

CHAN 0653

CHACONNE

J. S. BACH

LUTHERAN MASSES

Volume Two

Nancy Argenta Michael Chance Mark Padmore Peter Harvey
The Purcell Quartet



The Purcell Quartet





AKG

Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Trio Sonata, BWV 529 **13:10**
in C major • C-Dur • ut majeur
(arr. Richard Boothby, transposed to D Major)

- | | | |
|---|-------------|------|
| 1 | I Allegro | 4:55 |
| 2 | II [Largo] | 4:54 |
| 3 | III Allegro | 3:21 |

The Purcell Quartet
Catherine Mackintosh • Catherine Weiss violins
Richard Boothby viola da gamba
Robert Woolley harpsichord

Mass, BWV 236 **26:16**
in G major • G-Dur • sol majeur

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 4 | I Kyrie | 3:55 |
| 5 | II Gloria (Vivace) | 4:59 |
| 6 | III Gratias | 5:02 |
| 7 | IV Domine Deus | 3:59 |
| 8 | V Quoniam (Adagio) | 4:37 |
| 9 | VI Cum Sancto Spiritu | 3:44 |

	Mass, BWV 233*	25:15
	in F major • F-Dur • fa majeur	
[10]	I Kyrie	4:20
[11]	II Gloria	5:13
[12]	III Domine Deus	3:34
[13]	IV Qui tollis (Adagio)	5:07
[14]	V Quoniam (Vivace)	4:35
[15]	VI Cum Sancto Spiritu (Presto)	2:27
	TT 64:59	

Nancy Argenta soprano
Michael Chance counter-tenor
Mark Padmore tenor
Peter Harvey bass
The Purcell Quartet
Catherine Mackintosh • Catherine Weiss violins
Richard Boothby cello
Robert Woolley organ
 with
Anthony Robson • Catherine Latham oboes
Roger Montgomery • Anthony Halstead horns*
Jane Rogers viola
Peter Buckoke baroque bass

<i>oboe</i>	Anthony Robson	by Richard Earle, 1985 after Thomas Stanesby Sr, London c. 1710
	Catherine Latham	by Toshi Hasegawa, 1993 after Jacob Denner, Nürnberg c. 1720
<i>horn</i>	Roger Montgomery	by John Webb/Anthony Halstead, 1989, copy of Michael Leichamschneider, Vienna c. 1720
	Anthony Halstead	by John Webb/Anthony Halstead, 1992, copy of Michael Leichamschneider, Vienna c. 1720
<i>violin</i>	Catherine Mackintosh	by Giovanni Grancino, Milan 1703
	Catherine Weiss	by Thomas Eberle, Naples 1770
<i>viola</i>	Jane Rogers	by Rowland Ross, 1993, copy of Guarnerius, 1676
<i>viola da gamba</i>	Richard Boothby (BWV 529)	by Jane Julier, 1992 after Nicholas Bertrand
<i>violoncello</i>	Richard Boothby	by James Mackay, 1995 after Andrea Amati, 1565
<i>baroque bass</i>	Peter Buckoke	anonymous early twentieth-century German converted by Bryan Maynard
<i>harpsichord</i>	Robert Woolley (BWV 529)	double-manual by Bruce Kennedy after Michael Mietke, Berlin c. 1704
<i>organ</i>	Robert Woolley	four-stop chamber organ by Mander Organs of London

Pitch: A = 415 Hz

Harpsichord tuned and maintained by Mark Ransom
 Temperament: Valotti's

Continuo organ supplied and maintained by N.P. Mander Ltd
 Temperament: Kellner's

Bach: Lutheran Masses

I place music next to theology and give it highest praise.

Martin Luther

Nearly half a millenium ago mounting tensions within the Western Church exploded in the crisis of the Reformation. Given the extreme rejection by some Reformed churches of Roman observances, English audiences might be surprised to find parts of the Latin Mass still included, more than two centuries later, in the church music of the foremost composer of Luther's church. And yet Luther's quarrel was not so much with the liturgy, to which he had adhered as an Augustinian monk since the age of twenty-two, as with corruption within the hierarchy of the church itself and with the venality of priesthood and papacy which so insulted his sense of what was *vere dignum et iustum*. The reforms of the liturgy which he was persuaded to enunciate (and publish, in 1523 and 1526) can be seen as having careful regard for a diversity of needs and aspirations within the wider congregation. He proposed both a Latin and a German version of the Eucharist. Paradoxically the retention of a Latin

version could both satisfy the sensibilities of the most learned and comfort those who treasured familiarity above all – even the familiarity of gobbledygook. The *Formula Missae*, published first, was followed by a radical revision designed to engage German speakers more directly in the liturgy, but even in this *Deutsche Messe* many of the elements of the old Mass (the Ordinary and, to a lesser extent, the Propers) kept their places in the scheme of things, however changed in appearance by translation: from Latin to German, from plainchant to hymn, from prose to verse and from priesthood to congregation.

In the 200 years separating Luther's publication of the *Formula Missae* and Bach's appointment as Thomaskantor in Leipzig – one of the most prestigious posts a musician could hold within the Lutheran church – church music in the various states of Germany had attracted and exercised the talents of many fine composers and some considerable geniuses. Luther's own ringing endorsements of music, as well as the seedcorn of his own melodies which made German versifications of Latin originals

singable by the congregation, will have encouraged the serious appreciation given to music in Reformation Germany:

[N]ext to the Word of God music deserves the highest praise. She is a mistress and governess of those human emotions which govern men or more often overwhelm them... For whether you wish to comfort the sad, to terrify the happy, to encourage the despairing, to humble the proud, to calm the passionate, or to appease those full of hate... what more effective means than music could you find?

But for Luther, himself singer and lutenist, music was more than simply the means to an end:

But when [musical] learning is added to all this... at last it is possible to taste with wonder (yet not to comprehend) God's absolute and perfect wisdom in his wondrous work of music... those who are the least bit moved [by music] know nothing more amazing in this world.

By Bach's time even Luther's hymns had acquired the patina of age, and Latin had all but disappeared except in some large churches. Meanwhile there had been a swing against the congregational in the cultivation of an intensely personal religious observance. This was raising the emotional temperature again and Pietism, as it is known, was fuelling

a theological debate within Lutheranism which, inevitably, affected those who wrote the poetry and music of the musical sermons we now call 'cantatas'. The importance of these pieces, their close association – at the heart of the church service – with the reading of the Gospel for the day, the singing of the (German) Creed, and the sermon proper, will have made them an absolute priority for a composer like Bach in a post like Leipzig, and their production throughout the 1720s (along with the Passions to which they are closely related) must have required almost all his energy. It is not surprising then that he did not turn his attention until later to providing his own music for the vestigial Ordinaries, the Kyrie and Gloria, which could still be performed in elaborate (Latin) settings toward the beginning of the service on high days and holy-days. And when he did, he approached the task mainly as one of selecting and reworking of masterpieces from the cantatas, a process known as 'parody' – a process which would find its apotheosis in parts of the B minor Mass.

In the *Mass in G major* all the movements are parodies and it is fascinating to find Bach choosing earlier compositions whose musical architecture (if not the surface detail) suits his purpose and completely altering their

emotional impact by extensive recomposition of the individual lines. In the **Mass in F major**, on the other hand, it is tempting to wonder (despite the difficulty of proving a negative) whether the first three movements derive from no such models and are original compositions inspired directly by the texts they set. A comparison of the Kyries makes the point. The (Greek) text ('Kyrie eleison' – 'Christe eleison' – 'Kyrie eleison') exhibits both duality and tripartite structure and in the music borrowed for the Mass in G (the opening chorus of BWV 179) the emphasis is on duality. Bach naturally chooses a piece with two distinct and metrically appropriate themes, each of them treated fugally in turn and, importantly (a theological point informing the choice?), combining towards the end of the movement.¹ The corresponding movement in the F major Mass concentrates more on the number three: it is in three clear sections ('Kyrie' – 'Christe' – 'Kyrie'), there are three strands (the basso continuo, the voices, and a cantus firmus for the winds), the cantus firmus is Luther's German version of the Agnus Dei ('Christe, du Lamm Gottes') which is not only another Ordinary of the Mass but also has a structure based on (two and) three: 'Agnus Dei... miserere nobis', 'Agnus Dei... miserere nobis',

'Agnus Dei... dona nobis pacem'. It is virtually impossible to imagine Bach conveniently recalling an earlier piece written to such a template but as vehicle for some other text.

The G major Gloria is another borrowing (and another opening chorus: 'Gott der Herr ist Sonn' und Schild' from BWV 79) and whether this was a stroke of inspiration or desperation cannot be decided here. In the literature it is intriguing to come across the outrage once expressed by some of Bach's most devoted commentators at his extensive self-borrowing in the masses; they seem to be taking offence (*parti pris*) on his behalf and even suggest that he deliberately chose inappropriate models for the purpose of demonstrating (covertly, to the initiated, in another century?) his own disgust at being expected to provide music for such unworthy purposes. Unless they have a window on the composer's conscience denied to the rest of us, it must be that they are so dazzled by the originality of Bach's first thoughts, directly inspired by and therefore at the service of the text, that they miss the subtlety of his ability to refashion the purely musical product to other words and meanings. They also fail to appreciate the opportunity thus given for music written for a particular date in the

calendar to be heard now on several of the Feast Days and Sundays in any Church Year.

On the page the G major Gloria could be read either way – only in listening to a performance can a judgement be made, the advocacy of the performers working on the sensibilities of the audience. Does it really weaken the music if Bach decides to rescore the original's military opening for horns and kettledrums, giving the horn parts to the angels of heaven (the high voices) and jettisoning the literal drumbeats altogether? The underlying principle of abrupt contrast is, after all, strictly preserved at what had previously been the colossal first entry of all four voices with the words from Psalm 84: 'For the Lord God is a light and defence'. Now it is, if anything, enhanced by transposition of the outer parts downwards for 'et in terra pax', a heartfelt expression of the desire for peace on earth.

