

No. 1.  
Missa.

a

5<sup>r</sup> Voci:

2 Soprani

Alto

Tenore

Basso

3 Trombe

Tamburi

2 Fagotti

2 Oboi

2 Violini

1 Viola

c

Continuo

di

J. S. Bach

# J. S. BACH

## MESSE EN SI MINEUR BWV 232

### DVD 1

**MESSE EN SI MINEUR, BWV 232**  
(Concert 19 Juillet 2011)

2h35'00

### DVD 2

**JORDI SAVALL, UNE MESSE EN SI À FONTFROIDE**  
(Fontfroide, Juillet 2011)

54'50

Enregistrement du concert réalisé le 19 juillet 2011, à l'Abbaye de Fontfroide, Narbonne (France)  
dans le cadre du VIème édition du Festival « Musique et Histoire pour un Dialogue Interculturel ».

**DVD réalisé par Andy Sommer**

**Prise du son et montage SACD :  
Manuel Mohino assisté de Harry Charlier**

**Produit par Xavier Dubois**

**Producteur délégué François Duplat**



## CD 1

### KYRIE

- |                                                                                                           |      |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| <b>1. Kyrie eleison</b> <i>Coro a 5 (tutti)</i>                                                           | 9'01 |
| <b>2. Christe eleison</b> <i>Duetto</i><br><i>Sopranos : Céline Scheen &amp; Yetzabel Arias Fernández</i> | 5'13 |
| <b>3. Kyrie eleison</b> <i>Coro a 4 (tutti)</i>                                                           | 3'06 |

### GLORIA

- |                                                                                                                                                                                                                                                                    |      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| <b>4. Gloria in exelsis Deo</b> <i>Coro a 5 (tutti)</i>                                                                                                                                                                                                            | 1'39 |
| <b>5. Et in terra pax</b> <i>Coro a 5 (tutti)</i>                                                                                                                                                                                                                  | 4'28 |
| <b>6. Laudamus te</b> <i>Aria</i><br><i>Soprano : Yetzabel Arias Fernandez</i><br><i>1er violon : Manfredo Kraemer</i>                                                                                                                                             | 4'17 |
| <b>7. Gratias agimus tibi</b> <i>Coro a 4 (tutti)</i>                                                                                                                                                                                                              | 2'36 |
| <b>8. Domine Deus</b> <i>Duetto</i><br><i>Soprano : Céline Scheen - Ténor : Makoto Sakurada</i><br><i>Flûte traversière : Marc Hantaï</i>                                                                                                                          | 5'24 |
| <b>9. Qui tollis peccata mundi</b> <i>Quartetto (soli)</i><br><i>Soprano : Magdalena Podkosićelna - Contreténor : David Sagastume</i><br><i>Ténor : David Hernández - Basse : Stephan MacLeod</i><br><i>Flûtes traversières : Marc Hantaï &amp; Charles Zebley</i> | 2'54 |
| <b>10. Qui sedes ad dexteram Patris</b> <i>Aria</i><br><i>Contreténor : Pascal Bertin</i><br><i>Hautbois d'amour : Alessandro Pique</i>                                                                                                                            | 4'22 |
| <b>11. Quoniam tu solus sanctus</b> <i>Aria</i><br><i>Basse : Stephan MacLeod</i><br><i>Corno da caccia : Thomas Müller</i><br><i>Fagots : Claude Wassmer &amp; Quim Guerra</i>                                                                                    | 4'35 |
| <b>12. Cum sancto Spiritu</b> <i>Coro a 5 (tutti)</i>                                                                                                                                                                                                              | 4'04 |

## CD 2

### SYMBOLUM NICENUM (CREDO)

29'41

#### 1. Credo in unum Deum Quintetto (soli)

1'58

*Sopranos : Céline Scheen, Chiara Maggi, Yetzabel Arias Fernández, Claudia Habermann*

*Contreténors : Pascal Bertin & David Sagastume – Ténor : Makoto Sakurada & Francisco Fernández*

*Barytons : Marco Scavazza & Josep Ramon Olivé*

#### 2. Patrem omnipotentem Coro a 4 (tutti)

2'07

#### 3. Et in unum Dominum Duetto

4'25

*Sopranos : Céline Scheen & Yetzabel Arias Fernández*

#### 4. Et incarnatus est Quintetto (soli)

3'05

*Sopranos : Céline Scheen & Yetzabel Arias Fernández*

*Contreténor : Pascal Bertin – Ténor : Makoto Sakurada – Basse : Marco Scavazza*

#### 5. Crucifixus Coro a 4 (tutti)

2'35

#### 6. Et resurrexit Coro a 5 (tutti)

4'18

#### 7. Et in Spiritum sanctum Aria

5'12

*Baryton : Stephan MacLeod – Hautbois d'amour : Alessandro Pique & Vincent Robin*

*Basse continue : Claude Wassmer & Michael Behringer*

#### 8. Confiteor Quintetto (soli)

4'13

*Sopranos : Céline Scheen & Yetzabel Arias Fernández – Contreténor : David Sagastume*

*Ténor : Makoto Sakurada – Baryton : Marco Scavazza – Basse continue : Balázs Máté & Michael Behringer*

#### 9. Et expecto Coro a 5 (tutti)

2'25

### SANCTUS

13'43

#### 10. Sanctus Coro a 6 (tutti)

4'25

#### 11. Osanna in Excelsis Doppio coro a 8 (tutti)

2'44

#### 12. Benedictus Aria

4'12

*Ténor : Makoto Sakurada – Flûte traversière : Marc Hantaï – Basse continue : Balázs Máté & Michael Behringer*

#### 13. Osanna in Excelsis Doppio coro a 8 (tutti)

2'41

### AGNUS DEI

7'58

#### 14. Agnus Dei Aria

5'30

*Contreténor : Pascal Bertin*

#### 15. Dona nobis pacem Coro a 4 (tutti)

2'27



Enregistrement du concert réalisé le 19 juillet 2011, à l'Abbaye de Fontfroide, Narbonne (France) dans le cadre du VIème édition du Festival « Musique et Histoire pour un Dialogue Interculturel ».

**Prise du son: Manuel Mohino assisté de Harry Charlier**  
**Montage SACD : Manuel Mohino**

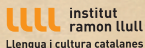
Concert organisé par  
 L'Abbaye de Fontfroide, les Amis de l'Abbaye de Fontfroide,  
 la Fundació Centre Internacional de Música Antiga & Le Concert des Nations

**Une coproduction**  
**BEL AIR MEDIA**  
**ALIA VOX**  
**MEZZO**

**avec la participation de France Télévisions**

**avec le soutien du Centre National de la Cinématographie,**  
**des Fondations Edmond de Rothschild**  
 et de  
**la Ville de Narbonne - le Grand Narbonne**  
**la Région Languedoc-Roussillon**  
**le département de l'Aude**

La Fundació Centre Internacional de Música Antiga reçoit le soutien  
 du Département de la Culture de la Generalitat de Catalunya, de l'Institut Ramon Llull  
 et du « Programme culture » de la Commission Européenne



Au recto : Piero di Cosimo. Madonna avec l'enfant et le jeune Saint Jean (détail) c. 1505-10. Oil on panel. LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna.  
 Messe in H-Moll. J.S. Bach. Partition autographe, éditée par Alfred Dürr, p. 1, 18, 28, 38, 46, 56 et 66.  
 Etiquettes CD : Elias Gottlob Haussmann (1695-1774), Portrait of Johann Sebastian Bach © Album / Dea Picture Library

Réalisation Éditoriale : Agnès Prunés      Design : Eduardo Néstor Gómez

## Solistes

Céline Scheen *soprano I* – Yetzabel Arias Fernández *soprano II*

Pascal Bertin *contreténor* – Makoto Sakurada *ténor*

Stephan MacLeod *baryton-basse*

## Coro favorito

Les Solistes et

Magdalena Podkoscielna *soprano* – David Sagastume *contreténor*

David Hernández *ténor* – Marco Scavazza *baryton*

## La Capella Reial de Catalunya

Barbara Fink, Rocío de Frutos, Chiara Maggi, Anaïs Oliveras, *sopranos I*

Glòria Fernández, Claudia Habermann, Verónica Plata, Lidia Vinyes Curtis *sopranos II*

Elena Carzaniga, Doron Schleifer, Gabriel Díaz *altos*

Patrick Kuhn, Israel Moreno, Diederik Rooker *ténors*

Pau Bordas, Javier Jiménez, Josep Ramon Olivé, Xavier Pagès *basses*

Préparation ensemble vocal : Lluís Vilamajó

## Le Concert des Nations

Manfredo Kraemer *concertino*

Guy Ferber, René Maze, Emmanuel Alemany *trompettes baroques*

Marc Hantaï, Charles Zebley *flûtes traversières* – Thomas Müller *corno da caccia*

Alessandro Pique, Vincent Robin, Olivier Collonnier *hautbois / hautbois d'amour*

Claude Wassmer, Quim Guerra *bassons* – Riccardo Minasi *violon II*

Mauro Lopes, Alba Roca, Isabel Serrano *violons I*

Santi Aubert, Guadalupe del Moral, Paula Waisman *violons II*

Angelo Bartoletti, Giovanni de Rosa *altos* – Balázs Máté, Antoine Ladrette *violoncelles*

Xavier Puertas *contrebasse* – Michael Behringer *organo di legno* – Pedro Estevan *tímboles*

Basse Continue

Balázs Máté *violoncelle*, Xavier Puertas *contrebasse*,

Michael Behringer *organo di legno*

**Direction : Jordi Savall**





La Capella Reial de Catalunya & Le Concert des Nations à l'Abbaye de Fontfroide, 2011

© David Ignaszewski





Peintre inconnu (s. XVIII), Portrait de Johann Sebastian Bach



# MESSE EN SI

## de J.S. Bach

(1685-1750)

Génie absolu de la musique baroque, pasteur protestant, organiste, Jean-Sébastien Bach signe au XVIII<sup>ème</sup> siècle mille préludes et passions, fugues et variations. Durant les dernières années de sa vie, le « cantor de Leipzig » compose un monumental triptyque, souvent considéré comme son testament artistique : *l'Offrande Musicale*, *l'Art de la Fugue* et la *Messe en Si mineur*. Cette dernière est une illustration magistrale à la fois de son art inégalé du contrepoint et de sa capacité inventive extraordinaire. Dense mais aérienne, monumentale et polyphonique, la *Messe en Si mineur* trouve sa grâce dans l'équilibre entre les rythmes, les textures et les harmonies.

Jordi Savall nous livre ici une interprétation originale du chef-d'œuvre de Bach. Le souci du dialogue entre les cultures et les traditions a suggéré aux musiciens de La Capella Reial de Catalunya d'aborder cette partition comme une utopie musicale remarquable : celle d'un *kapellmeister* luthérien qui compose une des plus belles messes *catholiques* de l'histoire occidentale. L'œuvre réussit à dépasser la tension entre les liturgies de ces deux croyances, car au-delà de la prière elle-même, ce sont les aspirations et les doutes de la condition humaine toute entière que Bach donne à écouter.

Ce concert exceptionnel a été l'occasion pour Jordi Savall de donner une série de « master-classes » s'adressant à de jeunes musiciens d'horizons multiples. Cette formation musicale exigeante rejoint la mission principale de nos Fondations, celle de transmettre, innover et s'engager au travers de l'éducation. Musiciens reconnus et talents prometteurs ont ainsi partagé leur compréhension et leur interprétation de cette œuvre unique.

En maître de la lumière et de la profondeur des couleurs, Jordi Savall dirige ici un chœur d'une merveilleuse homogénéité, et un orchestre dont l'observation de la pratique et du style d'époque donne à la partition une splendeur retrouvée. Puissant et sensible, l'enregistrement qu'il nous propose est l'occasion de redécouvrir une œuvre authentiquement universelle.

ARIANE DE ROTHSCHILD



Jordi Savall

© David Ignaszewski



# Une cathédrale de l'esprit pour le nouveau millénaire

Johann Sebastian Bach (1685-1750) a édifié durant les dernières années de sa vie le monumental corpus musical que l'on peut considérer comme son « Testament » dans lequel on peut inclure l'Offrande Musicale, l'Art de la Fugue et la Messe en Si mineur. Cette dernière œuvre synthétise à la perfection tout le savoir, le talent dans l'art de la composition (et essentiellement dans le contrepoint) ainsi que la capacité inventive de ce musicien, son sens extraordinaire de la forme, de la structure et du nombre.

Dans cet enregistrement « live », nous présentons notre version de la *Messe en Si mineur* telle qu'elle a été interprétée le 19 juillet 2011 dans le cadre du VI<sup>e</sup> Festival de Fontfroide 2011, et suite au travail réalisé dans la phase finale de perfectionnement de la II<sup>e</sup> Académie de Recherche et d'Interprétation. Cette œuvre est considérée comme l'une des utopies musicales les plus remarquables : une messe catholique composée par un luthérien qui ne peut s'inscrire dans aucune des liturgies de ces deux croyances mais demeure l'une des œuvres majeures de tous les temps.

Pour cette interprétation, une académie a été constituée. Ont été sélectionnés à partir d'une convocation publique et ouverte à tous, 27 jeunes musiciens provenant d'Allemagne (2), de Belgique (1), du Venezuela (1), de Catalogne (8), d'Espagne (4), de France (2) d'Israël (1), d'Italie (3), du Japon (1), de Norvège (2), de Pologne (1) et des Pays Bas (1). Ensemble ils constituent le groupe des solistes, le « Chœur favori » et le « Grand chœur » de La Capella Reial de Catalunya, ainsi que les solistes instrumentaux de l'orchestre sur instruments d'époque, Le Concert des Nations.

Cette œuvre a emprunté un chemin aussi laborieux que spectaculaire pour arriver jusqu'à nous. D'abord, une première interprétation partielle a eu lieu en 1786. Puis le Credo dirigé par le second des fils de Bach, Carl Philipp Emanuel fit l'objet d'un concert. La première interprétation complète fut dirigée par Carl Friedrich Zelter en 1811, à l'Académie du Chant de Berlin. Les interprétations actuelles – avec grands chœurs, orchestre symphonique ou avec chœur de chambre et orchestre sur instruments d'époque, sans oublier les versions « minimalistes » (avec 10 chanteurs maximum) – sont nombreuses. Deux dénominateurs leur sont communs : la reconnaissance universelle de son caractère exceptionnel, de sa beauté, de sa dimension spirituelle et le défi d'affronter sa grande complexité, allié à la difficulté que cela représente – encore aujourd'hui en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle –.

