erwägen. Der ungelenke, von Krankheit gezeichnete Duktus der späten Anteile des Autographs legt ein eindrucksvolles Zeugnis ab von der unendlichen Mühe, die es den alten Mann gekostet haben muss, trotz schwindender Kraft die Partitur zu vollenden. Und so drängt sich der Gedanke auf, dass Bach die H-Moll-Messe als sein künstlerisches Vermächtnis angesehen hat, vergleichbar etwa den drei „Missae ultimae“ (1740/41) des Dresdner Hofmusikers Jan Dismas Zelenka. Auch die Bezeichnung des Werks als „die große Catholische Messe“ durch Carl Philipp Emanuel Bach betont dessen besonderen Status.

Im Familienkreis wurde die herausragende Qualität der H-Moll-Messe insbesondere von C. P. E. Bach schon früh erkannt. Wie zahllose kleine Eintragungen in der autographen Partitur beweisen, beschäftigte sich der zweite Bach-Sohn jahrzehntelang mit diesem Werk, das für ihn das Opus summum seines Vaters dargestellt haben muss. Im April 1786 schließlich wagte er in Hamburg eine Aufführung des monumentalen Credo-Teils. Der bei dem Konzert anwesende Schriftsteller Christoph Daniel Ebeling pries das Werk daraufhin als „das Meisterstück dieses größten aller Harmonisten“. Bis zur ersten Veröffentlichung durch den Zürcher Musikgelehrten Hans-Georg Nägeli vergingen allerdings noch weitere drei Jahrzehnte. Als im Jahr 1818 der erste Band seiner zweiteiligen Ausgabe erschien, pries er die Messe als das „größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker“. Heute zählt die H-Moll-Messe zu Recht zu den Meisterwerken der musikalischen Weltliteratur – mit ihrer ungemein dichten Konzeption und ihrem monumental-erhabenen Charakter stellt sie zweifellos eine der größten Leistungen der abendländischen Kultur dar.

PETER WOLLNY





Seigneur, prends pitié.

Ô Christ, prends pitié.

Seigneur, prends pitié.

Gloire à Dieu au plus haut des cieux.

Et paix sur la terre aux hommes qu'il aime.

Nous te louons, nous te bénissons, nous t'adorons,
nous te glorifions.

Nous te rendons grâce pour ton immense gloire.

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

Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, le Fils du Père.

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

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

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

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

Amen.

I. MISSA: KYRIE, GLORIA

1. Kyrie eleison.
2. Christe eleison.
3. Kyrie eleison.
4. Gloria in excelsis Deo.
5. Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.
6. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te,
glorificamus te.
7. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam
tuam.
8. Domine Deus, Rex cœlestis, Deus Pater
omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
9. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem
nostram.
10. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
11. Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus Jesu Christe.
12. Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris. Amen.

Lord, have mercy on us.
Christ, have mercy on us.
Lord, have mercy on us.
Glory to God in the highest.
And on earth peace to men of good will.

We praise Thee, we bless Thee, we adore Thee, we
glorify Thee.
We give Thee thanks for Thy great glory.

O Lord God, heavenly King, God the Father almighty,
O Lord Jesus Christ, the only-begotten Son! O Lord
God, Lamb of God, Son of the Father,
Who takest away the sins of the world, have mercy
upon us. Who takest away the sins of the world,
receive our prayer.
Who sittest at the right hand of the Father, have
mercy upon us.
For Thou only art holy. Thou only art Lord. Thou only,
O Jesus Christ, art most high,
together with the Holy Ghost in the glory of God the
Father. Amen.

Herr, erbarme Dich unser.
Christus, erbarme Dich unser.
Herr, erbarme Dich unser.
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.

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.

Je crois en un seul Dieu,
 le Père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre,
 de l'univers visible et invisible.

Je crois en un seul Seigneur, Jésus-Christ, le Fils
 unique de Dieu, Né du Père avant tous les siècles. Il
 est Dieu, né de Dieu, lumière, né de la lumière, vrai
 Dieu, né du vrai Dieu. Engendré, non pas créé, de
 même nature que le Père, par qui tout a été fait. Pour
 nous les hommes, et pour notre salut, il descendit
 du ciel.

Par l'Esprit Saint, il a pris chair de la Vierge Marie, et
 s'est fait homme.

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

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

Je crois en l'Esprit Saint, qui est Seigneur et qui
 donne la vie ; il procède du Père et du Fils. Avec le
 Père et le Fils, il reçoit même adoration et même
 gloire ; il a parlé par les Prophètes. Je crois en
 l'Église, une, sainte, catholique et apostolique.