In the long *Gratias* for bass voice Bach rewrites the vocal solo in almost all matters of detail and clarifies many points of articulation in the instrumental accompaniment, although leaving their notes largely unchanged. For the duet *Domine Deus* all the parts have been so thoroughly rethought in terms of affect that it is at least halfway to being a new piece entirely. One

wonders what prejudice had its hand up the back of a commentator as sensitive as William Whittaker when he suggests that Bach was 'guilty' of an inappropriate and 'absurd act' in lavishing such care upon the task. Bach nevertheless persisted with similar efforts in the remaining movements.

In the F major Gloria (original composition? Who knows?) there is real horn writing to be enjoyed, never mind their suppression in the G major. Their glorious 'whooping' figure, with its two harmonies pulling against the bass line's obstinate pedal, crowns the full ensemble just before the continuo section relents and joins the chase. It reappears throughout the movement doubled by the voices, now for 'Gloria in excelsis', now for 'Gratias agimus'. The *Domine Deus*, with its linked apostrophes to two of the persons of the Trinity (Father and Son), constructs such a convincing bridge between the movements on either side that it is hard not to feel that it was built specifically to carry the listener from Gloria to *Qui tollis*. It consists of an 'A section' setting 'Domine Deus' etc. plus a complete reprise of the opening ritornello, after which the new material for 'Domine Fili unigenite Jesu Christe' etc. sounds like the 'B section' of a *da capo* aria. But the expected return does

not materialise and, leaving the Domine Deus to refer back to the Gloria, we are pitched forward directly into the agonised (threefold) plea for intercession on mankind's behalf, entrusted to oboe and soprano soloists in the Qui tollis.

This aria and all that follows in the rest of the piece can be safely identified as earlier music recomposed. In the Quoniam it seems that Bach intends to borrow what had been the false self-confidence of the Pharisee in the parable – BWV 102's 'allzu sich're Seele' (all too certain soul), fiddling unconcernedly while the fires of hell are stoked – and recycle it with extra swagger as fitting accompaniment for the final address to Christ enthroned, *altissimus*, but enthroned, *tu solus sanctus* notwithstanding, as one of the Trinity – and the horns and oboes return – *cum Sancto Spiritu*. Once again the borrowing is not wholesale but an expanded version of the central fugal section of the opening chorus of a Christmas piece, BWV 40.

So, Bach's 'Lutheran masses': misnomer, like 'church cantatas'? And does it matter? Is it merely pedantry to hold a torch for Bach's own distinctions: a handful of single-voice pieces labelled cantata, a few *dialogi* and *motetti*, otherwise almost anything with a title is called *concerto*? If we call everything cantata does it

become an unexamined commonplace that Bach's church pieces are aping opera – precisely the criticism flung at them by some of Bach's unsympathetic contemporaries – when in fact they might only be borrowing techniques and pressing them into devout theological service? Maybe considerations of purpose sometimes get lost in the current debate about 'correct' forces for the performance of these works. It may be that Bach would be less concerned about soli/tutti/ripieni distinctions than about sacred versus profane.

Similarly, the 'Lutheran' masses use almost no Lutheran raw material, barring the cantus firmus in the F major Kyrie. Formally they could just as easily be classed as 'Neapolitan' masses, and they are only masses in a technical sense of *Missa*, not complete settings of the Ordinary. They are, however, deeply Lutheran and Bachian in spirit, music in which it is hard not to be moved by the sense of a big and complex resolution of dissonance. How dispiriting, then, to be released from their grip back into a world where people still kill one another, ostensibly over religious differences. And yet, it is true that Bach too, when younger, produced music to set these words from the Litany (and continued to hear them intoned at certain times of the year throughout his life):

Und uns für des Türken und des Papsts
grausamen Mord und Lästerungen, Wüten und
Toben väterlich behüten ('And from the horrible
murder and blasphemy, fury and madness of the
Turk and the Pope, Good Lord, preserve us', – or
as Cornish children once prayed at bedtime:
'From Ghosties and Ghoulies and Long-leggedy
Beasties, and things that go bump in the night...
Good Lord, preserve us').

© 2000 Richard Campbell

¹The first theme, now addressed to the 'Lord' (Kyrie), is treated in inversion and it has been suggested that Bach originally devised such a theme as a musical depiction of *Heuchelei* (hypocrisy). The insight may be correct but one commentator, at least, has gone further suggesting that the denunciatory tone which is required for a successful performance of the original text is so deeply embedded in the musical material itself that Bach's re-use of the music is perverse. Logic here seems to be swimming upstream against creativity: imitation by inversion is a self-validating contrapuntal technique and chromaticisms can be made to plead for *eleison* just as effectively as they once sneered at *falschem Herzen* (false heart).

Trio Sonata, BWV 529

Organists, high up in their dusty lofts, in

Schoenberg's words, breathe 'air from other planets'. Thus it was news to me, when I was studying in Salzburg in 1981, that Bach, who had, it seems, neglected to compose any music in the most important chamber music genre of his time (the two-violin trio sonata as perfected by Corelli) had in fact written a set of six trio sonatas, but for the organ alone.

How can a single keyboard player cope with a trio sonata, which usually requires four musicians? It was partly advances in pedal technique that enabled Bach to create a satisfying bass line to the two upper parts, played with the left and right hands. And this freedom of the hands was the first problem that had to be overcome when I set about arranging the work you hear on this disc. In particular, the left-hand part would frequently dip way below the range of the violin and into the tenor register. In most arrangements a suitable place is found for an octave transposition and the music taken back up within the violin's range. For me, however, being the viol player, an opportunity presented itself to escape from continuo duty and grab some of the fun found 'up there' among the violins; so I gave one of the violins some bars' rest and stole the line for myself. In doing so, however, I took as my model trio sonatas by Buxtehude and

Reincken, both of whose music Bach knew well.

It was with some relief I discovered, upon playing the result, that my solution also had something of the effect of a change of register, thus pointing up the structure of the piece. In the final movement, however, the device was not needed: owing to an unusually active pedal part and figuration that keeps the lines within range I left the original parts intact.

However rude we string players may be about organists, it is nevertheless a sobering fact that the music, which it takes four players to execute here, originally takes but one.

© 2000 Richard Boothby

Nancy Argenta made her professional debut in 1983. With a repertoire spanning three centuries she has been hailed for her performances of works by Handel and composers as diverse as Mahler, Mozart, Schubert and Schoenberg. Her ability to adapt from large-scale orchestral works to chamber music and recitals has earned her great recognition and respect. She works closely with many distinguished conductors including Trevor Pinnock, Christopher Hogwood, Sir John Eliot Gardiner and Sir Roger Norrington

and has sung with the Philharmonia Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Düsseldorf Symphonic Orchestra, Orchestra of St Luke's, New York, the Toronto and Montreal, Sydney and Melbourne Symphony Orchestras and the NACO Orchestra. In opera, concert and recital she has appeared at many leading festivals including Aix-en-Provence, Mostly Mozart, Schleswig-Holstein and the BBC Promenade Concerts. Born and raised in Canada, Nancy Argenta now lives in England.

Michael Chance is in equal demand as an opera, concert, recital and recording artist. Concerts and recitals have taken him to the Wigmore Hall in London, Carnegie Hall in New York, the Concertgebouw in Amsterdam, Musikverein in Vienna and the Berlin Philharmonie, as well as on tours in Japan, Europe and the United States of America. He has appeared at major Festivals including those of Edinburgh, Aix-en-Provence and Salzburg. Operatic engagements have included Sydney, Paris, Amsterdam, Glyndebourne, Teatro alla Scala, Milan and The Royal Opera, Covent Garden. His repertoire ranges from baroque to contemporary, including many world premieres.

Mark Padmore has won acclaim throughout the world for the musicality and intelligence of his singing. His opera roles include Jason (*Medée*) at the Opéra-Comique, Paris, Hot Biscuit Slim (*Paul Bunyan*), Thespis/Mercure (*Platée*) at The Royal Opera, Covent Garden, Don Ottavio (*Don Giovanni*) at Aix-en-Provence and title roles in *Hippolyte et Aricie* (Opéra national de Paris) and Haydn's *Orfeo ed Eurydice* (Opéra de Lausanne).

He has appeared at many of the world's most prestigious festivals including Edinburgh, Salzburg, Tanglewood and the BBC Promenade Concerts, and has made many recordings with conductors such as Richard Hickox, Philippe Herreweghe, William Christie and Sir Roger Norrington.

Peter Harvey received his musical training as a Choral Scholar at Magdalen College, Oxford, and at the Guildhall School of Music and Drama. He appears regularly with leading proponents of period performance in baroque music, including Harry Christophers and The Sixteen, Christopher Hogwood and the Academy of Ancient Music, Sir John Eliot Gardiner, the Orchestra of the Age of Enlightenment and the Gabrieli Consort.

Concert performances include Schubert's Mass in E flat and Bach's *St Matthew Passion* and *St John Passion*. Peter Harvey played the role of St John in the television premiere of *The Cry of the Ikon* by John Tavener and has made a number of appearances at the BBC Promenade Concerts.

The Purcell Quartet was founded in 1983; the repertoire of the group encompasses the gamut of baroque music and its members have established themselves in particular as leaders in the area of baroque chamber music. In 1999 they staged Monteverdi's last opera, *L'incoronazione di Poppea*, in an extensive tour of Japan, and earlier had presented a critically-acclaimed sell-out Bach-Weekend at the Wigmore Hall in London. During their fifteen years together they have toured the world, including the USA, Chile, Bolivia, Colombia, Peru, Turkey, all the countries of Europe and have regularly visited Japan for over ten years. Future plans include a new production of Monteverdi's *Orfeo*, Purcell's *Dido and Aeneas* and a commemorative Bach-Weekend at the Wigmore Hall to mark the exact 250th anniversary of his death.