L'aboutissement de notre projet de Messe en si mineur avec La Capella Reial de Catalunya et Le Concert des Nations s'est fondé sur une nouvelle approche des différents critères fondamentaux relatifs

à la conception, l'organisation et l'interprétation tant de l'oeuvre en elle-même que des moyens nécessaires à sa réalisation. Situait la Messe dans son contexte de tradition et d'histoire, nous avons décidé d'utiliser une équipe vocale et instrumentale propre selon ce que nous croyons être requis par la partition, la pratique et le style de l'époque (en renonçant simplement aux voix blanches).

1. Un ensemble de voix de 27 jeunes chanteurs professionnels qui se répartissent les responsabilités pour les airs, les quatuors et les quintettes « a soli » (choeur favori) et forment les grands ensembles (grand chœur).

2. Un ensemble d'instruments d'époque requis par Bach : 12 instruments à vent et 13 instruments à archet. Un *organo di legno* tient la basse continue qui selon l'esthétique de Bach « est le fondement le plus sûr de la musique » dont il ajoutait qu'elle avait « pour cause et fin ultime d'honorer Dieu et de recréer l'esprit ».

Reconsidérant la distribution et la participation des effectifs vocaux selon les nécessités réelles de la composition et suivant la tradition des oeuvres antérieures à Bach, comme celles de Schütz, Biber ou Rosenmüller, nous avons repris l'utilisation du « chœur favori » (de 4 à 10 voix solistes) en opposition à celui de la « chapelle » (un ensemble de 21 à 27 voix formant le « grand chœur »). Selon la préface de Schütz à son oeuvre polychorale « Les Psaumes de David (1619) », le « chœur favori » doit toujours être accompagné de la basse continue (orgue) tandis que la « chapelle » est soutenue par les instruments « colla parte » et réunit toutes les voix pour obtenir un ensemble contrasté. D'après ce critère, dans la Messe en Si mineur le « chœur favori » intervient chaque fois que l'accompagnement instrumental des voix est réduit à deux flûtes, cordes et violons (*Qui tollis, Et incarnatus*, début du *Credo*) ou à une simple basse continue (*Confiteor*), tandis que l'orchestre intervient avec tout son effectif ou double les voix « colla parte », lorsqu'il accompagne toutes les voix chantantes (« chœur favori » et « grand chœur » ensemble). De cette manière, l'équilibre entre les voix et les instruments est beaucoup plus subtil et les contrastes entre moments intimes et moments jubilatoires sont plus marqués.

Un autre aspect fondamental dans l'interprétation est la déclamation et l'articulation du texte qui est en même temps l'inspirateur de tout le phrasé et des articulations instrumentales. Dans une perspective réaliste nous avons opté pour une prononciation du latin partant d'une idée de synthèse : base germanique et détails de connaissance du latin romain ancien (un son pouvant être réalisé par un chanteur cultivé de langue allemande, avec l'accent propre à sa langue dans les voyelles – très difficile à changer – mais qui connaît les différences de la prononciation latine dans les consonnes).

Aborder la messe en Si mineur est un véritable défi pour tout interprète car l'immense dimension spirituelle et esthétique de cette oeuvre et son parfait équilibre entre virtuosité, émotion, pureté et éloquence atteignent des niveaux de langage musical extrêmes qui la situent dans la dimension la plus élevée comme la plus universelle jamais atteinte par l'homme. Cette oeuvre résume le savoir de toute une vie, dans laquelle le passé (*stile antico*) et le présent (*barocco* et *galante*) se combinent pour faire entrevoir le futur d'un langage musical véritablement universel et transcendant.





Manfredo Kraemer  
© David Ignaszewski



Marc Hantai  
© David Ignaszewski

# La Messe en si mineur de Bach : un monument à la diversité

« Le chef-d'oeuvre musical le plus extraordinaire de tous les temps et de tous les peuples » : c'est ainsi que l'éditeur Nägeli définissait la Messe en si mineur de l'« incomparablement grand Johann Sebastian Bach », en annonçant la publication de cette Messe en 1818. Il ajoutait : « cette oeuvre, par son contenu et ses proportions et, bien sûr, par l'excellence du style et la richesse de l'invention, dépasse tous ses autres ouvrages », et il citait en exemple le *Credo*, « exemple éternel de la façon de réussir à réveiller ce qu'il y a de plus instinctif dans la force de la foi, grâce à la force miraculeuse de l'art ».

Aujourd'hui nous sourions devant tant de grandiloquence mais grâce à cette première publication la Messe en si mineur devint rapidement le paradigme de la composition monumentale. Il est évident que l'oeuvre méritait un tel honneur et il est surprenant que de nos jours dans le grand public cette Messe ne jouisse pas d'une popularité comparable à celle des deux grandes Passions, la Saint Mathieu et la Saint Jean. Cependant, la fréquence avec laquelle elle continue à être interprétée et enregistrée démontre l'intérêt constant qu'elle suscite parmi les artistes et le public.

La première exécution de la Messe eut lieu à la fin de 1749, quelques mois avant la mort du compositeur. Mais l'oeuvre avait connu une longue gestation. Le *Kyrie* et le *Gloria* avaient été composés seize ans auparavant pour la cour de Saxe à Dresde, ville qui alors connaissait sa splendeur maximale et le compositeur avait présenté personnellement ces deux pièces au nouveau prince électeur, Frédéric Auguste II, roi de Pologne sous le nom d'Auguste III. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, il ne s'agissait pas dans ce cas d'une messe « incomplète », mais d'une oeuvre adaptée aux coutumes luthériennes du moment, car l'élaboration polyphonique des textes latins durant le rite se limitait généralement au *Kyrie* et au *Gloria*. De fait, les autres messes de Bach (dites « messes luthériennes », en fa majeur, la majeur, sol mineur et sol majeur) se composent uniquement du *Kyrie* et du *Gloria*. En revanche la messe écrite pour la cour de Dresde était une *missa solemnis*, une oeuvre ample et écrite pour un orchestre de grande dimension incluant trompettes et timbales. Et c'est effectivement celle-ci, grandiose en elle-même, que Bach reprit en 1748, ajoutant à la messe proprement dite (*Kyrie* et *Gloria*) un *Credo* de conception nouvelle (le *symbolum nicenum*), ayant surgi d'un processus créatif douloureux et qui incluait le matériel de trois différentes cantates antérieures. Pour le *Sanctus* il fit appel à une pièce qu'il avait composée des décennies plus tôt, en 1724. Par la suite, il prit le chœur initial de sa cantate profane BWV 215 en y adaptant le texte de l'*Hosanna* et il l'unit à un *Benedictus* nouvellement créé. Finalement, il transforma une autre oeuvre antérieure (une page provenant d'une cantate nuptiale, aujourd'hui perdue et réutilisée pour la pièce appelée « Oratorio de l'Ascension », BWV 11) pour composer l'*Agnus Dei*.



Il a beaucoup été écrit sur la diversité du matériel de composition réuni dans cette oeuvre, et certains y ont même vu un élément de faiblesse. Cependant, c'est précisément cette pluralité stylistique qui permet au compositeur d'adapter son langage à la signification de chaque section avec tant de naturel. La musique que Bach nous propose est hétérogène mais le texte poétique de l'*ordinarium* de la messe l'est encore davantage : le texte commence en grec (avec le *Kyrie*) et continue en un latin peu uniforme et d'un niveau linguistique inégal. Dès le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, Guillaume de Machaut qui était clerc, compositeur et homme de lettres avait senti la nécessité d'ajuster son style de composition tant au caractère différent qu'à la fonction liturgique propre à chaque partie de la messe : dans sa *Messe de Notre Dame* sont alternées trois façons au moins, clairement opposées, de concevoir la polyphonie.

Dans la Messe en si mineur, la luminosité transparente du *Sanctus* (composé par Bach avant l'âge de quarante ans), la maturité multiforme et élaborée du *Kyrie* et du *Gloria* (composés pratiquement dix ans plus tard, après avoir définitivement fixé sa vie professionnelle et personnelle) et l'hermétique complexité du *Credo* tardif (composé au même moment que l'*Art de la fugue* et tout de suite après l'énigmatique *Offrande musicale*) se succèdent pour dessiner ce qui est presque un parcours autobiographique. Ce n'est sûrement pas un hasard si Bach a attendu la fin de sa vie pour compléter ce qui – pour un homme d'une profonde religiosité et extrêmement lié à la tradition liturgique – demeurait une matière encore à traiter dans son catalogue. Pour lui qui, sous bien des aspects, se présente comme une passerelle entre le passé et le futur – entre ce que la musique avait représenté avant la période baroque et ce qu'elle allait représenter à partir de là –, écrire une messe signifiait indiquer le chemin à suivre. Pour cette raison, la juxtaposition de styles de composition divers qui marquera si profondément l'avenir de la musique à partir de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, apparaît ici presque comme une prémonition.

Bach avait grandi dans l'Allemagne luthérienne. Mais il a vu dans la tradition de la messe en latin le reflet de cette continuité culturelle dont avait besoin impérativement l'art musical. Pour cette raison, il ne trouva même pas d'inconvénient à mettre en musique cette phrase apparemment si problématique du *Credo* qui invoque une Eglise « catholique et apostolique ». Il le fit en confiant cette phrase au soliste basse, en évitant toute élaboration polyphonique ou intervention chorale, comme s'il s'agissait d'un détail face à la transcendance des événements évoqués dans la messe. En tout cas, Bach n'allait pas être l'unique génie à accepter ce genre de défi : de Haydn à Stravinsky, de nombreux compositeurs (certains d'entre eux très éloignés de la dévotion catholique) sentirent le besoin de se mesurer à cette tradition que le texte de la messe paraissait synthétiser à la perfection. Mozart utilisa la Messe en do mineur inachevée K427, pour mener à l'extrême sa conception tragique de l'existence et Beethoven illustra avec sa *Missa solemnis*, mieux qu'avec aucune autre de ses oeuvres tardives, cette vision utopique de la vie et de l'art qui le mena au point final de son itinéraire de compositeur.

Cependant, l'apport de Bach dans ce domaine reste unique et extraordinaire. Dans la Messe en si mineur s'unissent non seulement la richesse et la diversité surprenante de sa grande expérience dans la composition, mais encore l'apport d'autres traditions qui font de l'oeuvre une authentique synthèse de toute une civilisation. On pense par exemple à l'utilisation de figures inspirées par la rhétorique grecque et latine et en particulier à la répétition de fragments mélodiques similaires dans des situations toujours différentes. On pense aussi au relief donné à des harmonies déterminées grâce à une distribution opportune des silences ou à la brusque accélération d'une même figure.

L'usage que fait Bach d'intervalles précis ou de traits mélodiques est évidemment très lié au passé musical récent mais n'en est pas moins riche en implications. Dans certains cas il s'agit d'innocentes mises en pratique, en apparence seulement, de ce que l'on a appelé la *musica picta*. Le mouvement mélodique ascendant au début d'*Et resurrexit*, par exemple, est une efficace représentation de l'acte du réveil, complémentaire de cette autre représentation qui avait illustré, quelques minutes avant, la descente au tombeau de Jésus dans *Et incarnatus est*, au moyen d'arpèges descendants lents et douloureux. D'autres recours sont liés à la tradition madrigaliste italienne : parmi eux, l'usage de brèves cellules chromatiques et de notes séparées par des silences pour représenter la douleur ou les pleurs (*Crucifixus* et *Qui tollis peccata mundi*) ou la prédilection pour les sauts ascendants manifestant la joie (au commencement du *Gloria*, par exemple).

La richesse du langage chez Bach s'expose dans toute sa magnitude lorsque l'on parle d'harmonie. Bach sait se mouvoir avec une spéciale habileté dans le cadre rhétorique de son temps, en mettant en relation tonalité et successions harmoniques choisies et représentation de sentiments et d'états d'âme déterminés. En réalité, l'oeuvre n'est pas entièrement composée dans la tonalité de si mineur, traditionnellement liée à la dimension transcendante et à la sublimation de la douleur. Outre le choix logique du joyeux et triomphal ré majeur pour le *Gloria* et le *Sanctus*, on constate l'insolite décision de réserver la tonalité fragile et sensible de sol majeur aux pièces directement liées au personnage de Jésus (*Christe eleison*, *Domine Deus*, *Et in unum Dominum*), ainsi que certaines transitions significatives d'une tonalité à une autre, toujours étudiées minutieusement. Il suffit de prendre pour exemple la surprenante conclusion du *Crucifixus* qui, commencée en mi mineur se termine dans un changement soudain sur les mots *passus et sepultus est* : un changement qui met en évidence le moment du passage et la fin des souffrances et, en même temps prépare l'entrée suivante du brillant ré majeur d'*Et resurrexit*. Dans ce fragment comme dans d'autres, l'harmonie est chargée d'illustrer la relation réciproque entre événements relatés par le texte.

Ces observations peuvent s'étendre aussi à d'autres facettes de l'oeuvre. En ce qui concerne l'instrumentation et les tessitures, par exemple, Bach choisit les formes chorales, de préférence polyphoniques, pour représenter la dévotion collective (*Kyrie eleison* I et II, *Gratias agimus tibi*, *Dona nobis pacem*) ; il emploie les instruments solistes pour des sections destinées à refléter la dimension individuelle de l'expérience religieuse (*Domine Deus*, *Quoniam*, *Benedictus*) ; et il réserve les timbales et les trompettes pour les moments jubilatoires (*Gloria*, *Cum Sancto Spiritu*, *Sanctus*).