Je reconnais un seul baptême pour le pardon des
 péchés.
 J'attends la résurrection des morts et la vie du
 monde à venir. Amen.

II. SYMBOLUM NICENUM

1. Credo in unum Deum,
2. Patrem omnipotentem, factorem cœli et terræ,
 Visibilem omnium et invisibilem.
3. Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei
 unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia
 sæcula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum
 verum de Deo vero. Genitum, non factum,
 consubstantialem Patri, per quem omnia facta
 sunt. Qui, propter nos homines, et propter
 nostram salutem, descendit de cœlis.
4. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria
 Virgine, et homo factus est.
5. Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato
 passus et sepultus est.
6. Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.
 Et ascendit in cœlum, sedet ad dexteram Patris.
 Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos
 et mortuos, cujus regni non erit finis.
7. Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem,
 qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et
 Filio simul adoratur et conglorificatur ; qui locutus
 est per Prophetas. Et unam sanctam catholicam
 et apostolicam Ecclesiam.
8. Confiteor unum baptisma in remissionem
 peccatorum.
9. Et expecto resurrectionem mortuorum
 et vitam venturi sæculi. Amen.

I believe in one God,
the Father almighty, maker of heaven and earth, and
of all things visible and invisible.
And in one Lord Jesus Christ, the only-begotten Son
of God, born of the Father before all ages, God of
God, light of light, true God of true God; begotten
not made; consubstantial with the Father; by Whom
all things were made. Who for us men, and for our
salvation, came down from heaven;

and was incarnate by the Holy Ghost, of the Virgin
Mary; and was made man.
He was crucified also for us, suffered under Pontius
Pilate, and was buried.
And the third day He rose again according to the
Scriptures; and ascended into heaven. He sitteth at
the right hand of the Father; and He shall come again
with glory to judge the living and the dead; and His
Kingdom shall have no end.
And in the Holy Ghost, the Lord and giver of life,
Who proceedeth from the Father and the Son, Who
together with the Father and the Son is adored and
glorified; Who spoke by the Prophets. And in one
holy catholic and apostolic Church.

I confess one baptism for the remission of sins.

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

Ich glaube an den einen Gott,
den allmächtigen Vater, Schöpfer des Himmels und der
Erde, aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.
Ich glaube an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes
eingeborenen Sohn. Er ist aus dem Vater geboren vor
aller Zeit. Gott von Gott, Licht vom Lichte, wahrer Gott
vom wahren Gott. Gezeugt, nicht geschaffen, eines
Wesens mit dem Vater, durch ihn ist alles geschaffen.
Für uns Menschen und um unseres Heiles willen ist er
vom Himmel herabgestiegen.
Er hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist
aus Maria der Jungfrau, und ist Mensch geworden.
Gekreuzigt wurde er sogar für uns; unter Pontius
Pilatus hat er den Tod erlitten und ist begraben worden.
Er ist auferstanden am dritten Tage, gemäß der Schrift.
Er ist aufgefahren in den Himmel und sitzt zur Rechten
des Vaters. Er wird wiederkommen in Herrlichkeit,
Gericht zu halten über Lebende und Tote, und seines
Reiches wird kein Ende sein.
Ich glaube an den Heiligen Geist, den Herrn und
Lebensspender, der vom Vater und vom Sohne
ausgeht. Er wird mit dem Vater und dem Sohne
zugleich angebetet und verherrlicht; er hat gesprochen
durch die Propheten. Ich glaube an die eine, heilige,
katholische und apostolische Kirche.
Ich bekenne die eine Taufe zur Vergebung der Sünden.

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

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

Hosanna au plus haut des cieux.
Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.
Hosanna au plus haut des cieux.
Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,
prends pitié de nous.
Donne-nous la paix.

III. SANCTUS

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

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

11. Osanna in excelsis.
12. Benedictus qui venit in nomine Domini.
13. Osanna in excelsis.
14. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
15. Dona nobis pacem.

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

Hosanna in the highest.
Blessed is he that cometh in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.
Lamb of God, Who takest away the sins of the world,
have mercy on us.
Grant us peace.

Heilig, Herr, Gott der Heerscharen.
Himmel und Erde sind erfüllt von Deiner Herrlichkeit.

Hosanna in der Höhe.
Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe.
Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden der
Welt, erbarme Dich unser.
Gib uns den ewigen Frieden.