Bach: "Kleine" Messen

Ich gebe nach der Theologia der Musica den
nächsten Locum und höchste Ehre.

Martin Luther

Vor fast einem halben Jahrtausend kulminierte die innerhalb der westlichen Kirche immer größer werdenden Spannungen in der Reformation. Angesichts der extremen Ablehnung der römisch-katholischen Glaubensriten von seiten mancher Reformierten Kirchen verwundert es vielleicht, daß man noch über zwei Jahrhunderte später in der geistlichen Musik des führenden Komponisten von Luthers Kirche gewisse Teile der lateinischen Messe vorfindet. Tatsache war, daß sich Luthers Kritik eher gegen die Korruption innerhalb der Kirchenhierarchie und die für ihn gegen jeglichen Sinn von *vere dignum et iustum* verstoßende Käuflichkeit des Priester- und Papsttums als gegen die Liturgie an sich richtete, die er, seit er im Alter von 22 Jahren dem Augustiner-Orden beigetreten war, eingehalten hatte. Den Reformen der Liturgie, die er formulierte, und im Jahre 1523 und 1526 auch veröffentlichte, merkt man den vorsichtigen Respekt gegenüber der

Mannigfaltigkeit der Bedürfnisse und Ansprüche einer weitgefächerten Gemeinde an. Für den Abendmahlsgottesdienst schlug er sowohl eine lateinische als auch eine deutsche Version vor. Paradoxerweise war er durch die Beibehaltung des Lateinischen in der Lage, sowohl die Empfindsamkeiten der Gelehrtesten unter den Gläubigen zu befriedigen als auch diejenigen zu trösten, die in erster Linie die Vertrautheit schätzten – und sei es die Vertrautheit von Kauderwelsch. Der zunächst erschienenen *Formula Missae* folgte eine radikale Überarbeitung, deren Ziel es war, die deutsche Sprache auf direktere Art und Weise in die Liturgie mit einzubeziehen. Aber auch bei dieser *Deutschen Messe* behielten viele Elemente der alten Messe (das Ordinarium und, wenn auch in geringerem Maße, das Proprium) ihren Platz im allgemeinen Schema der Dinge, wie sehr sich ihr Erscheinungsbild auch durch Übersetzung und Übertragung verändert haben mochte: nicht nur vom Lateinischen ins Deutsche, auch vom Cantus planus zum Kirchenlied, von der Prosa zur Versform, und von den Priestern zur Gemeinde.

In den 200 Jahren zwischen der Veröffentlichung der *Formula Missae* durch Luther und Bachs Berufung zum Thomaskantor nach Leipzig – einer der herausragendsten Musikerpositionen in der evangelisch-lutherischen Kirche – war die Kirchenmusik überall im deutschsprachigen Raum zu einem attraktiven Tätigkeitsbereich für etliche sehr talentierte Komponisten und auch einige wahrhafte Genies geworden. Luthers eigener Lobgesang auf die Musik sowie das Samenkorn seiner selbstkomponierten Melodien, durch die die deutschen Versversionen von lateinischen Originalen dem Gemeindegesang zugänglich gemacht wurden, haben wohl zu dem hohen Stellenwert beigetragen, welcher der Musik im post-reformatorischen Deutschland zuteil wurde:

Ich gebe nach der Theologia der Musica den nächsten Locum und höchste Ehre...[Sie ist] des menschlichen Herzen ein' Regiererin... Denn nichts auf Erden kräftiger ist, die Taurigen fröhlich, die Verzagten herzenhaftig, die Hoffärtigen zur Demut zu reizen, die hitzige und übermäßige Liebe zu stillen und dämpfen... denn die Musica.

Für Luther, der selbst Sänger und Lautenist war, war die Musik jedoch mehr als nur Mittel zum Zweck. Er meinte, es sei

möglich, die absolute und vollkommene Weisheit Gottes endlich durch sein Wunderwerk der Musik zu erfahren, und es gäbe für diejenigen, die auch nur im geringsten Maße die Macht der Musik verspürten, auf dieser Welt nichts Wundervolleres.

Bis zum Zeitalter Johann Sebastian Bachs hatte sich selbst über Luthers Kirchenlieder die Patina des Alters gezogen, und Latein wurde nur noch in einigen großen Kirchen eingesetzt. Unterdessen war die Rolle der Gemeinde zugunsten der Kultivierung einer ausgesprochen persönlichen Religiosität zurückgegangen. Die Gemüter erhitzen sich aufs neue, und der sogenannte Pietismus lieferte den Nährboden für eine theologische Debatte innerhalb der lutherischen Kirche, die zwangsläufig die Dichter und Komponisten der musikalischen Predigten – heute "Kantaten" genannt – beeinflusste. Aufgrund ihrer Wichtigkeit und ihrer durch die zentrale Stellung im Gottesdienst begründeten engen Verbindung mit der Tageslesung aus dem Evangelium, dem Gesang des (deutschen) Glaubensbekenntnisses und der Predigt selbst haben solche Werke wohl für einen Komponisten wie Bach, zumal an einem Ort wie Leipzig, eine absolute Vorrangstellung eingenommen.

Ihre Komposition wird, gemeinsam mit den eng mit ihnen verbundenen Passionen, zwischen 1720 und 1730 fast seine gesamte Kraft beansprucht haben. So ist es kaum verwunderlich, daß er erst später sein Augenmerk auf die Komposition eigener Musik für die restlichen Teile des Ordinariums, das Kyrie und das Gloria, lenkte, die an bestimmten hohen Feiertagen zu Beginn des Gottesdienstes immer noch in komplizierten (lateinischen) Vertonungen aufgeführt werden konnten. Bei solchen Gelegenheiten pflegte Bach, Meisterwerke aus seinen Kantaten auszusuchen und sie neu zu bearbeiten. Die Apotheose dieses "Parodie"-verfahrens stellen Teile der h-Moll Messe dar.

In der **G-Dur Messe** handelt es sich bei allen Sätzen um Parodien, und es ist faszinierend, wie Bach frühere Kompositionen aussuchte, deren musikalische Architektur, wenn auch nicht die oberflächlichen Details, zu seinem Ziel paßte, um dann ihre emotionale Wirkung durch tiefgreifende Umgestaltung der einzelnen Stimmen völlig zu verändern. Bei der **F-Dur Messe** dagegen liegt – obwohl schwer zu belegen – die Vermutung nahe, daß die ersten drei Sätze nicht von ähnlichen Modellen abgeleitet sind, sondern es sich um

originale, direkt durch die Texte inspirierte Vertonungen handelt. Ein Vergleich der beiden Kyries verdeutlicht dies: Der griechische Text ("Kyrie eleison" – "Christe eleison" – "Kyrie eleison") weist sowohl Dualität als auch eine dreiteilige Struktur auf, wobei der für die G-Dur Messe entlehnte Anfangschor von BWV 179 eher die Dualität in den Vordergrund stellt. Erwartungsgemäß greift Bach dabei auf ein Stück mit zwei unterschiedlichen und vom Metrum her geeigneten, jeweils als Fuge ausgearbeiteten Themen zurück; wichtig ist auch, daß sie gegen Ende des Satzes zusammenkommen, vielleicht durch einen theologischen Aspekt motiviert.¹ Der entsprechende Satz in der F-Dur Messe kreist eher um die Zahl Drei: Er besteht aus drei deutlich getrennten Abschnitten ("Kyrie" – "Christe" – "Kyrie"), es gibt drei klangliche Schichten: den Basso continuo, die Gesangsstimmen und einen Cantus firmus in den Holzbläsern, bei dem es sich um Luthers Fassung des Agnus Dei ("Christe, du Lamm Gottes") handelt, also nicht nur um ein weiteres Messen-Ordinarium, sondern auch eine auf den Zahlen Zwei und Drei basierende Struktur: "Agnus Dei... miserere nobis", "Agnus Dei... miserere nobis", "Agnus Dei... dona nobis pacem". Es ist kaum vorstellbar, daß ein nach

einem solchen Schema konzipiertes Musikstück bereits in einem früheren Werk Bachs, auf das er dann nur noch bequemerweise zurückgreifen konnte, vorgekommen sein soll.

Auch das Gloria der G-Dur Messe ist der Anfangschor einer Kantate (BWV 79 "Gott der Herr ist Sonn' und Schild"), und ob es sich bei dieser Wahl nun um einen Geniestreich oder um eine Verzweiflungstat handelt, sei dahingestellt. Bei Durchsicht der einschlägigen Literatur ist es interessant festzustellen, wie aufgebracht sich manche von Bachs treuesten Befürwortern über diese umfassenden Anleihen des Komponisten bei sich selbst äußerten; sie scheinen sich an seiner Stelle angegriffen zu fühlen und gehen sogar so weit, zu behaupten, daß er für die Messen absichtlich ungeeignete Vorlagen gewählt habe, um (verschlüsselt für die Eingeweihten in einem späteren Jahrhundert?) seiner eigenen Empörung darüber Ausdruck zu verleihen, daß er für solche nichtswürdigen Anlässe Musik liefern mußte. Wenn solche Kritiker nicht einen besonderen, keinem sonst vergönnten Einblick in das Gewissen des Komponisten hatten, muß man davon ausgehen, daß sie von der Originalität von Bachs erstem, unmittelbar durch den Text inspiriertem und

daher diesem dienendem Gedanken derartig beeindruckt waren, daß ihnen die Subtilität seiner Fähigkeit, solch ein rein musikalisches Produkt für einen anderen Text und eine andere Bedeutung umzugestalten, völlig entging. Außerdem wissen sie die Tatsache nicht zu schätzen, daß sich aus dieser Praxis die Möglichkeit ergibt, Musik, die ursprünglich für einen bestimmten Tag des Kalenderjahres geschrieben worden war, auch an anderen Feier- und Sonntagen im Kirchenjahr erklingen zu lassen.