Le *Credo* constitue un cas à part qui, avec l'élaboration polyphonique d'une intonation grégorienne, introduit une page pleine d'une extrême fantaisie dans laquelle la succession des différentes voix acquiert une signification symbolique ; celle de la profession de foi individuelle, manifestée seulement de façon personnelle, finit par se fondre dans une grande conclusion chorale. En moins de deux minutes nous entendons répéter 43 fois le *Credo* grégorien. Ces quarante trois fois ne sont nullement là par hasard : il s'agit d'un des nombreux exemples de la prédilection de Bach pour les relations entre musique et mathématique. Si la lettre A correspond au numéro 1 de l'alphabet, le B au 2, etc., la somme du chiffre que représentent les lettres C-R-E-D-O est précisément 43. Et la Messe comprend bien d'autres exemples de ce type. Dans un genre différent mais encore plus suggestif, en voici un autre, offert par le *Crucifixus* : il se développe sur 53 mesures. Or nous pouvons ici aussi attribuer à ce



numéro une signification occulte : c'est précisément au verset 53 du livre du prophète Isaïe que se trouve la prophétie de la Passion du Christ, lue la nuit du Vendredi Saint.

Ces coïncidences sont les expressions ponctuelles d'un symbolisme qui imprègne tout l'oeuvre. Sa manifestation maximale est dans la présence transcendante du numéro trois, emblème du divin, que Bach intègre dans son langage avec un total naturel, partant de ses utilisations les plus évidentes : les trois notes de l'accord de si mineur, par exemple, correspondent en même temps aux tonalités des trois sections du *Kyrie*, ici respectivement si mineur, ré majeur et fa dièse mineur.

L'hermétisme apparent de cette numérogie est la preuve de la complexité infinie qui est toujours cachée à l'intérieur des grandes créations de l'histoire de la musique. Nous n'en finirons jamais de percer à jour totalement une composition comme celle-ci, peu importe que nous en soyons les interprètes, les chercheurs ou les mélomanes : il restera toujours quelque chose à découvrir. Le plaisir de l'interpréter, de l'étudier et de l'écouter encore et encore, naît précisément de là : de cette capacité à montrer des facettes toujours nouvelles. Une capacité que cette Messe a toujours eu, durant le long chemin qui l'a menée jusqu'à nous.

**LUCA CHIANTORE**

Traduction : Irène Bloc



Stefan MacLeod  
© François du Châtenet

Handwritten musical score for Kirja, à 5. Voix. Instrumenti. e Continuo. The score is written on 12 staves, with the first 10 staves labeled with instrument names and the last two staves labeled with 'Continuo' and 'Organo'.

The instruments listed are:

- Handbass
- Violon
- Kobin
- Violon
- Kobin
- Viola
- Kobin
- Violon
- Kobin
- Continuo
- Organo

The score is written in a historical notation style, featuring various note values (minims, crotchets, quavers, etc.) and rests. The notation is written in brown ink on aged, slightly stained paper. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and ligatures. The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in a cursive, historical style.

The score is written in a historical notation style, featuring various note values (minims, crotchets, quavers, etc.) and rests. The notation is written in brown ink on aged, slightly stained paper. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and ligatures. The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in a cursive, historical style.



# J.S. Bach's MASS IN B MINOR

(1685-1750)

In the 18th century, Johann Sebastian Bach, absolute genius of baroque music, protestant pastor and organist, composed one thousand preludes, passions, fugues and variations. During the last years of his life, the “cantor of Leipzig” composed a monumental triptych, often referred to as his artistic testament: *The Musical Offering*, *The Art of Fugue* and the Mass in B minor. The latter is a masterly illustration of the composer’s unequalled art of counterpoint and his extraordinary inventive skill. Dense but ethereal, monumental and polyphonic, the elegance of the Mass in B minor lies in its balance of rhythms, textures and harmonies.

In this recording Jordi Savall offers us an original interpretation of Bach’s masterpiece. His quest for a dialogue between cultures and traditions has prompted the musicians of *La Capella Reial de Catalunya* to approach the score as a remarkable musical utopia, the creation of a Lutheran *kapellmeister* who composed one of the most beautiful Catholic masses in the history of Western music. The work successfully overcomes the tension between the liturgies of these two religious traditions because, beyond the actual prayer, what Bach expresses in this music is the aspirations and doubts of the universal human condition.

This exceptional concert provided Jordi Savall with the opportunity to give a series of master classes to young musicians from many different countries. Such an exacting level of musical training is in keeping with the principal mission of our Foundations, which is to transmit, innovate and foster commitment through education. Eminent musicians and promising young talents have come together to share their understanding and their interpretation of this unique work.

As a master of light and depth of colour, Jordi Savall conducts a wonderfully consistent choir and an orchestra whose respect for the practice and style of the period brings a renewed splendour to the score. This powerful and sensitive recording enables us to discover anew a truly universal work.

**ARIANE DE ROTHSCHILD**

Translated by Jacqueline Minett

# Cathedral of the soul for the new millennium

During the final years of his life, Johann Sebastian Bach (1685-1750) created the monumental body of music that can be considered his “Testament”, comprising the Musical Offering, the Art of Fugue and the B minor Mass. This latter work is a perfect synthesis of all his skill and flair in the art of composition (and essentially in that of counterpoint), as well as his gift for invention and his extraordinary sense of form, structure and number.

In this live recording we offer our version of the Mass in B minor, as it was performed on 19th July, 2011, as part of the 6th Festival of Fontfroide 2011, after the final touches had been made to our interpretation during the 2nd Academy of Research and Performance. Considered to be one of the most remarkable of all musical utopias, it is a Catholic Mass written by a Lutheran composer, which cannot be fitted into the liturgies of either the catholic or the Protestant tradition, and yet it remains one of the great masterpieces of all time.

An academy was specially formed for this performance. The members were selected by open public competition: 27 young musicians from Germany (2), Belgium (1), Venezuela (1), Catalonia (8), Spain (4), France (2) Israel (1), Italy (3), Japan (1), Norway (2), Poland (1) and Holland (1). Together they constitute the Soloists, the *Choeur favori* and the *Grand choeur* of La Capella Reial de Catalunya, as well as the instrumental soloists of the orchestra using period instruments, Le Concert des Nations.

The story of the B minor Mass’s progress from its origins until the present day is at once tortuous and spectacular. A first partial performance took place in 1786. Then the Credo was performed in a concert version under the direction of Bach’s second son, Carl Philipp Emanuel; but the first complete performance was not until 1811, when it was conducted by Carl Friedrich Zelter at the Sing-Akademie zu Berlin. Modern-day performances, involving large choirs, a symphony orchestra or chamber choir and orchestra using period instruments, without forgetting the “minimalist” versions (with a maximum of 10 singers), are legion; but they all have two common denominators: a universal recognition of the work’s exceptional nature, its beauty and its spiritual dimension, as well as the challenge that is still posed today, at the beginning of the 21st century, by the work’s enormous complexity and difficulty.

The result of our Mass in B minor project with La Capella Reial de Catalunya and Le Concert des Nations is grounded in a new approach to various fundamental criteria relating both to the conception, organisation and interpretation of the work itself, and the means necessary for its performance. Considering the Mass in its traditional and historical context, we decided to use a distinctive vocal and



instrumental line-up based on our understanding of what was required by the score, as well as the practice and style of the period (rather than simply using high-pitched voices):

1. A vocal ensemble of 27 young professional singers who share responsibility for the “a soli” arias, quartets and quintets (*choeur favori*), as well as constituting the large ensembles (*grand choeur*).
2. An ensemble of period instruments according to Bach’s specifications: 12 wind instruments and 13 bowed instruments. An *organo di legno* provides the bass continuo, or thorough-bass, which, according to Bach’s aesthetics, “is the most perfect foundation of music”, “the ultimate purpose of music being the glory of God and the delectation of the spirit.”

Reconsidering the distribution and role of the vocalists according to the real needs of the composition, and following the tradition of works before Bach, such as those by Schütz, Biber and Rosenmüller, we returned to the use of the *choeur favori* (from 4 to 10 solo voices) as opposed to the *chapelle* (an ensemble of 21 to 27 voices forming the *grand chœur*). According to Schütz’s preface to his polychoral *The Psalms of David* (1619), the *choeur favori* should always be accompanied by the bass continuo (organ), whereas the “chapelle” is sustained by the instruments *colla parte*, (with the soloist) and brings together all the voices, resulting in a highly contrasting ensemble. Following these criteria, in the Mass in B minor the *choeur favori* intervenes whenever the instrumental accompaniment to the voices is confined to flutes, strings and violins (*Qui tollis, Et incarnatus*, the beginning of the *Credo*) or a simple bass continuo (*Confiteor*), while the full orchestra intervenes or doubles the solo voices when it accompanies all the singing voices (*choeur favori* and *grand chœur* combined). A much more subtle balance is thus achieved between voices and instruments, and the contrasts between the intimate and the exhilarating moments are more pronounced.

Another fundamental aspect in the performance is the declamation and articulation of the text, which in turn inspires all the instrumental phrasing and articulations. Adopting a realistic perspective, we opted for a Latin pronunciation based on the principle of synthesis: basically Germanic, but with an awareness of Classical Roman Latin (a sound that could be produced by a seasoned German-language singer, with an accent reflecting German vowels – which are very difficult to change – but taking into account the differences in the Latin pronunciation of the consonants).

The B minor Mass is a true challenge for any musician because of the work’s immense spiritual and aesthetic dimension, and also because its perfect balance between virtuosity, emotion, purity and eloquence scales such giddy heights of musical language that it attains to the highest and most universal expression ever achieved by man. The work distills the wisdom of an entire lifetime, combining past (*stile antico*) and present (*barocco* and *galante*) to offer us an insight into the future of a musical language that is truly universal and transcendent.

**JORDI SAVALL**

Bellaterra, Autumn 2012

Translated by Jacqueline Minett



La Capella Reial de Catalunya  
© David Ignaszewski



## Bach's B minor Mass: a monument to diversity

In 1818 the publisher Hans Georg *Nägeli* announced the publication of the *Mass in B Minor* by the “incomparably great Johann Sebastian Bach” to be “the greatest musical work of art of all time and of all nations”. He went on to say that “In terms of its content and proportions, and, of course, its excellent style and richness of invention, this work surpasses all the composer’s other works”, citing the *Credo* as “an eternal example of how strength of faith can instinctively be awakened through the miraculous power of art.”

Nowadays we may be less than comfortable with such grandiloquence, but thanks to that first edition, the B minor Mass rapidly became the paradigm of monumental composition. The work undoubtedly deserves that honour, and it is surprising that the Mass is not as popular with the wider public as his great St. Matthew Passion and St. John Passion. Nevertheless, the frequency with which the Mass is performed and recorded bears witness to the constant interest it arouses among artists and audiences alike.

The Mass was first performed at the end of 1749, just a few months before the composer’s death. But the work had had a long gestation. The *Kyrie-Gloria* were composed sixteen years earlier for the court of Saxony at Dresden, a city which at that time was at the height of its splendour, and Bach had personally presented it to the new Prince-elector, Friedrich August, King August III of Poland. Contrary to what one might suppose, it was not an “incomplete” Mass, but rather a work that was tailored to the customs of the day, as polyphonic elaboration of the Latin texts during the service was generally confined to the *Kyrie* and the *Gloria*. In fact, Bach’s other Masses (the so-called “Lutheran Masses” in F major, A major, G minor and G major) also consist solely of the *Kyrie* and *Gloria*. The Mass written for the court at Dresden, however, was a solemn Mass, an extensive work composed for a large-scale orchestra including trumpets and kettledrums. And it was that already grandiose work that Bach returned to in 1748, adding to the core *Missa* (the *Kyrie* and *Gloria*) a newly-composed *Credo* (the *Symbolum Nicenum*), the fruit of a lengthy creative process which includes material from three earlier, separate cantatas. In the *Sanctus* he drew on a work that he had composed decades earlier, in 1724. Then he took the opening chorus of his secular cantata BWV 215, adapting it to the text of the *Osanna*, and to that he added a new *Benedictus*. Finally, he transformed another previous work (an aria from a now lost wedding cantata that he subsequently re-used in the Ascension Oratorio, BWV 11) in his composition of the *Agnus Dei*.

Much has been written about the work's evident diversity of composition, an element that some have regarded as a weakness. Yet, it is precisely that plurality of styles which enables the composer to mould his language so naturally to the meaning of each section. The music that Bach presents in the B minor Mass is heterogeneous, but so is - and to an even greater extent - the poetic text of the Ordinary of the Mass, a text which begins in Greek (with the *Kyrie*) and continues in a rather uneven and linguistically disparate Latin. As early as the mid-14th century, Guillaume de Machaut, a composer, cleric and man of letters, had felt the need to adapt his style of composition to the diverse character and the various liturgical functions of each part of the Mass: his *Messe de Notre Dame* features at least three clearly contrasting ways of conceiving polyphony.

The Mass in B minor, with the transparent luminosity of the *Sanctus* (composed before Bach's fortieth year), the multiform and elaborate maturity of the *Kyrie* and the *Gloria* (composed almost ten years later, when the composer was secure in both his professional and personal life) and the hermetic complexity of the later *Credo* (composed during the same period as *The Art of Fugue* and immediately after the enigmatic *Musical Offering*), traces an autobiographical frieze. It is surely no coincidence that Bach waited until the end of his life to complete what was - for a man of profound religious faith who was deeply attached to the liturgical tradition - represented a long-standing challenge. For one who, in so many ways, is seen as a bridge between the past and the future, between music as it had been until the Baroque period and what it was to become, composing a Mass writing a mass pointed the way forward. His juxtaposition of diverse styles of composition, which was to become a hallmark of music from the second half of the 18th century, was almost a premonition.

Although Bach had grown up in Lutheran Germany, he recognized in the tradition of the Latin Mass the cultural continuity that is so vital to musical art, and he therefore had no qualms about setting to music even those apparently problematic words of the *Credo* which invoke a "catholic and apostolic" Church. Having said that, however, he entrusted that part of the text to the bass solo, avoiding any polyphonic elaboration or choral intervention, as if it were a mere detail compared to the transcendence of the events evoked by the Mass. In any case, Bach was not the only genius to take up the challenge: from Haydn to Stravinsky, many composers (some of them very far removed from the Catholic faith) felt the need to try their hand at that tradition of which the text of the Mass seemed to be the quintessential expression. Mozart poured into the unfinished Mass in C minor K. 427 the ultimate expression of his tragic view of existence, and in his *Missa solemnis*, Beethoven illustrated better than in any of his later works the utopian vision of life and art which marked the culmination of his career as a composer.