PYGMALION | RAPHAËL PICHON – Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Matthäus-Passion BWV 244

*J. Prégardien, S. Degout, S. Devieille,
L. Richardot, R. Van Mechelen, H. Blažíková,
T. Mead, E. Gonzalez Toro, C. Immler*
Maîtrise de Radio France

3 CD HMM 902691.93



“Une *Passion* sans pareille.”

– TTTT Télérama

‘Raphael Pichon and his terrific soloists bring Bach vividly to life’

– Gramophone

„Eine Referenz-Einspielung.“

– Kultur & Leben



Motets BWV 225-230

with motets by Giovanni Gabrieli, Bertolusi,
Gallus

CD HMM 902657



“L’impulsion rythmique, toujours soumise aux impératifs des mots, guide Pygmalion, d’une virtuosité et d’une homogénéité exemplaires, ce qui n’interdit nullement l’intensité expressive et la ferveur [...]. Impulsion, pulsation, émotion, jubilation. Une révélation.”

– **Classica**

“C’est à cet éclairage, à l’éclairage de la foi chevillée au corps du Kantor qu’il faut comprendre l’interprétation proposée par Raphaël Pichon et son ensemble, toute de la jubilation qui transparait en quasi permanence dans chacun des motets.”

– **Forum Opera**



“Une interprétation radieuse,
puissante et raffinée.”

– **Les Échos**

„Denn das ganze ist ein Klangwunder, das nur mit einer endlosen Adjektivsperlativreihe gefeiert werden kann: tänzerisch, leicht, elegant, drängend, frei, luzid, sehnsüchtig, klar, abgründig, furios, visionär...“

– **Rheinhard Brembeck, Süddeutsche Zeitung**

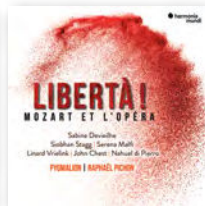
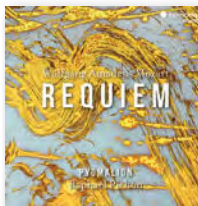
JOHANN SEBASTIAN BACH
Köthener Trauermusik BWV 244a
S. Devieilhe, D. Guillon, T. Hobbs, C. Immler
CD HMC 902211

CLAUDIO MONTEVERDI
Vespro della beata Vergine
*C. Scheen, P. Devillers, L. Richardot,
E. Gonzalez Toro, Z. Wilder, A. Rondepierre,
E. Bazola, N. Brooymans, R. Bres*
2 CD HMM 932710.11

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Requiem K.626
Completion Franz Xaver Süssmayr
& other pieces
*Ying Fang, Beth Taylor, Laurence Kilsby
Alex Rosen, Chadi Lazreq*
CD HMM 902729
2 LP HMM 332729

Libertà!
an imaginary drama giocoso in three scenes
*S. Devieilhe, S. Stagg, S. Malfi, V. Linard
J. Chest, N. Di Piero*
2 CD HMM 902638.39

JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Castor et Pollux (1754 version)
*C. Ainsworth, F. Sempey,
E. de Negri, S. Devieilhe
C. Immler, V. Ancely, C. Margaine*
2 CD HMC 902212.13



Enfers

J.-P. RAMEAU – C. W. GLUCK
Famous Opera Scenes
Stéphane Degout, baritone
CD HMM 902288



Rheinmädchen

(The Rhine Daughters / Les Filles du Rhin)
Works for choir and harp in romantic Germany
F. SCHUBERT – R. SCHUMANN
J. BRAHMS – R. WAGNER
with Bernarda Fink & Emmanuel Ceysson
CD HMC 902239



Mein Traum (My Dream)

F. SCHUBERT – C. M. VON WEBER
R. SCHUMANN
with Stéphane Degout & Sabine Devieille
CD HMM 905345



Stravaganza d'Amore!

The birth of opera at the Medici Court
*with S. Junker, M. de Villoutreys, R. Dolcini,
L. Richardot, L. Mancini, V. Ancely, D. Cachet,
Z. Wilder, S. Behloul, D. Cornillot,
N. Brooymans, R. Bres*
2 CD HMM 932286.87





**VOUS AIMEZ LA MUSIQUE,
NOUS SOUTENONS
CEUX QUI LA FONT**



SOCIÉTÉ GÉNÉRALE
Fondation d'Entreprise

fondation.societegenerale.com

 [FondationSocieteGenerale](https://www.facebook.com/FondationSocieteGenerale)

Fondation d'Entreprise Société Générale, constituée le 23 septembre 2006, dont le siège social est situé 29 bd Haussmann, 75009 Paris. 01/2025.