Auf dem Papier kann das Gloria der G-Dur Messe so oder so gedeutet werden, und ein Urteil wird erst im Hören möglich, wenn die interpretatorische Fürsprache der Ausführenden sich auf die Zuhörer überträgt. Kann man wirklich behaupten, daß es die Musik schwächt, wenn Bach sich hier dazu entschließt, den militärischen Anfang des Originals für Hörner und Pauken neu zu instrumentieren, indem er die Hornstimmen den Himmelsengeln (den hohen Stimmen) zuordnet und die Paukenschläge völlig wegläßt? Das grundlegende Prinzip des jenen Kontrasts wird ja schließlich rigoros beibehalten, und zwar an der gleichen Stelle wie der ursprüngliche gewaltige erste Einsatz aller vier Stimmen zu dem Text aus dem 84. Psalm "Denn Gott der Herr ist Sonn' und

Schild". Wenn überhaupt gewinnt die Musik durch die Transposition der Außenstimmen nach unten für den tief empfundenen Ausdruck des Wunsches nach Frieden auf Erden, "et in terra pax", eine neue Dimension hinzu.

In dem langen *Gratias* für Baß arbeitet Bach die Gesangsstimme in fast allen Details um und klärt in der instrumentalen Begleitung viele Punkte der Artikulation, wobei die Töne selbst hier im großen und ganzen unverändert bleiben. Was das Duett *Domine Deus* anbelangt sind alle Stimmen vom Gesichtspunkt des Affektes her so grundlegend neu konzipiert, daß mehr oder weniger ein völlig neues Stück entsteht. Man fragt sich, welch ein Vorurteil wohl seine Hand im Spiel gehabt haben mag, um einen sonst so sensiblen Kritiker wie William Whittaker zu der Behauptung hinzureißen, daß Bach sich einer unangemessenen und "absurden Tat schuldig" gemacht habe, indem er dieser Arbeit so viel Hingabe widmete. Das hinderte den Komponisten jedoch nicht, in den übrigen Sätzen in der gleichen Art und Weise fortzufahren.

Im *Gloria* der F-Dur Messe (vielleicht eine Originalkomposition?) gibt es ausreichend wunderbare Musik für die Hörner, um über ihr Fehlen in dem der G-Dur Messe

hinwegzutrusten. Ihr prachtvoll jauchzendes Motiv, dessen zwei Harmonien gegen einen beharrlichen Orgelpunkt im Baß anziehen, stellt eine Art Krönung des Gesamtensembles dar, kurz bevor dann die Continuo-Gruppe nachgibt und sich der Jagd anschließt. Dieses Motiv kehrt im Verlauf des Satzes, verdoppelt von den Gesangsstimmen, immer wieder, mal für "*Gloria in excelsis*", mal für "*Gratias agimus*". Das *Domine Deus*, das gleichzeitig zwei Aspekte der Dreieinigkeit, nämlich den Vater und den Sohn anspricht, stellt eine solch überzeugende Verbindung zwischen den benachbarten Sätzen dar, daß man das Gefühl nicht los wird, seine ausgesprochene Funktion läge darin, den Zuhörer vom *Gloria* zum *Qui tollis* zu begleiten. Es besteht aus einem A-Teil, der das "*Domine Deus*" etc. vertont, sowie einer vollständigen Reprise des Anfangsritornells, an die sich das neue Material für "*Domine Fili unigenite Jesu Christe*" etc. wie der B-Teil einer *Dakapo*-Arie anschließt. Doch die erwartete Wiederholung bleibt aus, und mit diesem Rückverweis auf das *Gloria* verlassen wir das *Domine Deus*, um kopfüber in die gequälte, dreifache Bitte um Fürsprache für die Menschheit gestürzt zu werden, die der Komponist im *Qui tollis* der Oboe und dem Solosopran anvertraut.

Diese Arie sowie der Rest des Werks lassen sich ohne Zweifel als Neubearbeitungen früherer Kompositionen einordnen. Beim *Quoniam* wollte Bach anscheinend auf die Musik zurückgreifen, mit der er an der entsprechenden Stelle von BWV 102 das *falsche* Selbstbewußtsein des Pharisäers aus dem Gleichnis beschreibt, wo sich die "allzu sich're Seele" unbekümmert vertut, während bereits die Höllefeuer geschürt werden, um sie jetzt mit zusätzlichem Schwung versehen als passende Begleitung für die letzte Rede an den thronenden Christus wiederzuverwenden; thronend zwar *altissimus*, aber obwohl thronend *tu solus sanctus*, so doch als Teil der Dreieinigkeit und (und hier kehren die Hörner und Oboen wieder) *cum Sancto Spiritu*. Auch hierbei handelt es sich nicht um eine vollständige Entlehnung, sondern um eine erweiterte Fassung des zentralen Fugenteils aus dem Anfangschor eines Weihnachtsstücks, BWV 40.

Vielleicht ist also der Umstand, daß diese Werke auch "Lutherische Messen" genannt werden, genauso unzutreffend wie die Bezeichnung "Kirchenkantaten". Aber vielleicht ist das auch nicht so wichtig. Ist es nur Haarspalterei, wenn man auf Bachs eigene Differenzierungen besteht, der nur eine Handvoll Stücke für Solostimme als

Kantate bezeichnete, ansonsten ein paar *dialogi* und *motetti* kenntlich machte, und alles andere, was einen Titel aufwies, *concerto* nannte? Wenn wir alles einfach Kantate nennen, trifft dann der unreflektierte Gemeinplatz zu, daß Bachs Kirchenmusik die Oper nachhäft – genau der Vorwurf, den sich Bach von einigen seiner kritischen Zeitgenossen anhören mußte – obwohl sie vielleicht in Wahrheit nur einige Techniken entlehnt, um sie in den Dienst einer frommen Theologie zu stellen? Vielleicht läßt die heutige Debatte über eine "authentische" Besetzung für diese Stücke die Frage des Anlasses zu oft in den Hintergrund treten. Möglicherweise wäre Bach selbst die Unterscheidung von Geistlichem und Weltlichem wichtiger gewesen als die Aufteilung in *Soli/Tutti/Ripieni*.

Ebenso benutzen diese Messen, außer dem *Cantus firmus* des *Kyrie* der F-Dur Messe, kein Originalmaterial Luthers. Von der Form her könnten sie genauso gut "Neapolitanische" Messen heißen, und sowieso sind sie Messen nur im technischen Sinne von *Missa*, nicht vollständige Vertonungen des Ordinariums. Ihr Geist jedoch ist zutiefst von Luther und Bach geprägt, und es ist schwer, sich der emotionalen Wirkung der großen und

komplexen Auflösungen von Dissonanz, die sie kennzeichnen, zu entziehen. Wie deprimierend ist es deshalb, wenn man aus ihrem Bann entlassen wird, um zurückzukehren in eine Welt, in der sich die Menschen immer noch, angeblich wegen religiöser Differenzen, gegenseitig umbringen. Und trotzdem vertonte auch Bach in seinen jüngeren Jahren den folgenden Text aus der Litanei (und hörte ihn zu gewissen Jahreszeiten sein ganzes Leben hindurch immer wieder gesungen):

Und uns für des Türken und des Papsts
grausamen Mord und Lasterungen, Wüten und
Toben väterlich behüten.

© 2000 Richard Campbell
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

¹Das erste Thema, jetzt an den "Herrn" (Kyrie) gerichtet, wird in der Umkehrung behandelt, und es gibt Meinungen dahingehend, Bach habe dieses Thema ursprünglich als musikalische Schilderung von *Heuchelei* konzipiert. Das mag richtig erkannt sein, aber mindestens ein Kritiker ging sogar so weit zu behaupten, daß der anklagende Ton, der für eine erfolgreiche Interpretation des Originaltextes erforderlich ist, in dem musikalischen Material so tief eingebettet sei, daß Bachs Wiederverwendung der Musik einer Perversität gleichkäme. Logik und Kreativität scheinen hier ziemlich auseinander zu gehen: als kontrapunktische Technik ist

Imitation durch Umkehrung völlig legitim, und die Chromatik kann das Flehen des *deison* genauso überzeugend ausdrücken wie die Versportung der *falschen Herzen*.

Triosonate, BWV 529

Hoch oben auf ihren staubigen Emporen atmen Organisten (laut Schönberg) "die Luft anderer Planeten". Als ich 1981 in Salzburg studierte, erfuhr ich erstaunt, daß Bach, der es angeblich versäumt hatte, etwas für die wichtigste Art von Kammermusik seiner Zeit zu komponieren (die von Corelli perfektionierte Triosonate für zwei Violinen), in der Tat sechs, nur für Solo-Organ bestimmte Triosonaten geschrieben hatte.

Wie kann ein einziger Tastenspieler eine Triosonate aufführen, die normalerweise vier Musiker erfordert? Zum Teil waren es Fortschritte in der Pedaltechnik, die Bach ermöglichten, den beiden Oberstimmen eine zufriedenstellende Baßstimme zugrunde zu legen. Die Oberstimmen werden mit der linken und der rechten Hand gespielt, und diese Freiheit der Hände erwies sich als das erste Problem, das überwunden werden mußte, als ich das Werk für die vorliegende CD bearbeitete. Besonders die Stimme für die linke Hand sank oft viel tiefer als der Umfang der Violine bis zur Tenorlage herab. Für die meisten Bearbeitungen findet man eine

passende Stelle für eine Oktavversetzung, damit die Musik wieder zur Stimmlage der Violine zurückkehrt. Für mich als Violespieler ergab sich jedoch die Möglichkeit, der Rolle des Generalbasses zu entkommen, und selber ein bißchen Spaß "da oben" mit den Violinen zu haben. Ich ließ eine der Violinen also einige Takte aussetzen und eignete mir diese Stellen selber an. Immerhin dienten mir hier Triosonaten von Buxtehude und Reincken als Vorbild, deren Musik Bach gut kannte.