However, even in this sense, Bach's contribution proved to be unique and extraordinary. The B minor Mass harnesses not only the amazingly rich diversity of his great experience as a composer, but also draws on other traditions, making the work a genuine synthesis of a whole civilization. Let us consider, for example, his use of figures inspired in Greek and Latin rhetoric, in particular the repetition of similar melodic fragments in different situations or the foregrounding of certain harmonies by means of a deft distribution of the silences or the sudden acceleration of the same figure.





Manfredo Kraemer, Mauro Lopez, Magdalena Podkoscielna, David Sagastume & Charles Zebley  
© David Ignaszewski



Lluís Vilamajó  
© Teresa Llordés

Apparently more closely linked to his recent musical past, but no less rich in implications, is Bach's use of certain intervals or melodic cadences. In some cases these are only superficially innocent uses of the so-called *musica picta*: the ascending melodic twist at the beginning of *Et resurrexit*, for example, is an effective representation of the act of awakening, echoing the one which, just a few minutes earlier, had illustrated Christ's earthly incarnation in *Et incarnatus est* by means of slow, ponderous descending arpeggios. Other features are linked to the Italian madrigal tradition, among them the use of brief chromatic passages and notes separated by silences to represent sorrow or weeping (*Crucifixus* and *Qui tollis peccata mundi*) and the predilection for ascending leaps to express joy (at the beginning of the *Gloria*, for example).

The richness of Bach's language is revealed most clearly when it comes to harmony. Bach's genius is especially apparent in the way he uses the rhetorical discourse of his age, in which each key and certain harmonic sequences are associated with the representation of certain feelings and states of mind. In fact, the work is not composed entirely in the key of B minor, traditionally associated with transcendence and the sublimation of grief: in addition to the logical choice of the jubilant and triumphant D major for the *Gloria* and the *Sanctus*, he unusually decides to reserve the fragile and sensitive key of G major for those sections which are directly related to the character of Jesus (*Christe eleison, Domine Deus, Et in unum Dominum*), as well as some significant transitions from one key to another, which are always meticulously crafted. A case in point is the extraordinary conclusion to the *Crucifixus*, which begins in E minor but ends with a sudden change on the words *passus et sepultus est*: a change which signals the moment of death and the end to suffering, and at the same time paves the way for the entry of the brilliant D major of *Et resurrexit*. In this and other fragments, the depiction of the reciprocal relationship between the events narrated in the text is entrusted to harmony.

These remarks may also be extended to other aspects of the work. In terms of instrumentation and textures, for example, Bach chooses choral - and preferably polyphonic - forms to represent collective devotion (*Kyrie eleison* I and II, *Gratias agimus tibi, Dona nobis pacem*); he uses solo instruments in sections intended to reflect the individual dimension of religious experience (*Domine Deus, Quoniam, Benedictus*), while he reserves the kettledrums and trumpets for moments of joy (*Gloria, Cum Sancto Spiritu, Sanctus*).

The *Credo* is a case apart: it opens with the polyphonic elaboration on a Gregorian plainchant, an extraordinarily imaginative piece in which the succession of different voices takes on a symbolic significance: an individual profession of personal faith fuses and burgeons into a great choral conclusion. In less than two minutes we hear the Gregorian *Credo* repeated 43 times. Forty-three is not a random number: it is one of the many examples of Bach's predilection for the relationship between music and mathematics. If the letter A corresponds to the number 1, and B to 2, etc., the sum of the numbers represented by the letters C-R-E-D-O is exactly 43. And the Mass is full of such examples. Another very different but even more intriguing example is to be found in the *Crucifixus*, which unfolds over 53 bars. Here, too, the number holds a hidden meaning: it is in verse 53 of the book of the prophet Isaiah, traditionally read on the night of Good Friday, that the Passion of Christ is prophesied.

All these coincidences are examples of the symbolism which permeates the whole work and has its utmost expression in the all-pervading presence of that emblem of divinity, the number three, which Bach so effortlessly incorporates into his musical language, starting with its most obvious applications: the three notes of the chord of B minor, for example, correspond to the keys used in the three sections of the *Kyrie*: B minor, D major and F sharp minor, respectively.

This apparent numerological hermeticism is just one example of the infinite complexity inherent in great works of music. A composition such as this will never fully yield up all its secrets, and all of us, whether performers, researchers or music lovers, will always find something new to discover in it. And that is the key to the pleasure we derive from playing, studying and listening to the work time and time again: its inexhaustible ability to reveal new aspects of itself – an ability that it has preserved intact on the long road it has travelled to the present day.

**LUCA CHIANTORE**

Translated by Jacqueline Minett



Yetzabel Arias Fernández

© François du Chatenet







# MISA EN SI

## de J.S. Bach

(1685-1750)

Genio absoluto de la música barroca, pastor protestante, organista, Johann Sebastian Bach firma en el siglo XVIII mil preludios y pasiones, fugas y variaciones. Durante los últimos años de su vida, el «cantor de Leipzig» compone un monumental tríptico, habitualmente considerado como su testamento artístico: *La ofrenda musical*, *El arte de la fuga* y la *Misa en si menor*. Esta última es, a un tiempo, una ilustración magistral de su inigualado arte del contrapunto y de su extraordinaria capacidad inventiva. Densa pero aérea, monumental y polifónica, la elegancia de la *Misa en si menor* radica en el equilibrio entre los ritmos, las texturas y las armonías.

Jordi Savall nos proporciona aquí una interpretación original de la obra maestra de Bach. El afán por el diálogo entre las culturas y las tradiciones ha sugerido a los músicos de La Capella Reial de Catalunya abordar esta partitura como una notable utopía musical: la de un *kapellmeister* luterano que compone una de las más hermosas misas católicas de la historia occidental. La obra consigue superar la tensión entre las liturgias de las dos confesiones, porque más allá de la oración misma, lo que Bach nos da a escuchar son las aspiraciones y las dudas de la condición humana en su conjunto.

Este concierto excepcional supuso para Jordi Savall la ocasión de impartir una serie de clases de *master* a jóvenes músicos de variados horizontes. Esa formación musical exigente reitera la misión principal de nuestras fundaciones, la de transmitir, innovar y comprometerse a través de la educación. Músicos reconocidos y prometedores talentos compartieron así su comprensión y su interpretación de esta obra única.

Cual maestro de la luz y de la profundidad de los colores, Jordi Savall dirige aquí un coro de una homogeneidad maravillosa, y una orquesta cuya observancia de la práctica y el estilo de época confiere a la partitura un esplendor renovado. Poderosa y sensible, la grabación que nos propone es la ocasión de redescubrir una obra auténticamente universal.

**ARIANE DE ROTHSCHILD**

Traducción: Juan Gabriel López Guix

# Una catedral del espíritu para el nuevo milenio

Johann Sebastian Bach (1685-1750) edificó durante los últimos años de su vida el monumental *corpus* musical que podemos considerar como su «testamento» y en el cual cabe incluir *La ofrenda musical*, *El arte de la fuga*, y la *Misa en si menor*. Esta última obra sintetiza a la perfección todo el saber, el talento en el arte de la composición (esencialmente, en el contrapunto) y la capacidad inventiva de ese músico, su extraordinario sentido de la forma, la estructura y el número.

En esta grabación en directo presentamos nuestra versión de la *Misa en si menor* tal como se interpretó el 19 de julio del 2011 en el marco del VI Festival de Fontfroide 2011 y después del trabajo realizado en la fase final de perfeccionamiento en la II Academia de Investigación e Interpretación. La obra está considerada como una de las utopías musicales más notables: una misa católica compuesta por un luterano y que, sin poder inscribirse en la liturgia de ninguna de las dos confesiones, constituye una de las obras capitales de todos los tiempos.

Para esta interpretación se constituyó una academia. Se seleccionaron mediante convocatoria pública abierta a todos 27 jóvenes músicos procedentes de Alemania (2), Bélgica (1), Venezuela (1), Cataluña (8), España (4), Francia (2) Israel (1), Italia (3), Japón (1), Noruega (2), Polonia (1) y los Países Bajos (1). Juntos, constituyen el grupo de los Solistas, el Coro favorito y el Gran coro de La Capella Reial de Catalunya, así como los solistas instrumentales de la orquesta con instrumentos de época Le Concert des Nations.

Esta obra ha seguido un camino tan laborioso como espectacular para llegar hasta nosotros. Una primera interpretación parcial tuvo lugar en 1786. Luego, el *Credo* dirigido por el segundo hijo de Bach, Carl Philipp Emanuel, se interpretó en un concierto. La primera interpretación completa fue dirigida en 1811 por Carl Friedrich Zelter en la Academia del Canto de Berlín. Las interpretaciones actuales –con grandes coros, orquesta sinfónica o con coro de cámara y orquesta con instrumentos de época, sin olvidar las versiones «minimalistas» (con diez cantantes como máximo)– son numerosas. Tienen dos denominadores comunes: el reconocimiento universal de su carácter excepcional, su belleza, su dimensión espiritual, y el desafío de enfrentarse a su gran complejidad combinado con la dificultad que eso representa aun hoy en este principio del siglo XXI.

La materialización de nuestro proyecto de *Misa en si menor* con La Capella Reial de Catalunya y Le Concert des Nations se basó en un nuevo enfoque de los diferentes criterios fundamentales relativos a la concepción, la organización y la interpretación tanto de la obra en sí misma como de los medios



necesarios para su realización. Situando la *Misa* en el contexto de su tradición y su historia, decidimos utilizar un equipo vocal e instrumental propio según lo que consideramos las exigencias de la partitura, la práctica y el estilo de la época (renunciando sin más a las voces blancas).

1. Un conjunto de voces de 27 jóvenes cantantes profesionales que se reparten las responsabilidades en aires, cuartetos y quintetos *a soli* («coro favorito») y forman los grandes conjuntos («gran coro»).
2. Un conjunto de instrumentos de época exigidos por Bach : 12 instrumentos de viento y 13 instrumentos de arco. Un *organo di legno* se encarga del bajo continuo que, según la estética de Bach, «es el fundamento más seguro de la música»; una música que, según añadió, tenía «como causa y fin últimos honrar a Dios y recrear el espíritu».

Reconsiderando la distribución y la participación de los efectivos vocales según las necesidades reales de la composición y siguiendo la tradición de las obras anteriores a Bach, como las de Schütz, Biber o Rosenmüller, hemos retomado la utilización del «coro favorito» (entre 4 y 10 voces solistas) en oposición al de la «capilla» (un conjunto de entre 21 y 27 voces que forman el «gran coro»). Según el prólogo de Schütz a su obra policoral *Los Salmos de David* (1619), el «coro favorito» tiene que ir siempre acompañado del bajo continuo (órgano), mientras que la «capilla» es sostenida por los instrumentos *colla parte* y reúne todas las voces para obtener un conjunto contrastado. De acuerdo con este criterio, en la *Misa en si menor*, el «coro favorito» interviene cada vez que el acompañamiento instrumental de las voces se reduce a dos flautas, cuerdas y violines (*Qui tollis, Et incarnatus*, principio del *Credo*) o a un simple bajo continuo (*Confiteor*), mientras que la orquesta interviene con todo sus efectivos o dobla las voces *colla parte* cuando acompaña a todas las voces cantantes («coro favorito» y «gran coro» juntos). De este modo, el equilibrio entre las voces y los instrumentos es mucho más sutil, y los contrastes entre momentos íntimos y exultantes, más marcados.

Otro aspecto fundamental en la interpretación es la declamación y la articulación del texto, que es también el inspirador de todo el fraseado y las articulaciones instrumentales. Siguiendo una perspectiva realista, hemos optado por una pronunciación del latín partiendo de una idea de síntesis: base germánica y detalles de conocimiento del latín romano antiguo (un sonido susceptible de ser realizado por un cantante culto de lengua alemana con el acento propio de su lengua en las vocales –algo muy difícil de modificar–, pero que conoce las diferencias de la pronunciación latina en las consonantes).

Abordar la *Misa en si menor* constituye un auténtico desafío para cualquier intérprete puesto que la dimensión espiritual y estética de la obra y su perfecto equilibrio entre virtuosismo, emoción, pureza y elocuencia alcanzan unos niveles de lenguaje musical extremos que la sitúan en la dimensión más elevada y más universal jamás alcanzada por el hombre. Esta obra resume el saber de toda una vida en la que el pasado (*stile antico*) y el presente (*barocco y galante*) se combinan para permitirnos entrever el futuro de un lenguaje musical verdaderamente universal y trascendente.

**JORDI SAVALL**

Bellaterra, otoño del 2012



**Makoto Sakurada**

© Teresa Llordés



**Céline Scheen**

© Teresa Llordés

# La Misa en si menor de Bach: un monumento a la diversidad

“La obra de arte musical más extraordinaria de todos los tiempos y de todos los pueblos”: así definió el editor Nägeli la Misa en si menor del “incomparablemente grande Johann Sebastian Bach” al anunciar su publicación, en 1818. Y proseguía: “Esta obra, por su contenido y sus proporciones, y, por supuesto, por la excelencia del estilo y la riqueza de la invención, supera a todas sus demás obras”, citando como ejemplo máximo el *Credo*, “ejemplo eterno de cómo alcanzar el más instintivo despertar de la fuerza de la fe mediante la fuerza milagrosa del arte”.

Hoy sonreímos ante tanta grandilocuencia, pero gracias a aquella primera publicación la Misa en si menor se convirtió rápidamente en el paradigma de la composición monumental. La obra, desde luego, se merecía semejante honor, y no deja de sorprender el hecho de que hoy en día, entre el gran público, la Misa no goce de una popularidad comparable a las dos grandes Pasiones según San Mateo y San Juan. Pero la frecuencia con la que esta misa sigue siendo interpretada y grabada demuestra el constante interés que despierta entre artistas y público.