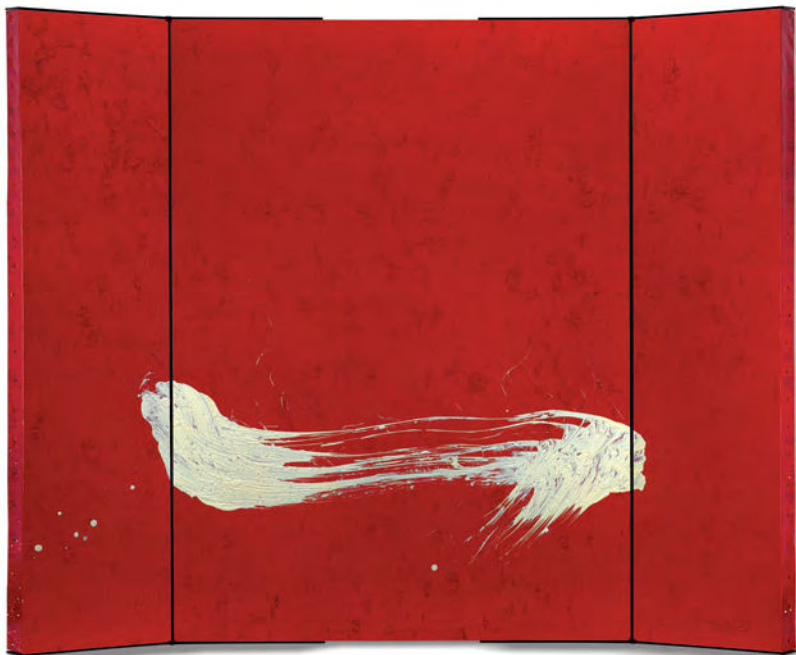
Pygmalion est en résidence à l'Opéra National de Bordeaux.

Il est aidé par la Direction régionale des affaires culturelles de Nouvelle-Aquitaine, la Ville de Bordeaux, la région Nouvelle-Aquitaine et le Centre national de la musique. Ensemble associé à l'Opéra-Comique (2023-2027), Pygmalion reçoit le soutien de Château Haut-Bailly, mécène d'honneur de l'ensemble, et de la Fondation d'entreprise Société Générale.

Pygmalion est en résidence à la Fondation Singer-Polignac en tant qu'artiste associé et est membre de la Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés (FEVIS).



Pygmalion tient à remercier l'ensemble des artistes qui ont participé à cette aventure et les membres de son conseil d'administration.



Fabienne Verdier, *Ce jour où la vie a des ailes*, acrylique et techniques mixtes sur toile



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2025

Enregistrement : avril 2024, Cathédrale Notre-Dame-du-Liban, Paris V^e (France)

Direction artistique et montage : Aline Blondiau

Prise de son : Hugues Deschaux, Aline Blondiau

Mixage et mastering : Hugues Deschaux

Production exécutive : Daniel Troman, Eddy Garaudel, Léo Tissier, Cécile Ratier, Clara Savarit,

Marie Magrez, David-Tristan Malinski et Mathilde Assier

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture : Fabienne Verdier, *Ce jour où la vie a des ailes* (détail)

© ADAGP, Paris, 2023 – avec l'aimable autorisation de la Galerie Lelong&Co, photo : Inès Dieleman

Photo couverture du livret : Fred Mortagne

Photos enregistrement : Fred Mortagne. Photo Emiliano Gonzalez Toro : Michal Novak

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

harmoniamundi.com
ensemblepygmalion.com

Prolongez le plaisir de cet album
sur votre nouveau site
Extend your musical experience
by exploring our completely redesigned website

harmoniamundi.com



Explorer le catalogue avec un moteur de recherche performant ou des sélections thématiques...
Explore the catalogue with a powerful search engine or by topics...



Écouter les albums depuis le site sur la plateforme de streaming de votre choix...
Listen to the albums from the site on the streaming platform of your choice...



Découvrir les playlists du label, consulter la documentation, visionner de nombreuses vidéos...
Discover the label's playlists, consult the documentation, access hundreds of videos...



Suivre l'actualité musicale de vos artistes préférés, leurs concerts dans le monde entier...
Follow the music news of your favourite artists, and their concerts all over the world...



Précommander ou acheter vos albums sur la boutique harmonia mundi...
Pre-order or purchase albums via the harmonia mundi boutique...



Suivez les artistes harmonia mundi sur les réseaux sociaux
Follow harmonia mundi artists on social media