Beim Durchspielen des Resultats stellte ich mit einiger Erleichterung fest, daß meine Lösung auch eine Veränderung des Stimmregisters bewirkte und somit die Struktur des Werks hervorhob. Im letzten Satz war dies aber unnötig: Infolge eines ungewöhnlich aktiven Pedals sowie einer Figuration, in welcher die Stimmen in einem spielbaren Umfang bleiben, konnte ich die Originalpartitur intakt lassen.

Wie überlegen wir Streicher uns den Organisten gegenüber auch fühlen mögen, wirkt es doch ernüchternd, daß zur Aufführung der hier eingespielten Musik vier Spieler notwendig sind, ursprünglich dafür aber nur einer vorgesehen war.

© 2000 Richard Boothby
Übersetzung: Carl Ratcliff

Nancy Argenta hat 1983 als Berufsmusikerin debütiert. Ihr Repertoire erstreckt sich über drei Jahrhunderte, und sie wurde sowohl für ihre Händelinterpretationen als auch für die Darbietung von Werken so unterschiedlicher Komponisten wie Mahler, Mozart, Schubert und Schönberg gepriesen. Ihre Fähigkeit, den Anforderungen von groß angelegten Orchesterwerken, von Kammermusik und Recitals zu genügen, haben ihr große Anerkennung und Respekt eingebracht. Sie arbeitet eng mit vielen herausragenden Dirigenten zusammen, zum Beispiel mit Trevor Pinnock, Christopher Hogwood, Sir John Eliot Gardiner und Sir Roger Norrington, und ist mit dem Philharmonia Orchestra aufgetreten, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, den Düsseldorfer Symphonikern, dem Orchestra of St Luke's, New York, den Sinfonieorchestern von Toronto und Montreal, Sydney und Melbourne und mit dem NACO Orchestra. In den Bereichen Oper, Konzert und Recital war sie bei vielen bedeutenden Festspielen zu Gast, darunter das in Aix-en-Provence, das Mostly Mozart Festival, das Schleswig-Holstein-Festival und die BBC Promenade Concerts. Nancy Argenta, die in Kanada geboren und aufgewachsen ist, lebt heute in England.

Michael Chance ist gleichermaßen an der Oper, im Konzert und im Recital sowie auch bei Aufnahmen gefragt. Konzerte und Recitals haben ihn an die Wigmore Hall in London geführt, an die Carnegie Hall in New York, das Concertgebouw in Amsterdam, den Musikverein in Wien und die Berliner Philharmonie, sowie auf Tournee nach Japan, Europa und in die USA. Er ist auf großen Festivals aufgetreten, darunter Edinburgh, Aix-en-Provence und Salzburg. In Sydney, Paris, Amsterdam und Glyndebourne, an der Mailänder Scala und der Royal Opera, Covent Garden nahm er Opernengagements wahr. Sein Repertoire reicht vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik, darunter auch viele Weltpremieren.

Mark Padmore wurde weltweit für die Musikalität und Intelligenz seines Gesangs gepriesen. Zu seinen Opernrollen zählen Jason (*Medée*) an der Opéra-Comique in Paris, Hot Biscuit Slim (*Paul Bunyan*) sowie Thespis und Mercure (*Platée*) an der Royal Opera, Covent Garden und Don Ottavio (*Don Giovanni*) in Aix-en-Provence; Titelrollen sang er in *Hippolyte et Aricie* (Opéra national de Paris) und Haydns *Orfeo ed Eurydice* (Opéra de Lausanne).

Er ist auf vielen der weltweit bekannten

Festivals aufgetreten, darunter Edinburgh, Salzburg, Tanglewood und die BBC Promenade Concerts, außerdem hat er zahlreiche Aufnahmen unter Dirigenten wie Richard Hickox, Philippe Herreweghe, William Christie und Sir Roger Norrington gemacht.

Peter Harvey erhielt seine musikalische Ausbildung als Chorschüler am Magdalen College in Oxford sowie an der Guildhall School of Music and Drama. Er tritt regelmäßig mit führenden Musikern der Alte-Musik-Bewegung auf, darunter Harry Christophers und The Sixteen, Christopher Hogwood und die Academy of Ancient Music, Sir John Eliot Gardiner, das Orchestra of the Age of Enlightenment und das Gabrieli Consort. In Konzert-aufführungen sang er in Schuberts Messe in Es-Dur, der *Matthäus-Passion* und der *Johannes-Passion*. In der TV-Premiere von John Taveners *The Cry of the Ikon* spielte Peter Harvey die Rolle des Heiligen Johannes; außerdem ist er zu wiederholten Malen in den BBC Promenade Concerts aufgetreten.

The Purcell Quartet wurde 1983 gegründet; das Repertoire seiner Mitglieder umfaßt die gesamte Skala der barocken Musik, und sie

sind vor allem auf dem Gebiet der Kammermusik des Barocks führend geworden. 1999, im Rahmen einer umfangreichen Japan-Tournee, inszenierten sie Monteverdis letzte Oper, *L'incoronazione di Poppea*, auf und hatten davor ein sehr gut kritisierendes, komplett ausverkauftes Bach-Wochenende in der Wigmore Hall, London, veranstaltet. Im Lauf ihrer fünfzehnjährigen Zusammenarbeit ist die Gruppe weltweit

aufgetreten, unter anderem in den USA, Chile, Bolivien, Kolumbien, Peru, in der Türkei, in allen Ländern Europas sowie seit über zehn Jahren in regelmäßigen Japan-Tourneen. Zu ihren Zukunftsplänen gehören eine Neuinszenierung von Monteverdis *Orfeo*, Purcells *Dido and Aeneas* und ein Bach-Wochenende in der Wigmore Hall zum Gedenken an sein zweihundertfünfzigstes Todesjahr.



Nicky Johnston

Nancy Argenta



Hanya Chlala

Michael Chance

Bach: Messes luthériennes

Je place la musique immédiatement après la théologie et j'en fais le plus grand éloge.

Martin Luther

Il y a près d'un demi millénaire, les tensions croissantes au sein de l'Eglise d'Occident aboutirent à l'explosion de la crise de la Réforme. Certaines églises réformées ayant totalement rejeté l'observance des règles catholiques romaines, on pourrait s'étonner de trouver encore, plus de deux siècles plus tard, certaines parties de la messe latine dans la musique religieuse du premier compositeur de l'église de Luther. Et pourtant, Luther ne s'est pas tant attaqué à la liturgie, à laquelle il avait adhéré comme moine augustinien depuis l'âge de vingt-deux ans, qu'à la corruption qui régnait au sein de la hiérarchie de l'église elle-même ainsi qu'à la vénalité du clergé et de la papauté qui faisait tant insulte à ce qui était pour lui *vere dignum et justum*. Les réformes de la liturgie, qu'il a été amené à formuler (et à publier en 1523 et en 1526), tiennent soigneusement compte de la diversité des besoins et des aspirations au sein de l'assemblée des fidèles au sens large. Il a

proposé à la fois une version latine et une version allemande de l'Eucharistie. Paradoxalement, le maintien d'une version latine a pu satisfaire à la fois les susceptibilités des plus érudits et rassurer ceux qui étaient attachés avant tout à leurs habitudes – même si ces habitudes relevaient avant tout du charabia. La *Formula Missae*, publiée en premier, a été suivie d'une révision fondamentale destinée à engager plus directement les orateurs dans la liturgie, mais, même dans sa *Deutsche Messe*, un grand nombre d'éléments de l'ancienne messe (l'ordinaire et, dans une moindre mesure, le propre de la messe) ont conservé leur place dans l'ordre des choses, malgré leur changement d'apparence dû à la traduction: le latin étant remplacé par l'allemand, le plain-chant par des hymnes, la prose par des vers et le clergé par l'assemblée des fidèles.

Au cours des deux siècles qui s'écoulèrent entre la publication de la *Formula Missae* de Luther et la nomination de Bach au poste de Thomaskantor à Leipzig – l'un des postes les plus prestigieux qu'un musicien eût pu

occuper au sein de l'Eglise luthérienne – la musique religieuse dans les divers Etats d'Allemagne attira et bénéficia du talent de nombreux excellents compositeurs et de quelques génies considérables. Le soutien que Luther apporta lui-même à la musique, ainsi que ses propres mélodies, véritables semences qui permirent de faire chanter la versification allemande des originaux latins par l'assemblée des fidèles, jouèrent un rôle déterminant dans l'appréciation profonde de la musique qui se développa dans l'Allemagne de la Réforme:

Immédiatement après la parole divine, la musique mérite la plus grande louange. Elle est une maîtresse et une gouvernante de ces émotions humaines qui gouvernent les hommes ou, plus souvent, qui les dominent... Car que vous désiriez reconforter ceux qui sont tristes, terrifier ceux qui sont heureux, encourager les désespérés, rendre humbles les fiers, calmer les passionnés, ou apaiser ceux qui sont pleins de haine... quel moyen plus efficace que la musique pourriez-vous trouver?

Mais pour Luther, lui-même chanteur et luthiste, la musique était bien plus qu'un simple moyen pour atteindre un but:

Mais lorsque l'apprentissage [de la musique] s'ajoute à tout ceci... il est enfin possible de goûter avec émerveillement (sans pour autant

saisir) la sagesse absolue et parfaite de Dieu dans sa prodigieuse œuvre musicale... ceux qui ne sont pas le moins du monde émus [par la musique] ne connaissent rien de plus étonnant en ce monde.