La primera ejecución de la Misa tuvo lugar a finales de 1749, pocos meses antes de la muerte del compositor. Pero la obra había tenido una larga gestación. *Kyrie* y *Gloria* habían sido compuestos dieciséis años antes para la corte de Sajonia en Dresde, ciudad que entonces se encontraba en su época de máximo esplendor, y los había presentado personalmente al nuevo príncipe elector, Federico Augusto II, rey de Polonia con el nombre de Augusto III. Contrariamente a lo que se podría pensar, no se trataba en ese caso de una misa “incompleta”, sino de una obra ajustada a las costumbres de entonces, ya que la elaboración polifónica de los textos latinos, durante el rito, se limitaba general al *Kyrie* y *Gloria*. De hecho, también las otras misas de Bach (las llamadas “misas luteranas”, en fa mayor, la mayor, sol menor y sol mayor) se componen únicamente de *Kyrie* y *Gloria*. La misa escrita para la corte de Dresde era, en cambio, una *missa solemnis*, una obra amplia y escrita para una orquesta de gran dimensión que incluía trompetas y timbales. Y fue precisamente esta obra de por sí grandiosa la que Bach retomó en 1748, añadiendo a la *missa* propiamente dicha (*Kyrie* y *Gloria*) un *Credo* de nueva concepción (el *symbolum nicenum*), surgido de un sufrido proceso creativo y que incluye materiales de tres diferentes cantatas anteriores. Para el *Sanctus* acudió a una obra que había compuesto décadas antes, en 1724. Tras ello, tomó el coro inicial de su cantata profana BWV 215 adaptándole el texto del *Osanna*, y lo unió a un *Benedictus* de nueva creación. Finalmente, transformó otra obra anterior (una página procedente de una cantata nupcial hoy perdida y posteriormente reutilizada en el llamado “Oratorio de la Ascensión”, BWV 11) para componer el *Agnus Dei*.



Mucho se ha escrito acerca de la evidente diversidad del material compositivo que converge en esta obra, y se ha llegado a ver en ello un elemento de debilidad. Sin embargo, precisamente esta pluralidad estilística permite al compositor moldear su lenguaje al significado de cada sección con tanta naturalidad. La música que Bach nos propone es heterogénea, pero todavía más heterogéneo es el texto poético del *ordinarium* de la misa, un texto que empieza en griego (con el *Kyrie*) y prosigue en un latín poco uniforme y de un nivel lingüístico dispar. Ya a mediados del siglo XIV Guillaume de Machaut, que era compositor, clérigo y hombre de letras, había sentido la necesidad de ajustar el estilo compositivo al diverso carácter y a la diversa función litúrgica de cada parte de la misa: en su *Messe de Notre Dame* se alternan al menos tres formas de concebir la polifonía claramente contrapuestas.

En la Misa en si menor, la transparente luminosidad del *Sanctus* (compuesto por Bach antes de cumplir los cuarenta años), la multiforme y elaborada madurez del *Kyrie* y del *Gloria* (compuestos casi diez años después, tras haber definitivamente afianzado su vida profesional y personal) y la hermética complejidad del tardío *Credo* (compuesto contemporáneamente al *Arte de la fuga* y enseguida después de la enigmática *Ofrenda musical*) se van sucediendo diseñando lo que es casi un recorrido autobiográfico. Seguramente no es una casualidad que Bach haya esperado el final de su vida para completar lo que –para un hombre de profunda religiosidad y profundamente ligado a la tradición litúrgica– era una asignatura pendiente en su catálogo. Para él, que en tantos aspectos se presenta como un puente entre el pasado y el futuro –entre lo que había representado la música hasta el periodo barroco y lo que representaría a partir de entonces–, escribir una misa significaba indicar el camino a seguir. Por este motivo, la yuxtaposición de estilos compositivos diversos, que marcará tan profundamente el futuro de la música a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, parece aquí casi una premonición.

Bach había crecido en la Alemania luterana. Pero vio en la tradición de la misa en latín el reflejo de esa continuidad cultural que el arte musical necesitaba imperiosamente, y para ello no tuvo inconveniente en poner en música incluso aquella frase aparentemente tan problemática del *Credo* donde se invoca una Iglesia “católica y apostólica”. Lo hizo, eso sí, confiando esa frase al bajo solista, evitando cualquier elaboración polifónica y cualquier intervención coral, como si se tratara de un detalle frente a la trascendencia de los acontecimientos evocados por la misa. En cualquier caso, Bach no sería el único genio en aceptar este tipo de desafíos: de Haydn a Stravinsky, muchos compositores (algunos de ellos muy alejados de la devoción católica) sintieron la necesidad de medirse con aquella tradición que el texto de la misa parecía sintetizar a la perfección. Mozart utilizó la inacabada Misa en do menor K. 427 para llevar al extremo su trágica concepción de la existencia, y Beethoven ilustró con la *Missa solemnis*, mejor que con ninguna de sus obras tardías, aquella visión utópica de la vida y del arte que fue el punto de llegada de su itinerario compositivo.

No obstante, la aportación de Bach supo ser, incluso en este sentido, única y extraordinaria. En la Misa en si menor se dan cita no sólo la riqueza y la sorprendente diversidad de su gran experiencia compositiva, sino otras tradiciones que convierten la obra en una auténtica síntesis de toda una civilización. Piénsese, por ejemplo, en el uso de figuras inspiradas en la retórica griega y latina, y en particular la repetición de fragmentos melódicos similares en situaciones siempre distintas o el



Claude Wassmer, Quim Guerra, Antoine Ladrette, Balázs Máté, Charles Zebley, Marc Hantaï  
© François du Chatenet



Guy Ferber, René Maze, Emmanuel Alemany  
© David Ignaszewski

relieve dado a determinadas armonías mediante una oportuna distribución de los silencios o la brusca aceleración de una misma figura.

Aparentemente más ligado al reciente pasado musical, pero no menos rico en implicaciones, es el uso que hace Bach de determinados intervalos o giros melódicos. En algunos caso se trata de aplicaciones sólo aparentemente inocentes de la llamada *musica picta*: el gesto melódico ascendente al principio de *Et resurrexit*, por ejemplo, es una eficaz representación del acto del despertar, complementaria a la que, pocos minutos antes, había ilustrado el descenso de Jesús a la tierra en el *Et incarnatus est* mediante lentos y sufridos arpeggios descendentes. Otros recursos están vinculados a la tradición madrigalística italiana: entre ellos, el uso de breves células cromáticas y notas separadas por silencios para representar el dolor o el llanto (*Crucifixus* y *Qui tollis peccata mundi*) y la predilección por los saltos ascendentes para manifestar alegría (en el principio del *Gloria*, por ejemplo).

La riqueza del lenguaje bachiano se manifiesta en toda su magnitud al hablar de la armonía. Bach se mueve con especial ingenio en el marco retórico de su tiempo, que relacionaba cada tonalidad y determinadas sucesiones armónicas con la representación de determinados sentimientos y estados de ánimo. De hecho, la obra no está compuesta enteramente en la tonalidad de si menor, tradicionalmente ligada a la dimensión trascendente y a la sublimación del dolor: además de la lógica elección del alegre y triunfal re mayor para el *Gloria* y el *Sanctus*, está la insólita decisión de reservar la frágil y sensible tonalidad de sol mayor para las piezas directamente relacionadas con el personaje de Jesús (*Christe eleison*, *Domine Deus*, *Et in unum Dominum*), así como algunos significativos enlaces de una tonalidad a otra, siempre cuidadosamente estudiados. Baste, como ejemplo, la asombrosa conclusión del *Crucifixus*, que inicia en mi menor pero termina con un cambio repentino sobre las palabras *passus et sepultus est*: un cambio que evidencia el momento del traspaso y el final del sufrimiento, y al mismo tiempo prepara la sucesiva entrada del brillante re mayor de *Et resurrexit*. En este y otros fragmentos, la armonía es la encargada de ilustrar la relación recíproca que mantienen los acontecimientos narrados por el texto.

Estas observaciones pueden extenderse también a otras facetas de la obra. En lo referente a la instrumentación y a las texturas, por ejemplo, Bach elige las formas corales, preferentemente polifónicas, para representar la devoción colectiva (*Kyrie eleison* I y II, *Gratias agimus tibi*, *Dona nobis pacem*); emplea instrumentos solistas para secciones más orientadas a reflejar la dimensión individual de la experiencia religiosa (*Domine Deus*, *Quoniam, Benedictus*); y reserva los timbales y las trompetas para los momentos de júbilo (*Gloria*, *Cum Sancto Spiritu*, *Sanctus*).

Un caso aparte lo constituye el *Credo*, que inicia con la elaboración polifónica de una entonación gregoriana, una página extraordinariamente fantástica en la que el sucederse de las distintas voces adquiere un significado simbólico: el de la profesión individual de la fe, que sólo tras haberse manifestado de forma personal se funde en una gran conclusión coral. En menos de dos minutos oímos repetido 43 veces el *Credo* gregoriano. Cuarenta y tres, y no es ninguna casualidad: se trata de uno de los muchos ejemplos de la predilección de Bach por las relaciones entre música y matemática. Si la letra A corresponde al número 1 del alfabeto, la B al 2, etc., la suma del guarismo



que representan las letras C-R-E-D-O es precisamente 43. Y la Misa está repleta de ejemplos de este tipo. Otro, de muy distinto talante pero todavía más sugerente, nos lo ofrece el *Crucifixus*, que se desarrolla a lo largo de 53 compases. También aquí, al número podemos atribuir un significado oculto: precisamente en el verso 53 del libro del profeta Isaías se encuentra la profecía de la Pasión de Cristo, que se leía la noche del Viernes Santo.

Estas coincidencias son expresiones puntuales de un simbolismo que impregna toda la obra y que tiene su máxima manifestación en la trascendente presencia del número tres, emblema de lo divino, que Bach integra en su lenguaje con total naturalidad partiendo de sus aplicaciones más obvias: las tres notas del acorde de si menor, por ejemplo, corresponden, al mismo tiempo, con las tonalidades de las tres secciones del *Kyrie*, aquí respectivamente en si menor, re mayor y fa sostenido menor.

El aparente hermetismo de esta numerología es una muestra de la infinita complejidad que se esconde siempre en el interior de las grandes creaciones de la historia de la música. Una composición como ésta nunca acabaremos por desentrañarla del todo, y poco importa que seamos intérpretes, investigadores o melómanos: siempre quedará algo por descubrir. El placer de tocarla, estudiarla y escucharla, una y otra vez, nace precisamente de ahí: de esa capacidad de mostrarnos facetas siempre nuevas. Una capacidad que la ha acompañado siempre, durante el largo camino que la ha llevado hasta nosotros.

**LUCA CHIANTORE**

Sanctus . à 6 Voci . 3 Trombe, Tamburi, 3 Oboi . 2 Violini, Viola 153  
2 Violoni, 2 Contraltos.

[illegible]



# MISSA EN SI

## de J.S. Bach

(1685-1750)

Johann Sebastian Bach, geni absolut de la música barroca, pastor protestant i organista, signà al segle XVIII un miler d'obres, entre preludis, passions, fugues i variacions. Durant els últims anys de la seva vida, el “cantor de Leipzig” compongué un monumental tríptic, sovint considerat el seu testament artístic: *L'ofrena musical*, *L'art de la fuga* i la *Missa en si menor*. Aquesta darrera il·lustra de manera magistral tant el seu inigualable art del contrapunt com la seva extraordinària capacitat inventiva. Densa però lleugera, monumental i polifònica, la *Missa en si menor* assoleix el seu encant gràcies a l'equilibri entre els ritmes, les textures i les harmonies.

Jordi Savall ens presenta aquí una interpretació original de l'obra mestra de Bach. La preocupació pel diàleg entre cultures i tradicions ha dut els músics de La Capella Reial de Catalunya a abordar aquesta partitura com una utopia musical remarcable: la d'un *kapellmeister* luterà que compon una de les més belles misses catòliques de la història occidental. L'obra arriba a superar la tensió entre les litúrgies d'aquestes dues creences, car més enllà de la pròpia pregària, Bach presenta a l'oient les aspiracions i els dubtes de la condició humana en el seu conjunt.

Aquesta conjunció excepcional ha brindat a Jordi Savall l'ocasió de donar una sèrie de “classes magistrals” adreçades a joves músics d'horitzons diversos. L'exigent formació musical coincideix amb la missió principal de les nostres fundacions: transmetre, innovar i comprometre's mitjançant l'educació. Així doncs, músics reconeguts i talents prometedors han compartit la seva comprensió i interpretació d'aquesta obra única.

A través de la llum i de la profunditat dels colors, Jordi Savall dirigeix aquí un cor meravellosament homogeni i una orquestra de la qual l'observació de la pràctica i de l'estil de l'època atorga a la partitura una esplendor retrobada. Potent i sensible, l'enregistrament que ens presenta ens permet redescobrir una obra autènticament universal.

**ARIANE DE ROTHSCHILD**

Traducció: Gilbert Bofill i Ball



# Una catedral de l'esperit per al nou mil·lenni

Johann Sebastian Bach (1685-1750) va bastir al llarg dels últims anys de la seva vida el monumental corpus musical que pot ésser considerat el seu “testament” i que inclou *L'ofrena musical*, *L'art de la fuga* i la *Missa en si menor*. Aquesta darrera obra sintetitza a la perfecció tot el saber i el talent en l'art de la composició (essencialment, en el contrapunt) així com la capacitat inventiva d'aquest músic, el seu extraordinari sentit de la forma, de l'estructura i de la mètrica.

En aquest enregistrament en directe, presentem la nostra versió de la *Missa en si menor*, tal i com va ser interpretada el 19 de juliol de 2011 en el marc del VI Festival de Fontfreda 2011, després d'un treball realitzat en la fase final de perfeccionament de la II Acadèmia de Recerca i d'Interpretació. Es tracta d'una de les utopies musicals més destacables: una missa catòlica composta per un luterà i que no es deixa inscriure en cap litúrgia d'aquestes dues creences, però que és tanmateix una de les obres cabdals més importants de tots els temps.

Per a aquesta interpretació, va ser constituïda una acadèmia. A partir d'una convocatòria pública i oberta a tothom, han sigut seleccionats 27 joves músics procedents d'Alemanya (2), Bèlgica (1), Veneçuela (1), Catalunya (8), Espanya (4), França (2) Israel (1), Itàlia (3), Japó (1), Noruega (2), Polònia (1) i els Països Baixos (1). Plegats constitueixen el grup de solistes, el “Cor favorit” i el “Gran cor” de La Capella Reial de Catalunya, així com els solistes instrumentals de l'orquestra d'instruments d'època Le Concert des Nations.