À l'époque de Bach, même les hymnes de Luther avaient pris la patine de l'âge, et le latin avait pratiquement disparu sauf dans quelques grandes églises. Entre-temps, il y avait eu un revirement contre l'église congrégationaliste dans la culture d'une observance religieuse intensément personnelle. L'aspect émotionnel s'était encore amplifié et le piétisme, comme on le sait, alimentait un débat théologique au sein du luthéranisme ce qui influença de façon inévitable ceux qui écrivaient la poésie et la musique des sermons musicaux que l'on appelle maintenant "cantates". L'importance de ces pièces, leur lien étroit – au cœur du service religieux – avec la lecture de l'Evangile du jour, le chant du Credo (allemand) et le sermon proprement dit en firent une priorité absolue pour un compositeur comme Bach à un poste tel que celui de Leipzig, et il est probable qu'il investit l'essentiel de son énergie dans la composition de ces œuvres tout au long des années 1720 (avec les passions auxquelles elles sont étroitement apparentées). Il n'est

donc pas surprenant qu'il ait attendu longtemps pour écrire la musique de l'ordinaire de la messe, qui s'était atrophie au cours des âges, le Kyrie et le Gloria, que l'on pouvait encore chanter (en latin) sur une musique élaborée au début du service pour les fêtes solennelles et les jours de fête. Et lorsqu'il se consacra à cette partie de la messe, il la fit en choisissant et en remaniant certains passages essentiels de ses cantates, procédé connu sous le vocable "parodie" – qui allait trouver son apothéose dans certaines parties de la Messe en si mineur.

Dans la **Messe en sol majeur**, tous les mouvements sont des parodies et il est fascinant de voir que Bach choisit des compositions antérieures dont l'architecture musicale (sinon les détails superficiels) convenait à son objectif et qu'il modifia complètement leur impact émotionnel en recomposant longuement chacune des lignes mélodiques. Dans la **Messe en fa majeur**, il est tentant de se demander (malgré la difficulté de prouver le contraire) si les trois premiers mouvements, au lieu de provenir de tels modèles, ne seraient pas en réalité des compositions originales inspirées directement des textes qu'elles mettent en musique. Une comparaison entre les Kyrie fait ressortir cet

argument. Le texte (grec) ("Kyrie eleison" – "Christe eleison" – "Kyrie eleison") présente à la fois la dualité et la structure tripartite, et dans la musique empruntée qui se trouve dans la Messe en sol (le premier chœur de la cantate BWV 179) l'accent est mis sur la dualité. Bach choisit naturellement une pièce qui comporte deux thèmes distincts et appropriés sur le plan métrique, chacun étant traité tour à tour de façon fuguée et, chose importante (un point théologique qui aurait guidé son choix?), s'unissant à la fin du mouvement.¹ Le mouvement correspondant dans la Messe en fa majeur se concentre davantage sur le numéro trois: il se divise en trois sections nettes ("Kyrie" – "Christe" – "Kyrie"), il y a trois niveaux (la basse continue, les voix et un cantus firmus confié aux vents), le cantus firmus est la version allemande de l'Agnus Dei de Luther ("Christe, du Lamm Gottes"), qui est non seulement un autre ordinaire de la messe, mais qui comporte aussi une structure fondée sur (deux et) trois: "Agnus Dei... miserere nobis", "Agnus Dei... miserere nobis", "Agnus Dei... dona nobis pacem". Il est pratiquement impossible d'imaginer que Bach se fût souvenu juste à propos d'une pièce antérieure écrite sur un tel modèle, mais comme support d'un autre texte.

Le Gloria en sol majeur provient d'un autre emprunt (et d'un autre chœur initial: "Gott der Herr ist Sonn' und Schild" de la cantate BWV 79). Il est difficile de déterminer si ce Gloria fut un autre éclair d'inspiration ou de désespoir. Dans leurs écrits, certains partisans de Bach s'attaquent de façon surprenante aux nombreux emprunts à ses propres œuvres qu'il aurait fait dans les messes; ils semblent en prendre offense (parti pris) en son nom et même suggérer qu'il choisit délibérément des modèles mal adaptés afin de démontrer (de façon cachée, aux initiés, dans un autre siècle?) sa propre indignation pour avoir dû écrire de la musique à des fins aussi indignes. À moins qu'ils eussent eu accès à la conscience du compositeur, ce qui n'est pas notre cas, il se pourrait qu'ils aient été tellement éblouis par l'originalité des premières pensées de Bach, directement inspirées par le texte et donc au service du texte, qu'ils n'aient pas perçu la subtilité avec laquelle il refaçonna la matière purement musicale sur d'autres mots et avec un autre sens. Ils ne savent pas non plus apprécier l'opportunité ainsi donnée à une musique écrite pour une date particulière du calendrier de pouvoir être exécutée maintenant en plusieurs jours de fête et dimanches de l'année liturgique.

Sur le papier, le Gloria en sol majeur

pourrait être lu d'une façon ou d'une autre – ce n'est qu'à l'écoute d'une exécution qu'un jugement peut se former, le plaidoyer des interprètes agissant sur la sensibilité des auditeurs. La musique est-elle vraiment affaiblie si Bach décide de réécrire le début militaire pour cors et timbales de l'original, en confiant les parties de cor aux anges du ciel (les voix aiguës) et en se délestant des coups de tambour? Le principe sous-jacent du contraste abrupt est, après tout, strictement préservé là où se trouvait auparavant la première entrée colossale des quatre voix sur les paroles du Psaume 84: "Car le Seigneur Dieu est lumière et protection". Maintenant ce contraste est rehaussé par la transposition vers le grave des parties externes dans "et in terra pax", expression sincère du désir de paix sur la terre.

Dans les longs Gratias pour voix de basse, Bach réécrivit le solo vocal dans le moindre détail ou presque et clarifie de nombreux points d'articulation dans l'accompagnement instrumental, sans pour autant modifier beaucoup les notes. Dans le duo Domine Deus, toutes les parties ont été si profondément repensées en termes d'*affect* qu'il s'agit pratiquement d'une pièce entièrement nouvelle. On se demande ce qui a pu arriver à un commentateur aussi sensible

que William Whittaker pour qu'il laisse entendre que Bach s'était rendu "coupable" d'un "acte absurde" et inapproprié en prodiguant tant de soin à cette tâche. Néanmoins, Bach continua à œuvrer dans le même sens pour les autres mouvements.

Dans le Gloria en fa majeur (composition originale – qui sait?), on profite vraiment de l'écriture pour cors; peu importe leur suppression dans celui en sol majeur. Leur caractère glorieux et "impressionnant", avec une double harmonie contre une pédale obstinée à la basse, couronne l'ensemble juste avant que la section continuo ne s'adoucisse et ne se joigne à la chasse. Elle réapparaît tout au long du mouvement doublée par les voix, tantôt sur "Gloria in excelsis", tantôt sur "Gratias agimus". Le Domine Deus, qui apostrophe deux des personnes de la Trinité (le Père et le Fils), construit un pont si convaincant entre les mouvements qui l'entourent qu'il est difficile de ne pas avoir l'impression qu'il a été construit spécifiquement pour mener l'auditeur du Gloria au Qui tollis. Il se compose d'une "Section A" sur "Domine Deus", etc., et d'une reprise complète de la ritournelle initiale, après quoi le nouveau matériel de la phrase "Domine Fili unigenite Jesus Christe" etc. ressemble à la "Section B" d'une aria

da capo. Mais le retour attendu ne se matérialise pas et, en laissant le Domine Deus se référer au Gloria, nous sommes directement projetés dans un (triple) plaidoyer désespéré en faveur de l'intercession au nom de l'humanité, confié au hautbois et au soprano solos dans le Qui tollis.

Cet air et tout ce qui suit dans le reste de la pièce peuvent être clairement identifiés comme de la musique antérieure recomposée. Dans le Quoniam, Bach semble avoir eu l'intention d'emprunter la musique correspondant à la *fausse* confiance en soi du Pharisien dans la parabole – "allzu sich're Seele" (âme bien trop sûre de toi), de la cantate BWV 102 jouant du violon avec insouciance pendant que chauffent les feux de l'enfer – et de la recycler en y ajoutant une certaine bravoure pour en faire un air adapté à la prière finale au Christ sur le trône, en majesté, mais qui siège sur son trône comme l'un des membres la Trinité, malgré *tu solus sanctus*, – les cors et les hautbois reviennent – *cum Sancto Spiritu*. Une fois encore, l'emprunt n'est pas total, mais il s'agit d'une version augmentée de la section fuguée centrale du chœur initial d'une pièce de Noël, la cantate BWV 40.

Ainsi l'expression "messes luthériennes" de Bach n'est-elle pas aussi mal appropriée que

l'expression "cantates d'église"? Mais cela a-t-il une importance quelconque? Est-ce pur pédantisme de discuter les propres distinctions de Bach: quelques pièces à une seule voix étiquetées cantates, quelques *dialogi* et *motetti*, sinon presque tout ce qui porte un titre est appelé *concerto*? Si l'on emploie le terme de cantate pour désigner toutes ces œuvres, tombe-t-on dans un lieu commun en disant que la musique religieuse de Bach parodie l'opéra – précisément ce que lui ont reproché certains de ses contemporains peu sympathiques – alors qu'en fait il se pourrait fort bien qu'elle ne fasse qu'emprunter des techniques et les mette avec dévotion au service de la théologie? Il se pourrait que l'on perde de vue l'objectif de cette musique dans le débat sur les effectifs nécessaires à son exécution. Il se pourrait que Bach se soit senti moins concerné par les distinctions entre soli/tutti/ripieni qu'entre le sacré et le profane.