Per arribar fins a nosaltres, aquesta obra ha recorregut un camí tan tortuós com espectacular. Primer, se'n féu una estrena parcial el 1786. Més endavant fou interpretat el Credo en un concert sota la direcció del segon fill de Bach, Carl Philipp Emanuel. La primera interpretació completa fou dirigida per Carl Friedrich Zelter, el 1811, a l'Acadèmia de Cant de Berlín. Actualment, hi ha un gran nombre d'interpretacions, amb grans cors i orquestra simfònica o amb cor de cambra i orquestra amb instruments d'època, sense oblidar les versions “minimalistes”, amb un màxim de deu cantors. Totes elles tenen dos denominadors comuns: el reconeixement universal del seu caràcter excepcional, de la seva bellesa, de la seva dimensió espiritual, i el repte d'afrontar la seva gran complexitat lligada a la dificultat que això representa encara avui, al principi del segle XXI.

L'acompliment del nostre projecte de la *Missa en si menor* amb La Capella Reial de Catalunya i Le Concert des Nations s'ha basat en un nou enfocament dels diferents criteris fonamentals pel que fa a la concepció, l'organització i la interpretació tant de la pròpia obra com dels mitjans

necessaris per a la seva realització. Tot situant la Missa en el seu context tradicional i històric, ens hem decidit per l'ús d'un equip vocal i instrumental propi, d'acord amb el que creiem que exigeixen la partitura, la pràctica i l'estil de l'època (renunciant simplement a les veus blanques):

1. Un conjunt vocal de 27 joves cantors professionals que es reparteixen les responsabilitats per a les àries, els quartets i els quintets "a soli" (cor favorit) i que formen els grans conjunts (gran cor).
2. Un conjunt d'instruments d'època segons ho exigeix Bach: 12 instruments de vent i 13 instruments d'arc. Un *organo di legno* toca el baix continu que, segons l'estètica de Bach, "és el fonament més segur de la música", tot afegint que tenia "per causa i finalitat última honorar Déu i recrear l'esperit".

Reconsiderant la distribució i la participació dels efectius vocals segons les necessitats reals de la composició i seguint la tradició de les obres anteriors a Bach, com les de Schütz, Biber o Rosenmüller, hem recuperat l'ús del "cor favorit" (de 4 a 10 veus solistes), oposat a la "capella" (un conjunt de 21 a 27 veus que formen el "gran cor"). Segons el prefaci de Schütz a la seva obra policoral dels *Salms de David* (1619), el "cor favorit" ha d'anar sempre acompanyat pel baix continu (orgue), mentre la "capella" és sostinguda per instruments "colla parte" i reuneix totes les veus per tal d'obtenir un conjunt contrastat. D'acord amb aquest criteri, a la *Missa en si menor*, el "cor favorit" intervé sempre que l'acompanyament instrumental de les veus es redueix a dues flautes, cordes i violins (*Qui tollis, Et incarnatus*, començament del *Credo*) o un simple baix continu (*Confiteor*), mentre l'orquestra intervé amb tots els seus efectius o dobra les veus "colla parte" quan acompanya totes les veus cantades ("cor favorit" i "gran cor" junts). D'aquesta manera, l'equilibri entre les veus i els instruments és molt més subtil i els contrastos entre els moments íntims i els moments joiosos són més marcats.

Un altre aspecte fonamental en la interpretació és la declamació i l'articulació del text, que inspira al mateix temps tot el fraseig i les articulacions instrumentals. En una perspectiva realista, hem optat per una pronúncia del llatí que parteix d'una idea de síntesi: base germànica i detalls de coneixement del llatí romà antic (que pot ésser realitzat per un cantor cultivat de parla alemanya, amb l'accent propi de la seva llengua en les vocals –molt difícil de canviar–, però coneixedor de les diferències de la pronúncia llatina en les consonants).

Abordar la *Missa en si menor* és un veritable repte per a tot intèrpret, car la immensa dimensió espiritual i estètica d'aquesta obra i el seu perfecte equilibri entre virtuosisme, emoció, puresa i eloqüència atenyen uns nivells extrems del llenguatge musical que la situen en la dimensió més elevada, la més universal mai assolida per l'home. Aquesta obra resumeix el saber de tota una vida, en què es combinen el passat (*stile antico*) i el present (*barocco i galante*) per deixar entreveure el futur d'un llenguatge musical veritablement universal i transcendent.

**JORDI SAVALL**

Bellaterra, tardor de 2012

# La Missa en si menor de Bach: un monument a la diversitat

“L’obra d’art musical més extraordinària de tots els temps i de tots els pobles”: així definí l’editor Nägeli la Missa en si menor de l’“incomparablement gran Johann Sebastian Bach” quan va anunciar-ne la publicació, el 1818. I continua: “Aquesta obra, pel seu contingut i les seves proporcions i, és clar, per l’excel·lència de l’estil i la riquesa de la invenció, supera totes les seves altres”, citant com a punt culminant el *Credo*, “exemple etern de com assolir el més instintiu despertar de la força de la fe mitjançant la força miraculosa de l’art”.

Avui somriem davant tanta grandiloquència, però és gràcies a aquella primera publicació que la Missa en si menor es convertí ràpidament en el paradigma de la composició monumental. És evident que l’obra es mereix un tal honor, i no deixa de ser sorprenent que avui dia, la Missa no gaudeixi entre el gran públic d’una popularitat comparable a la de les dues grans passions, segons Sant Mateu i segons Sant Joan. Però la freqüència amb què aquesta missa continua essent interpretada i enregistrada demostra el constant interès que desperta entre artistes i el públic.

La primera execució de la Missa s’esdevingué a final de 1749, pocs mesos abans de la mort del compositor. Però l’obra havia tingut una llarga gestació. El *Kyrie* i el *Gloria* ja havien sigut escrits setze anys enrere per a la cort saxona de Dresden, ciutat que aleshores vivia la seva època de màxima esplendor, essent presentats personalment per Bach al nou príncep elector, Frederic August II, rei de Polònia amb el nom d’August III. Contràriament al que hom podria pensar, no es tractava en aquest cas d’una missa “incompleta”, sinó d’una obra adaptada als costums d’aleshores, ja que l’elaboració polifònica dels texts llatins durant el ritu es limitava generalment al *Kyrie* i al *Gloria*. De fet, també les altres misses de Bach (les anomenades “misses luteranes”, en fa major, la major, sol menor i sol major) es componen tan sols del *Kyrie* i del *Gloria*. En canvi, la missa escrita per a la cort de Dresden era una *missa solemnis*, una obra àmplia i escrita per a una orquestra de grans proporcions, que incloïa trompetes i timbals. I fou precisament aquesta obra, ja per si grandiosa, que Bach reprengué el 1748, afegint a la *missa* pròpiament dita (*Kyrie* i *Gloria*) un *Credo* de nova concepció (el *symbolum nicenum*), sorgit d’un ardu procés creatiu i que inclou materials de tres diferents cantates anteriors. Per al *Sanctus* recorregué a una obra que havia compost dècades abans, el 1724. A continuació, prengué el cor inicial de la seva cantata profana BWV 215, adaptant-hi el text de l’*Osanna*, i l’ajuntà a un *Benedictus* de nova creació. Finalment, transformà una altra obra anterior (una pàgina procedent d’una cantata nupcial avui perduda i posteriorment reutilitzada en l’anomenat “Oratori de l’Ascensió”, BWV 11) per a compondre l’*Agnus Dei*.



S'ha escrit molt sobre l'evident diversitat del material compositiu que conflueix en aquesta obra, i s'hi ha arribat a veure un element de debilitat. Tanmateix, és precisament aquesta pluralitat estilística que permet al compositor emmotllar el seu llenguatge al significat de cada secció amb tanta naturalitat. La música que ens presenta Bach és heterogènia, però encara ho és més el text poètic de l'*ordinarium* de la missa, un text que comença en grec (amb el *Kyrie*), abans de prosseguir en un llatí poc uniforme i de nivell lingüístic desigual. Ja a mitjan segle XIV, el compositor, clergue i home de lletres Guillaume de Machaut havia sentit la necessitat d'ajustar l'estil compositiu al caràcter i a la funció litúrgica singulars de cada part de la missa: a la seva *Messe de Notre Dame* s'alternen almenys tres formes clarament contraposades de concebre la polifonia.

A la Missa en si menor es van succeir la transparent lluminositat del *Sanctus* (compost per Bach abans de complir els quaranta anys), la multiforme i elaborada maduresa del *Kyrie* i del *Gloria* (escrits gairebé deu anys més tard, un cop el compositor s'havia consolidat definitivament en la seva vida professional i personal) i l'hermètica complexitat del tardà *Credo* (compost contemporàniament amb *L'art de la fuga* i tot just després de l'enigmàtica *Ofrena musical*), dibuixant el que és quasi un recorregut autobiogràfic. No deu ser en absolut una casualitat que Bach hagi esperat el final de la seva vida per completar el que, per a un home profundament religiós i profundament vinculat amb la tradició litúrgica, era una assignatura pendent al seu catàleg. Per a ell, que es presenta en tants aspectes com a pont entre el passat i el futur –entre el que havia representat la música fins al període barroc i el que representaria d'aleshores endavant–, escriure una missa significava indicar el camí a seguir. Per aquest motiu, la juxtaposició d'estils compositius diferents, que marcava tan profundament l'esdevenir de la música a partir de la segona meitat del segle XVIII, sembla aquí gairebé una premonició.

Bach havia crescut a l'Alemanya luterana, però veia en la tradició de la missa en llatí el reflex d'aquesta continuïtat cultural que l'art musical necessitava imperiosament, i per això no tingué inconvenient en musicar fins i tot aquella frase aparentment tan problemàtica del *Credo*, on s'invoca una Església “catòlica i apostòlica”. Ho va fer, això sí, confiant-la al baix solista, evitant qualsevol elaboració polifònica i qualsevol intervenció coral, com si es tractés d'un simple detall davant la transcendència dels esdeveniments evocats per la missa. En tot cas, Bach no seria l'únic geni en acceptar aquest tipus de desafiament: de Haydn a Stravinsky, molts compositors (alguns dels quals molt allunyats de la devoció catòlica) han sentit la necessitat de mesurar-se amb aquella tradició que el text de la missa sembla sintetitzar a la perfecció. Mozart utilitzà la inacabada Missa en do menor K. 427 per dur fins a l'extrem la seva tràgica concepció de l'existència, i Beethoven il·lustrà amb la *Missa solemnis*, millor que amb cap obra tardana seva, aquella visió utòpica de la vida i de l'art que va ser el punt d'arribada del seu itinerari compositiu.

No obstant, l'aportació de Bach va saber ser, fins i tot en aquest sentit, única i extraordinària. A la Missa en si menor no sols s'ajunten la riquesa i la sorprenent diversitat de la seva gran experiència compositiva, sinó també altres tradicions que fan de l'obra una autèntica síntesi de tota una civilització. Només cal pensar, per exemple, en l'ús de figures inspirades en la retòrica grega i llatina, particularment la repetició de fragments melòdics semblants en situacions sempre diferents, o el relleu donat a determinades harmonies a través d'una oportuna distribució dels silencis o la brusca acceleració d'una mateixa figura.

Aparentment més vinculat amb el recent passat musical, però no menys ric en implicacions, és l'ús que fa Bach de determinats intervals o girs melòdics. En alguns casos, es tracta d'aplicacions tan sols aparentment innocents de l'anomenada *musica picta*: el gest melòdic ascendent al principi d'*Et resurrexit*, per exemple, és una eficaç representació de l'acte de despertar, complementària a la que, pocs minuts abans, il·lustra la baixada de Jesús a la terra a *Et incarnatus est*, mitjançant lents i soferts arpegis descendents. Altres recursos estan vinculats amb la tradició madrigalística italiana: entre ells, l'ús de breus cèl·lules cromàtiques i notes separades per silencis per a representar el dolor o el plor (*Crucifixus* i *Qui tollis peccata mundi*) i la predilecció pels salts ascendents per a manifestar alegria (al principi del *Gloria*, per exemple).

La riquesa del llenguatge bachià es manifesta en tota la seva magnitud en l'harmonia. Bach es mou amb molt d'enginy pel marc retòric del seu temps, que relacionava cada tonalitat i determinades successions harmòniques amb la representació de determinats sentiments i estats d'ànim. De fet, l'obra no és escrita íntegrament en si menor, una tonalitat tradicionalment relacionada amb la dimensió transcendent i amb la sublimació del dolor: a més de la lògica tria de l'alegre i triomfal re major per al *Gloria* i el *Sanctus*, també hi ha la insòlita decisió de reservar la fràgil i sensible tonalitat de sol major per a les peces directament relacionades amb el personatge de Jesucrist (*Christe eleison*, *Domine Deus*, *Et in unum Dominum*), així com alguns enllaços significatius d'una tonalitat amb una altra, sempre curiosament estudiats. Serveixi com a exemple la sorprenent conclusió del *Crucifixus*, que comença en mi menor però s'acaba amb un canvi sobtat sobre les paraules *passus et sepultus est*: un canvi que evidencia el moment del traspàs i la fi del sofriment, i que al mateix temps prepara la successiva entrada del brillant re major d'*Et resurrexit*. En aquest fragment i en d'altres, l'harmonia s'encarrega d'il·lustrar la relació recíproca que mantenen els esdeveniments narrats pel text.

Aquestes observacions també poden fer-se extensives a altres facetes de l'obra. Pel que fa a la instrumentació i a les textures, per exemple, Bach opta per les formes corals, preferentment polifòniques, per a representar la devoció col·lectiva (*Kyrie eleison* I i II, *Gratias agimus tibi*, *Dona nobis pacem*); utilitza instruments solistes per a seccions més aviat destinades a reflectir la dimensió individual de l'experiència religiosa (*Domine Deus*, *Quoniam*, *Benedictus*); i reserva els timbals i les trompetes per als moments de joia (*Gloria*, *Cum Sancto Spiritu*, *Sanctus*).

Un cas a part és el *Credo*, que comença amb l'elaboració polifònica d'una entonació gregoriana, una pàgina extraordinàriament fantàsica en què la successió de les diferents veus adquireix un significat simbòlic: el de la professió individual de la fe, que després de manifestar-se de manera personal es fon en un gran final coral. En menys de dos minuts, sentim 43 vegades el *Credo* gregorià. Quaranta-tres, i no és cap casualitat: es tracta d'un dels múltiples exemples de la predilecció de Bach per les relacions entre la música i la matemàtica. Si la lletra A correspon al número 1 de l'alfabet, la B al 2, etc., la suma dels nombres que representen les lletres C-R-E-D-O és precisament 43. I la Missa està farcida d'exemples d'aquest tipus. Un altre, de caire molt diferent però encara més suggestiu, ens el dona el *Crucifixus*, que es desenvolupa al llarg de 53 compassos. També aquí podem atribuir al nombre un significat ocult: és precisament al vers 53 del llibre del profeta Isaïes que es troba la profecia de la Passió de Crist, que es lliga la nit de Divendres Sant.

Aquestes coincidències són expressions puntuals d'un simbolisme que impregna tota l'obra i que té la seva màxima manifestació en la transcendent presència del nombre tres, símbol del diví, que Bach integra al seu llenguatge amb tota naturalitat, partint de les seves aplicacions més òbvies: les tres notes de l'acord de si menor, per exemple, es corresponen al mateix temps amb les tonalitats de les tres seccions del *Kyrie*, en aquest cas en si menor, re major i fa sostingut menor.

L'aparent hermetisme d'aquesta numerologia és una mostra de la infinita complexitat que s'amaga sempre rere les grans creacions de la història de la música. Mai no acabarem de desentrellar del tot una composició com aquesta, i no hi fa gaire que siguem intèrprets, investigadors o melòmans: sempre hi haurà quelcom que quedarà per descobrir. El plaer de tocar-la, d'estudiar-la i d'escollar-la, una vegada i una altra, neix precisament d'això: d'aquesta capacitat de mostrar-nos facetes sempre noves; una capacitat que l'ha acompanyat sempre pel llarg camí que ens l'ha fet arribar fins a nosaltres.

**LUCA CHIANTORE**

Traducció: Gilbert Bofill i Ball



Pascal Bertin

© François du Châtenet



32. Osanna in excelsis: ab 8 Voc. 3 Trombe. Tamburi. 2 Treu. 2 Handl.

Handwritten musical score for "Osanna in excelsis" for 8 voices, 3 trumpets, 2 drums, and 2 handbells. The score is written on 24 staves. The first 10 staves are for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the remaining 14 staves are for instruments (3 Trombe, 2 Tamburi, 2 Treu, 2 Handl.). The music is in G major and 4/4 time. The lyrics "Osanna" are written below the staves. The score is written in brown ink on aged paper.



# DIE H-MOLL-MESSE

## von J.S. Bach

(1685-1750)

**J**ohann Sebastian Bach, Organist und gläubiger Protestant ging als unübertroffenes Genie der Barockmusik in die Geschichte ein. Er komponierte im 18. Jahrhundert mehr als tausend Werke, darunter Präludien, Fugen, Variationen und mehrere Passionen. Während seiner letzten Lebensjahre vollendete er als „Thomaskantor“ in Leipzig drei große Werke, die oft als sein künstlerisches Testament angesehen werden: *Musikalisches Opfer*, *Die Kunst der Fuge* und die *h-Moll-Messe*. Letztere stellt meisterhaft Bachs unerreichte Kunst des Kontrapunkts als auch seinen außergewöhnlichen Erfindungsreichtum unter Beweis. Dicht, aber beschwingt, monumental und polyphonisch liegt die besondere Anmut der h-Moll-Messe im Gleichgewicht von Rhythmen, Texturen und Harmonien.

Jordi Savall bietet uns hier eine originelle Interpretation des Meisterwerks von Johann Sebastian Bach. Die Bemühung um den Dialog zwischen Kulturen und Traditionen hat die Musiker von La Capella Reial de Catalunya dahin geführt, die Partitur als eine große musikalische Utopie aufzufassen. Es ist die eines lutherischen Kapellmeisters, der eine der schönsten katholischen Messen der abendländischen Geschichte geschrieben hat. Es gelingt dem Werk, die Spannung zwischen den Liturgien der beiden Glaubensrichtungen zu überwinden, denn jenseits des Gebets macht Bachs Musik das Streben und die Zweifel der gesamten Menschheit hörbar.

Im Rahmen des außergewöhnlichen Konzerts hatte Jordi Savall die Gelegenheit, eine Reihe von Meisterklassen für junge Musiker unterschiedlichster Orientierung anzubieten. Diese Art von anspruchsvoller musikalischer Weiterbildung entspricht der Hauptaufgabe unserer Stiftungen, nämlich derjenigen, mittels Erziehung Wissen zu vermitteln, erneuernd zu wirken und sich zu engagieren. In diesem Fall konnten anerkannte Musiker und junge vielversprechende Talente ihr Verständnis und ihre Interpretation des einmaligen Werks miteinander teilen.

Als Meister des Lichts und der Farbentiefe dirigiert Jordi Savall einen Chor von wunderbarer Homogenität und ein Orchester, das der Partitur einen neuen Glanz verleiht, indem es den Stil und die Aufführungspraxis der Epoche respektiert. Mächtig und empfindsam eröffnet die hier dargebotene Aufnahme die Gelegenheit, ein wahrhaft universelles Werk wiederzuentdecken.

**ARIANE DE ROTHSCHILD**

Übersetzung: Claudia Kalász

# Eine Kathedrale des Geistes für das neue Jahrtausend

In seinen letzten Lebensjahren hat Johann Sebastian Bach (1685-1750) ein monumentales musikalisches Korpus geschaffen, das als sein „Vermächtnis“ angesehen werden kann. Dazu gehören *Musikalisches Opfer*, *Die Kunst der Fuge* und die *h-Moll-Messe*. Letztere enthält auf höchster Stufe das ganze Wissen, die ganze Kompositionskunst (besonders die Technik des Kontrapunkts) und Erfindungsgabe des Musikers. Sie bezeugt Bachs außergewöhnlichen Sinn für Form, Struktur und Zahlenverhältnisse.

Die vorliegende Live-Aufnahme bietet unsere Version der h-Moll-Messe als Mitschnitt der Aufführung, die am 19. Juli 2011 im Rahmen des *VI. Festival de Fontfroide 2011* stattgefunden hat, nachdem ihr eine vervollkommnende Abschlussphase des zuvor einberufenen Studien- und Forschungsseminars (*II. Acadèmia de Recerca i d'Interpretació*) vorausgegangen war. Bachs Werk stellt eine der bemerkenswertesten musikalischen Utopien dar: eine von einem Lutheraner komponierte katholische Messe, die keiner der beiden Liturgien eindeutig zuzuordnen ist, aber als eins der größten Werke aller Zeiten überdauert.

In Hinblick auf das Konzert wurde der oben erwähnte Meisterkurs ausgeschrieben. Mittels eines öffentlichen und allen zugänglichen Wettbewerbs wurden 27 junge Musiker aus mehreren Ländern ausgewählt. Sie kamen aus Deutschland (2), Belgien (1), Venezuela (1), Katalonien (8), Spanien (4), Frankreich (2), Israel (1), Italien (3), Japan (1), Norwegen (2), Polen (1) und den Niederlanden (1). Aus ihnen rekrutierten sich die Solisten des Concertachors (*Coro favorito*) und die Sänger des Hauptchors von „La Capella Reial de Catalunya“ sowie die Instrumentalsolisten des auf den Einsatz historischer Instrumente spezialisierten Orchesters „Le Concert des Nations“.

Bis die h-Moll-Messe uns in ihrer heutigen Form überliefert wurde, hatte sie einen schwierigen und aufsehenerregenden Weg zurückgelegt. Ein Teil von ihr wurde 1786 zum ersten Mal aufgeführt. Dann dirigierte der zweite Bach-Sohn, Carl Philipp Emanuel, ein Konzert mit dem *Credo*. Die erste vollständige Aufführung leitete Carl Friedrich Zelter im Jahr 1811 in der Sing-Akademie zu Berlin. Heute gibt es zahlreiche Aufführungen mit wechselnder Besetzung, teils mit großen Chören und Symphonieorchestern, teils mit Kammerchören und Orchesterensembles, die historische Instrumente spielen, und, nicht zu vergessen, die „minimalistischen“ Versionen (mit maximal 10 Sängern). Alle verbinden zwei gemeinsame Nenner: die universelle Achtung vor der Ungewöhnlichkeit des Werks, seiner Schönheit und geistigen Tiefe, sowie der Mut, die



Herausforderung seiner großen Komplexität und der - noch heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts - damit verbundenen Schwierigkeit anzunehmen.

Der Erfolg unserer Aufführung der h-Moll-Messe mit „La Capella Reial de Catalunya“ und „Le Concert des Nations“ beruht auf einer neuen Herangehensweise an die verschiedenen grundlegenden Kriterien hinsichtlich der Konzeption, Organisation und Interpretation des Werks, sowohl was die Komposition selbst als auch die notwendigen Mittel zu ihrer Umsetzung betrifft. Da wir die Messe in den Kontext der Tradition und Geschichte stellen, haben wir uns dafür entschieden, ein eigenes Vokal- und Instrumentalensemble einzusetzen, je nach Maßgabe der Partitur, des Stils und der Aufführungspraxis der damaligen Zeit (wobei wir ganz einfach auf den Knabenchor verzichtet haben).

Die Besetzung besteht aus:

1. einem Vokalensemble aus 27 jungen Berufssängern, die abwechselnd die Solo- Gesangspartien der Arien, Quartette und Quintette (*Coro favorito*) übernehmen und zugleich den Hauptchor bilden;
2. einem Instrumentalensemble mit den von Bach geforderten historischen Instrumenten, insgesamt zwölf Blasinstrumenten und dreizehn Streichinstrumenten. Ein *Organo di legno* (Holzorgel) spielt den Generalbass, Bachs ästhetischen Grundsätzen zufolge „das vollkommste Fundament der Music“, das wie alle Musik den Zweck verfolge „anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths“ da zu sein.

Nach reiflicher Überlegung, wie die stimmlichen Mittel entsprechend den wirklichen Erfordernissen der Komposition und gemäß der Tradition in einigen Bach vorausgehenden Werken, etwa denen von Schütz, Biber oder Rosenmüller, verteilt und zugeordnet werden sollten, haben wir auf den Einsatz des *Coro favorito* (4 bis 10 Vokalsolisten) zurückgegriffen, im Gegensatz zur *Capella* (einem Ensemble von 21 bis 27 Sängern, die den Hauptchor bilden). Heinrich Schütz erklärt im Vorwort zu seinem mehrchörigen Werk *Psalmen Davids* (1619), dass der *Coro favorito* immer vom *Basso continuo* (Orgel) begleitet werden soll, während die *Capella* von den übrigen Instrumenten *colla parte* [die Instrumentalstimme ist fast identisch mit der Gesangsstimme] unterstützt werden soll, so dass alle Stimmen gemeinsam als ein kontrastierendes Ensemble erklingen. Diesem Kriterium folgend setzt der *Coro favorito* in der h-Moll-Messe jedesmal dann ein, wenn die Instrumentalbegleitung sich auf Flöten, Streichergruppe und Geigen beschränkt (*Qui tollis, Et incarnatus*, Anfang des *Credo*) oder nur aus einem einfachen Generalbass besteht (*Confiteor*), während das Orchester mit all seinen Stimmen oder als Verdoppelung der Singstimmen *colla parte* dann erklingt, wenn es alle Sänger (*Coro favorito* und Hauptchor zusammen) begleitet. Auf diese Weise wird ein subtileres Gleichgewicht zwischen den Gesangs- und Instrumentalstimmen erreicht und die Kontraste zwischen den Momenten der Innerlichkeit und denen des großen Jubels treten viel deutlicher hervor.

Ein anderer grundlegender Aspekt bei der Interpretation ist die Deklamation und Artikulation der Texte, die ja auch die Phrasierung und Artikulation der Instrumente mitbestimmen. Wir haben einen realistischen Standpunkt eingenommen und uns für eine auf einer Synthese beruhenden

Aussprache des Lateinischen entschieden, ausgehend von einer deutschen Basis gemischt mit einigen Detailkenntnissen des klassischen römischen Lateins (ein Klang, wie er von einem der deutschen Sprache kundigen Sänger mit dem typischen Akzent bei der Aussprache der Vokale hervorgebracht wird - der nur sehr schwer zu ändern ist - aber unter Respektierung der Unterschiede bei der lateinischen Aussprache der Konsonanten).

Die h-Moll-Messe in Angriff zu nehmen ist eine wahre Herausforderung für jeden Interpreten, denn die immense spirituelle und ästhetische Dimension des Werks in seiner ausgewogenen Einheit von Virtuosität, Gefühl, Reinheit und Beredtheit rühren an die Extreme der musikalischen Sprache. Die Komposition erreicht die höchste Höhe und Universalität, zu der ein Mensch je fähig war. Sie fasst das Wissen eines ganzen Lebens zusammen, in dem die Vergangenheit (*stile antico*) und die Gegenwart (*stile barocco* und *galante*) sich so durchdringen, dass eine zukünftige wahrhaft universelle und transzendente Musiksprache zum Vorschein kommt.

**JORDI SAVALL**  
Bellaterra, Herbst 2012

Übersetzung: Claudia Kalász



Jordi Savall  
© David Ignaszewski



# Die h-Moll-Messe von J. S. Bach: ein Monument der Vielfalt

„Das größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker“ nannte der Verleger Hans Georg Nägeli die h-Moll-Messe „des unvergleichlich großen Johann Sebastian Bach“, als er 1818 die Veröffentlichung der Partitur ankündigte. Nägeli meinte weiterhin, dass das Werk aufgrund seines Inhalts, seiner Proportionen und natürlich aufgrund seines hervorragenden Stils und Erfindungsreichtums alle anderen Kompositionen Bachs übertreffe. Als deutlichstes Beispiel erwähnte er das *Credo*. Darin sah er ein ewiges Beispiel dafür, wie durch die wunderbare Macht der Kunst das instinktive Erwachen der Glaubenskraft erreicht werden könne.