De même, les messes "luthériennes" n'utilisent presque aucun matériel luthérien brut, supprimant le cantus firmus dans le Kyrie en fa majeur. Sur le plan formel, on pourrait tout aussi bien les classer parmi les messes "napolitaines", et ce ne sont des messes que dans le sens technique de *Missa*; elles ne mettent pas entièrement en musique

l'ordinaire de la messe. Leur esprit est toutefois profondément luthérien et propre à Bach, une musique où il est difficile de ne pas être ému par le sens d'une résolution large et complexe de la dissonance. Il est donc bien démoralisant de les voir sortir de leur contexte pour entrer dans un monde où les hommes s'entretenant encore, ostensiblement à cause de différences religieuses. Et pourtant, il est vrai que Bach, dans sa jeunesse, a aussi mis en musique ces paroles de la litanie (et a continué à les entendre entonnées à certaines époques de l'année tout au long de sa vie):

Und uns für des Türken und des Papsts
grausamen Mord und Lasterungen, Wüten und
Toben väterlich behüten ("Et de l'horrible
meurtre et blasphème, de la furie et de la folie
du Turc et du Pape, Seigneur Dieu préserve-
nous", – ou comme cette prière du soir que
disaient autrefois les enfants de Cornouailles:
"Seigneur préserve-nous des fantômes, des
vampires, des monstres et des bruits terrifiants
pendant la nuit").

© 2000 Richard Campbell

Traduction: Marie-Stella Pâris

¹Le premier thème, qui s'adresse maintenant au Seigneur (Kyrie), est traité en renversement et

certain musicologues ont avancé qu'à l'origine Bach avait conçu ce thème pour dépeindre en musique la *Heuchelei* (l'hypocrisie). Cette idée est peut-être juste, mais un commentateur au moins est allé au-delà, en suggérant que le ton propre à la dénonciation, indispensable à une bonne interprétation du texte original, est si profondément enraciné dans le matériel musical lui-même que la réutilisation que fait Bach de sa musique est perverse. Ici, la logique semble remonter le courant contre la créativité: l'imitation par le renversement est une technique contrapuntique qui fonctionne d'elle-même et le chromatisme peut s'adapter avec autant d'effet à *eleison* qu'auparavant, sous forme de ricanements, à *Falschem Herzen* (faux cœur).

Sonate en trio, BWV 529

Les organistes, perchés du haut de leurs tribunes poussiéreuses, "respirent l'air d'autres planètes", pour reprendre les termes de Schoenberg. Aussi ce fut pour moi une révélation quand, étudiant à Salzbourg en 1981, j'ai découvert que Bach, qui apparemment avait négligé de composer des œuvres de musique de chambre dans le genre le plus important de son temps, c'est-à-dire la sonate en trio pour deux violons, portée à sa perfection par Corelli, avait en fait écrit un recueil de six sonates en trio, mais pour orgue seul.

Comment un seul musicien au clavier peut-il venir à bout d'une sonate en trio qui nécessite normalement quatre instrumentistes? C'est en partie les progrès de la technique de pédale qui permirent à Bach de créer une ligne de basse pouvant accompagner de manière satisfaisante les deux parties supérieures, jouées par la main droite et la main gauche. Et cette liberté des mains fut le premier problème que j'eus à résoudre en commençant l'arrangement de l'œuvre que vous pouvez entendre sur ce disque. La partie de main gauche, en particulier, descend fréquemment beaucoup plus bas que l'ambitus du violon et dans le registre de ténor. Dans la plupart des arrangements, une position convenable consiste à transposer à l'octave supérieure pour restituer la musique dans le registre du violon. Cependant, pour moi qui joue la partie de viole, la possibilité d'échapper au continuo et de prendre part au plaisir partagé par les violons "là-haut" se présente d'elle-même; ainsi, j'ai donné quelques mesures de silence à l'un des violons, et lui ai dérobé sa partie. Cependant, en agissant de la sorte, j'ai pris comme modèles les sonates en trio de Buxtehude et de Reincken, deux compositeurs dont Bach connaissait bien la musique.

C'est avec un certain réconfort que j'ai

découvert, en jouant le résultat, que ma solution produisait quelque chose de l'effet d'un changement de registre, mettant ainsi en valeur la structure de la pièce. Dans le mouvement final, cependant, ce procédé ne fut pas nécessaire: grâce à une partie de pédale exceptionnellement affairée, et à des figures mélodiques qui ne sortent pas du registre des instruments, j'ai pu laisser les parties originales intactes.

Aussi déplaisants que puissent être les instrumentistes à cordes vis-à-vis des organistes, c'est cependant un fait qui donne à réfléchir que cette musique, qui nécessite quatre musiciens pour l'exécuter ici, n'en fait appel qu'à un seul au départ.

© 2000 Richard Boothby

Traduction: Francis Marchal

Nancy Argenta a commencé sa carrière professionnelle en 1983. Maîtrisant un vaste répertoire s'étendant sur trois siècles, elle a été saluée pour ses interprétations d'œuvres de Haendel et de compositeurs aussi divers que Mahler, Mozart, Schubert et Schoenberg. Sa capacité d'adaptation aux grandes partitions avec orchestre tout comme à la musique de chambre ou au récital lui a valu la considération et le respect du public et des

critiques. Elle travaille étroitement avec de nombreux chefs d'orchestres éminents tels que Trevor Pinnock, Christopher Hogwood, Sir John Eliot Gardiner ou Sir Roger Norrington. Elle a chanté avec le Philharmonia Orchestra, le City of Birmingham Symphony Orchestra, l'Orchestre symphonique de Düsseldorf, l'Orchestra of St Luke's de New York, les orchestres symphoniques de Toronto, Montréal, Sydney et Melbourne, et le NACO Orchestra. A l'opéra, au concert et en récital, Nancy Argenta s'est produite dans de nombreux grands festivals internationaux comme ceux d'Aix-en-Provence, Mostly Mozart, Schleswig-Holstein et les BBC Promenade Concerts de Londres. Née au Canada où elle a grandi, Nancy Argenta vit maintenant en Angleterre.

Michael Chance partage sa carrière entre l'opéra, les concerts, les récitals et les studios d'enregistrement. Il a donné concerts et récitals au Wigmore Hall à Londres, au Carnegie Hall à New York, au Concertgebouw à Amsterdam, au Musikverein à Vienne et dans la salle attitrée de la Philharmonie de Berlin, et a fait des tournées au Japon, en Europe et aux États-Unis. Il s'est produit dans le cadre des plus

grands festivals dont ceux d'Edimbourg, d'Aix-en-Provence et de Salzbourg. Il a chanté sur les scènes lyriques de Sydney, Paris, Amsterdam, Milan (Teatro alla Scala), Londres (The Royal Opera, Covent Garden) ainsi qu'à Glyndebourne. Son répertoire va du baroque à la musique contemporaine et il a participé à plusieurs créations mondiales.

Mark Padmore est admiré dans le monde entier pour la musicalité et la perspicacité de ses interprétations. Il a tenu entre autres rôles lyriques ceux de Jason (*Medée*) à l'Opéra-Comique à Paris, de Hot Biscuit Slim (*Paul Bunyan*), de Thespis et Mercure (*Platée*) au Royal Opera, Covent Garden, de Don Ottavio (*Don Giovanni*) à Aix-en-Provence ainsi que le rôle-titre d'*Hippolyte et Aricie* à l'Opéra national de Paris et celui d'*Orfeo ed Eurydice* de Haydn à l'Opéra de Lausanne.

Il a participé à quelques-uns des festivals les plus prestigieux au monde, comme ceux d'Edimbourg, de Salzbourg, de Tanglewood et les Promenade Concerts de la BBC; pour ses nombreux enregistrements, il a collaboré avec des chefs d'orchestre comme Richard Hickox, Philippe Herreweghe, William Christie et Sir Roger Norrington.

Après avoir obtenu une bourse pour étudier le chant à Magdalen College à Oxford, **Peter Harvey** a poursuivi sa formation à la Guildhall School of Music and Drama à Londres. Il se produit régulièrement avec les chefs de file de l'interprétation de la musique baroque sur instruments d'époque comme Harry Christophers et The Sixteen, Christopher Hogwood et l'Academy of Ancient Music, Sir John Eliot Gardiner, l'Orchestra of the Age of Enlightenment et le Gabrieli Consort. Il a chanté la Messe en mi bémol de Schubert, la *Passion selon saint Matthieu* et la *Passion selon saint Jean* de Bach. Peter Harvey a tenu le rôle de saint Jean dans la création à la télévision de *The Cry of the Ikon* de John Tavener et il a chanté à plusieurs reprises dans le cadre des Promenade Concerts de la BBC.

The Purcell Quartet a été fondé en 1983; son répertoire recouvre toute la musique baroque; il s'est particulièrement affirmé comme chef de file dans le domaine de la musique de chambre baroque. En 1999, ce quatuor a monté le dernier opéra de Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, lors d'une grande tournée au Japon, après avoir présenté à guichet fermé un Weekend-Bach, largement acclamé par la critique, au Wigmore Hall de

Londres. Au cours des quinze années qu'ils ont passé ensemble, les membres de ce quatuor ont fait des tournées dans le monde entier, notamment aux Etats-Unis, au Chili, en Bolivie, en Colombie, au Pérou, en Turquie et dans toute l'Europe; ils se sont régulièrement produits au Japon pendant

plus de dix ans. Au nombre de leurs projets figurent une nouvelle production de l'*Orfeo* de Monteverdi, *Dido and Aeneas* de Purcell et un Weekend-Bach au Wigmore Hall de Londres pour commémorer la date exacte du 250^e anniversaire de la mort de Bach.



Mark Padmore

Hanya Chhala



Peter Harvey

Mass, BWV 236**I. Kyrie**

Seigneur, aies pitié!

Christ, aies pitié!

Seigneur, aies pitié!

II. Gloria

Gloire à Dieu au plus haut des cieux

Et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.

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

III. Gratias

Nous rendons grâce à ta gloire immense.

Seigneur Dieu, Roi des cieux, Dieu le Père
tout-puissant.

Fils unique de Dieu, Jésus-Christ.

IV. Domine Deus

Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du Père.

Toi qui effaces les péchés du monde, aies pitié de
nous.

Toi qui effaces les péchés du monde, entends notre
prière.

Toi qui sièges à la droite du Père, aies pitié de nous.

V. Quoniam

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

VI. Cum Sancto Spiritu

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

Mass, BWV 236**I. Kyrie**

Herr, erbarme dich unser.

Christus, erbarme dich unser.

Herr, erbarme dich unser.

II. Gloria

Ehre sei Gott in der Höhe

Und auf Erden Friede den Menschen, die guten

Willens sind.

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

III. Gratias

Wir sagen dir Dank ob deiner großen Herrlichkeit.

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

Herr Jesus Christus, eingeborener Sohn.

IV. Domine Deus

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.

V. Quoniam

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

VI. Cum Sancto Spiritu

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

Mass, BWV 236**I. Kyrie**

[4] Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

II. Gloria

[5] Gloria in excelsis Deo

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

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

III. Gratias

[6] Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater
omnipotens.

Domine Fili unigenite, Jesu Christe.

IV. Domine Deus

[7] Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem
nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

V. Quoniam

[8] Quoniam tu solus sanctus, tu solus

Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe.

VI. Cum Sancto Spiritu

[9] Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris,

Amen.

Mass, BWV 236**I. Kyrie**

Lord have mercy.

Christ have mercy.

Lord have mercy.

II. Gloria

Glory to God in the highest

And on earth peace to men of good will.

We praise you, we bless you, we adore you, we
glorify you.

III. Gratias

We give you thanks for your great glory.

Lord God, heavenly King, God the Father
almighty.

Lord, only-begotten Son, Jesus Christ.

IV. Domine Deus

Lord God, Lamb of God, Son of the Father.

You take away the sins of the world, have mercy on us.

You take away the sins of the world, receive our prayer.

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

V. Quoniam

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

VI. Cum Sancto Spiritu

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

Mass, BWV 233**I. Kyrie**

Seigneur, aies pitié!

Christ, aies pitié!

Seigneur, aies pitié!

II. Gloria

Gloire à Dieu au plus haut des cieux

Et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.

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

nous te glorifions.

Nous rendons grâce à ta gloire immense.

III. Domine Deus

Seigneur Dieu, Roi des cieux, Dieu le Père

tout-puissant.

Fils unique de Dieu, Jésus-Christ,

Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du Père.

IV. Qui tollis

Toi qui effaces les péchés du monde, aies pitié de nous.

Toi qui effaces les péchés du monde, entends notre prière.

Toi qui sièges à la droite du Père, aies pitié de nous.

V. Quoniam

Car toi seul es sacré, toi seul es le Seigneur, toi seul

es le Très-Haut Jésus-Christ.

VI. Cum Sancto Spiritu

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

Amen.

Mass, BWV 233**I. Kyrie**

Herr, erbarme dich unser.

Christus, erbarme dich unser.

Herr, erbarme dich unser.

II. Gloria

Ehre sei Gott in der Höhe

Und auf Erden Friede den Menschen, die guten

Willens sind.

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

Wir sagen dir Dank ob deiner großen Herrlichkeit.

III. Domine Deus

Herr und Gott, König des Himmels, Gott,

allmächtiger Vater.

Herr Jesus Christus, eingeborener Sohn,

Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters.

IV. Qui tollis

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.

V. Quoniam

Denn du allein bist der Heilige, du allein der Herr,

du allein der Höchste, Jesus Christus.

VI. Cum Sancto Spiritu

Mit dem Heiligen Geiste in der Herrlichkeit Gottes,

des Vaters,

Amen.

Mass, BWV 233**I. Kyrie**

^[10] Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

II. Gloria

^[11] Gloria in excelsis Deo

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te, adoramus te,

glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam
tuam.

III. Domine Deus

^[12] Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater

omnipotens.

Domine Fili unigenite, Jesu Christe,

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

IV. Qui tollis

^[13] Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi, suscipe

deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

V. Quoniam

^[14] Quoniam tu solus sanctus, tu solus

Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe.

VI. Cum Sancto Spiritu

^[15] Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris,

Amen.

Mass, BWV 233**I. Kyrie**

Lord have mercy.

Christ have mercy.

Lord have mercy.

II. Gloria

Glory to God in the highest

And on earth peace to men of good will.

We praise you, we bless you, we adore you, we

glorify you.

We give you thanks for your great glory.

III. Domine Deus

Lord God, heavenly King, God the Father

almighty.

Lord, only-begotten Son, Jesus Christ,

Lord God, Lamb of God, Son of the Father.

IV. Qui tollis

You take away the sins of the world, have mercy
on us.

You take away the sins of the world, receive our prayer.

You sit at the right hand of the Father, have mercy

on us.

V. Quoniam

For you alone are holy, you alone are the Lord, you

alone are the Most High, Jesus Christ.

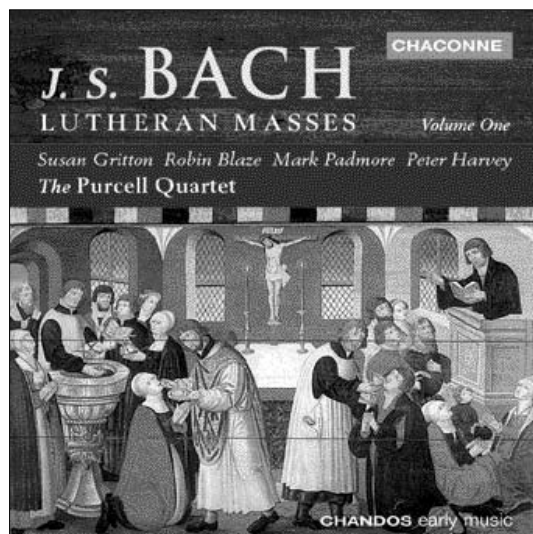
VI. Cum Sancto Spiritu

With the Holy Spirit, in the glory of God the

Father,

Amen.

Also available



Bach
Lutheran Masses, Volume 1
CHAN 0642

Chandos 20-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer Martin Compton

Sound engineers Anthony Howell (BWV 529) & Ben Connellan (BWV 233 and BWV 236)

Editor Jonathan Cooper

Recording venues Orford Church, Suffolk (BWV 529) & St Jude-on-the-Hill, Hampstead, London (BWV 233 and BWV 236); 10 December 1997 (BWV 529) & 7–9 July 1999 (BWV 233 and BWV 236)

Front cover A painted triptych by Lucas Cranach the Elder (1472–1553) above the altar of an unidentified church, showing, in the central panel, the Last Supper, and at either side Lutheran leaders: Melancthon performing a baptism (left) and Luther (right)

Back cover Photograph of The Purcell Quartet by Hanya Chlala

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Michael White-Robinson

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright 1978 Bärenreiter-Verlag, Kassel und VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig (BWV 233 and BWV 236)

© 2000 Chandos Records Ltd

© 2000 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU

BACH: LUTHERAN MASSES, VOL. 2 - Soloists/The Purcell Quartet

CHANDOS
CHAN 0653

CHACONNE DIGITAL

CHAN 0653

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Lutheran Masses, Volume 2

Trio Sonata, BWV 529 13:10

in C major · C-Dur · ut majeur

(arr. Richard Boothby, transposed to D Major)

- | | | |
|--|--|----------------------|
| <div>1</div> <div>2</div> <div>3</div> | I Allegro
II [Largo]
III Allegro | 4:55
4:54
3:21 |
|--|--|----------------------|

The Purcell Quartet

Catherine Mackintosh · Catherine Weiss violins

Richard Boothby viola da gamba

Robert Woolley harpsichord

Mass, BWV 236 26:16

in G major · G-Dur · sol majeur

- | | | |
|---|---|--|
| <div>4</div> <div>5</div> <div>6</div> <div>7</div> <div>8</div> <div>9</div> | I Kyrie
II Gloria (Vivace)
III Gratias
IV Domine Deus
V Quoniam (Adagio)
VI Cum Sancto Spiritu | 3:55
4:59
5:02
3:59
4:37
3:44 |
|---|---|--|

Mass, BWV 233* 25:15

in F major · F-Dur · fa majeur

- | | | |
|---|---|--|
| <div>10</div> <div>11</div> <div>12</div> <div>13</div> <div>14</div> <div>15</div> | I Kyrie
II Gloria
III Domine Deus
IV Qui tollis (Adagio)
V Quoniam (Vivace)
VI Cum Sancto Spiritu (Presto) | 4:20
5:13
3:34
5:07
4:35
2:27 |
|---|---|--|

TT 64:59

Nancy Argenta soprano

Michael Chance counter-tenor

Mark Padmore tenor

Peter Harvey bass

The Purcell Quartet

Catherine Mackintosh · Catherine Weiss violins

Richard Boothby cello · Robert Woolley organ

with

Anthony Robson · Catherine Latham oboes

Roger Montgomery · Anthony Halstead horns*

Jane Rogers viola · Peter Buckoke baroque bass

DDD

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester · Essex · England

LC 7038

© 2000 Chandos Records Ltd © 2000 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

BACH: LUTHERAN MASSES, VOL. 2 - Soloists/The Purcell Quartet

CHANDOS
CHAN 0653