Heute neigen wir eher dazu, solch große Worte zu belächeln. Doch dank jener Veröffentlichung wurde die Messe bald zum Paradigma der Monumentalkomposition. Ohne Zweifel kam das Werk verdientermaßen zu dieser Ehre und es ist verwunderlich, dass die Messe heute beim breiten Publikum nicht dieselbe Popularität genießt wie die großen Bach-Passionen, die Matthäus- und die Johannespassion. Nichtsdestotrotz beweist die Häufigkeit, mit der die Komposition aufgeführt und in Tonstudios aufgenommen wird, dass sie auch weiterhin bei Künstlern und Publikum Interesse findet.

Zum ersten Mal wurde die Messe Ende 1749, wenige Monate vor dem Tod ihres Komponisten, aufgeführt. Doch dem ging eine lange Entstehungsgeschichte voraus. Sechzehn Jahre zuvor waren das *Kyrie* und das *Gloria* für den Hof des sächsischen Kurfürsten in Dresden komponiert worden, als die Stadt in voller kultureller Blüte stand. Bach hatte die Komposition Friedrich August II. (zugleich König von Polen als August III.) persönlich gewidmet. Anders als man vielleicht denken mag, handelte es sich nicht um eine „unvollständige“ Messe, sondern um eine Form, die im damaligen lutherischen Gottesdienst üblich war, wo gewöhnlich nur die lateinischen Texte des *Kyrie* und des *Gloria* polyphon auskomponiert wurden. Auch die anderen von Bach verfassten Messen (die sogenannten „lutherischen“ Messen in F-Dur, A-Dur, g-Moll und G-Dur) beschränken sich auf das *Kyrie* und das *Gloria*. Die für den Dresdner Hof geschriebene Messe war allerdings eine *Missa sollemnis*, ein breit angelegtes Werk für großes Orchester mit Trompeten und Pauken. Und es war eben dieses an sich schon großartige Werk, das Bach 1748 wieder aufnahm und der eigentlichen *Missa* (*Kyrie* und *Gloria*) ein neu konzipiertes *Credo* (*symbolum nicenum*) hinzufügte, das aus einem schwierigen Schaffensprozess hervorgegangen war und Material dreier zuvor komponierter Kantaten in sich vereinigte. Für das *Sanctus* griff Bach auf ein Jahrzehnte zuvor, nämlich 1724 komponiertes Werk zurück. Danach nahm er den Eingangsschor der weltlichen Kantate BWV 215, passte ihn dem Text des *Osannas* an und verband ihn mit einem neu geschaffenen *Benedictus*. Schließlich formte er

für das *Agnus Dei* ein früher geschaffenes Werk um (die Partitur einer verlorengegangenen Hochzeitskantate, die er später im „Himmelfahrtsoratorium“ BWV 11 wiederverwendet hatte).

Immer wieder ist die auffällige Vielfalt des im vorliegenden Werk zusammenfließenden Kompositionsmaterials betont worden. Man hat sie oft als Zeichen von Schwäche ausgelegt. Es war aber gerade der stilistische Abwechslungsreichtum, der es Bach erlaubte, seine musikalische Sprache der Bedeutung jedes Abschnitts so ganz natürlich anzupassen. Die von Bach vorgelegte Musik ist heterogen, noch heterogener jedoch ist der poetische Text des *Ordinarium Missae*, eines Textes, der (mit dem *Kyrie*) griechisch beginnt und in einem wenig einheitlichen Latein von sprachlich unterschiedlichem Niveau fortfährt. Schon Mitte des 14. Jahrhunderts hatte der Komponist, Kleriker und Gelehrte Guillaume de Machaut die Notwendigkeit verspürt, den Kompositionsstil dem unterschiedlichen Charakter und der unterschiedlichen liturgischen Funktion jedes Teils der Messe anzupassen. In seiner *Messe de Notre Dame* wechseln sich mindestens drei klar einander entgegengesetzte Formen der Polyphonie ab.

In der h-Moll-Messe entspricht die Abfolge der Teile fast so etwas wie einer autobiographischen Lebensbeschreibung: das *Sanctus* mit seiner transparenten Helligkeit komponierte Bach vor Vollendung seines vierzigsten Lebensjahrs; das *Kyrie* und das *Gloria* in ihrer formenreichen und kunstvollen Reife entstanden zehn Jahre später, als sich Bachs berufliche und persönliche Situation bereits gefestigt hatte; und das späte *Credo* voll hermetischer Komplexität wurde zeitgleich mit der „Kunst der Fuge“ und direkt nach dem rätselhaften „Musikalischen Opfer“ komponiert. Sicher ist es kein Zufall, dass Bach bis zu seinem Lebensende gewartet hat, um die Messe zu vollenden, die für ihn – einen tief religiösen und der liturgischen Tradition verbundenen Mann – innerhalb seines Werks eine noch unerledigte Aufgabe darstellte. Eine Messe zu schreiben bedeutete ihm, der sich in vieler Hinsicht als Brücke zwischen Vergangenheit und Zukunft verstand, zwischen dem, was die Musik bis zur Zeit des Barock bedeutet hatte und dem, was sie fortan bedeuten sollte, einen Weg in die Zukunft zu weisen. Daher wirkt die Überlagerung verschiedener Musikstile, ein charakteristisches Merkmal der dann ab Mitte des 18. Jahrhunderts komponierten Musik, hier fast wie eine Vorahnung.

Bach war im lutherischen Teil Deutschlands aufgewachsen. Doch er sah in der Tradition der lateinischen Messe den Reflex einer kulturellen Kontinuität, die für die musikalische Kunst unverzichtbar war. Daher erschien es ihm überhaupt nicht problematisch, im *Credo* den aus lutherischer Sicht fragwürdigen Satz zu vertonen, der sich zur „katholischen und apostolischen“ Kirche bekennt. Allerdings ließ er den Satz von der Solo-Bassstimme singen, ohne jegliche polyphone Ausarbeitung und ohne Chorbegleitung, als handle es sich um ein verschwindendes Detail gegenüber der Transzendenz der von der Messe heraufbeschworenen Ereignisse. Bach ist jedenfalls nicht der einzige geniale Komponist, der eine solche Herausforderung angenommen hat. Von Haydn bis Strawinsky empfanden viele Komponisten (und einige davon weit entfernt vom katholischen Glauben) die Notwendigkeit, sich an jener Tradition zu messen, die der Text der Messe vollkommen zu repräsentieren schien. Mozart suchte in der unvollendeten c-Moll-Messe K. 427 einen bis ins Extreme gehenden Ausdruck seiner tragischen Auffassung der menschlichen Existenz; Beethoven veranschaulichte in der *Missa solemnis* wie in keinem seiner späten Werke seine Utopie vom Leben und von der Kunst, in die sein kompositorisches Schaffen mündete.

Doch sogar in dieser Hinsicht war Bachs Beitrag einzigartig und außergewöhnlich. Die h-Moll-Messe vereint nicht nur den Reichtum und die überraschende Vielfalt seiner großen kompositorischen Erfahrung, sondern auch andere Traditionen, die das Werk zur Verkörperung einer ganzen Zivilisationsgeschichte machen. Man denke nur an die von der griechischen und lateinischen Rhetorik inspirierten Figuren, vor allem bei der Wiederholung ähnlicher melodischer Fragmente in immer wieder neuen Situationen oder bei der Hervorhebung bestimmter Harmonien durch eine überlegte Verteilung der Pausen sowie bei der plötzlichen Beschleunigung einer schon eingeführten Figur.

Bachs Verwendung bestimmter Intervalle oder melodischer Wendungen scheint sich mehr an die jüngere musikalische Vergangenheit anzulehnen, ist aber darum nicht weniger reich an Anspielungen. In einigen Fällen handelt es sich um nur scheinbar unschuldige Applikationen der sogenannten *musica picta*. Die aufsteigende Melodie zu Beginn des *Et resurrexit* verdeutlicht wirkungsvoll den Vorgang des Erwachens und verhält sich komplementär zur Melodie, die wenige Minuten zuvor im *Et incarnatus est* Jesus' Niederkunft auf der Erde mit langsamen, leidvoll absteigenden Arpeggien dargestellt hatte. Andere Kompositionstechniken verdanken sich der italienischen Tradition des Madrigals. Dazu gehören der Gebrauch kurzer chromatischer Zellen und durch Pausen getrennter Noten zur Darstellung von Schmerz und Weinen (*Crucifixus* und *Qui tollis peccata mundi*) und die Vorliebe für aufsteigende Tonsprünge als Ausdruck von Freude (zum Beispiel am Anfang des *Gloria*).

Die ganze Größe von Bachs musikalischer Sprache offenbart sich im Umgang mit der Harmonie. Mit besonderer Eingebung bewegt Bach sich im rhetorischen Rahmen seiner Zeit, wo die Tonarten und bestimmte harmonische Abfolgen ganz bestimmten Gefühlen und seelischen Verfassungen zugeordnet waren. Tatsächlich steht nicht die gesamte Messe in der Tonart h-Moll, die gewöhnlich mit Transzendenz und der Überwindung des Schmerzes assoziiert wird. Neben der nachvollziehbaren Wahl des jubelnden, triumphierenden D-Dur für das *Gloria* und das *Sanctus*, steht die ungewöhnliche Entscheidung, die fragile und empfindliche Tonart G-Dur allein in den direkt auf die Person Jesu sich beziehenden Stücken zu verwenden (*Christe eleison*, *Domine Deus*, *Et in unum Dominum*). Hinzu kommen einige immer bedacht eingesetzte bedeutungsvolle Übergänge von einer Tonart in die andere. Als Beispiel mag der erstaunliche Schluss des *Crucifixus* dienen. Es beginnt in e-Moll, endet aber mit einem plötzlichen Wechsel der Tonart auf den Worten *passus est et sepultus est*. Der Wechsel verdeutlicht den Moment des Sterbens und das Ende des Leidens und bereitet zugleich den darauffolgenden Einsatz des strahlenden D-Dur beim *Et resurrexit* vor. In diesem wie auch in anderen Abschnitten hat die Harmonie die Aufgabe, die wechselseitige Beziehung mit den im Text erzählten Ereignissen zu veranschaulichen.

Ähnliche Beobachtungen sind auch an anderen Facetten des Werks zu machen. Was zum Beispiel die Instrumentierung und die Textur betrifft, wählt Bach vorwiegend polyphone chorale Formen, um den gemeinsamen Glauben darzustellen (*Kyrie eleison I und II*, *Gratias agimus tibi*, *Dona nobis pacem*); er setzt Soloinstrumente für die Passagen ein, in denen es mehr um die individuelle Dimension der religiösen Erfahrung geht (*Domine Deus*, *Quoniam Benedictus*); Pauken und Trompeten behält er den Augenblicken des Jubels vor (*Gloria*, *Cum Sancto Spiritu*, *Sanctus*).



Einen Sonderfall stellt das *Credo* dar. Es beginnt mit der polyphonen Gestaltung einer gregorianischen Satzmelodie, einer außerordentlich phantasievollen Passage, in der die Aufeinanderfolge der verschiedenen Stimmen eine symbolische Bedeutung erlangt: das persönliche Glaubensbekenntnis verbindet sich, erst nachdem es sich individuell geäußert hat, mit einem großen abschließenden Chorgesang. In weniger als zwei Minuten hört man 43 Mal die Wiederholung des gregorianischen *Credo*. Die Zahl dreiundvierzig ist nicht zufällig. Es handelt sich um eines der vielen Beispiele für Bachs Neigung, die Musik mit der Mathematik in Beziehung zu setzen. Wenn der Buchstabe A der Nummer eins des Alphabets entspricht, das B der Nummer zwei und so weiter, dann ergibt die Summe der von den Buchstaben C-R-E-D-O repräsentierten Zahl genau 43. Die Messe ist voll von solchen Beispielen. Ein weiteres, von ganz anderer, aber noch eindrucksvollerer Art findet sich im *Crucifixus*. Seine Entwicklung vollzieht sich in 53 Takten. Auch hier verbirgt die Zahl einen geheimen Sinn: das Buch des Propheten Jesaias enthält genau im Vers 53 die Prophezeiung der Passion Christi, die in der Nacht zum Karfreitag verlesen wird.

In solchen Übereinstimmungen drückt sich punktuell ein Symbolismus aus, der das ganze Werk durchzieht und der seinen höchsten Ausdruck in der bedeutsamen Präsenz der Zahl drei erlangt, dem Inbegriff des Göttlichen. Bach integriert die Zahl mit vollkommener Natürlichkeit in seine musikalische Sprache, indem er von ihrer nächstliegenden Anwendung ausgeht: die drei Noten des h-Moll-Akkords, zum Beispiel, entsprechen zugleich den Tonarten der drei Abteilungen des *Kyrie*, h-Moll, E-Dur und fis-Moll.

Der scheinbare Hermetismus der beschriebenen Zahlensymbolik ist ein Beweis der unendlichen Komplexität, die sich im Innern aller großen Musikschöpfungen der Geschichte verbirgt. Eine Komposition wie diese werden wir nie ganz ergründen können, und dabei spielt es keine Rolle, ob wir Musiker, Forscher oder Musikliebhaber sind. Immer bleibt etwas zu entdecken. Die Freude daran, das Werk immer wieder aufzuführen, zu analysieren und zu hören rührt genau daher, dass es uns dauernd neue Facetten zeigen kann – eine Fähigkeit, die es die ganze Zeit begleitet und auf seinem langen Weg bis zu uns getragen hat.

**LUCA CHIANTORE**

Übersetzung: Claudia Kalász





# MESSA EN SI MINORE

## di J.S. Bach

(1685-1750)

**G**enio assoluto della musica barocca, pastore protestante, organista, Johann Sebastian Bach firma, nel XVIII secolo, mille preludi, passioni, fughe, variazioni. E durante gli ultimi anni della sua vita, il “cantor di Lipsia” compone un monumentale trittico, spesso considerato come il suo testamento artistico: l’*Offerta Musicale*, l’*Arte della Fuga* e la Messa in si minore. Quest’ultima è al tempo stesso un’illustrazione magistrale della sua ineguagliata arte del contrappunto e della sua straordinaria capacità inventiva. Densa ma leggera, monumentale e polifonica, la Messa in si minore trova la sua grazia nell’equilibrio tra i ritmi, le tessiture e le armonie.

Jordi Savall ci consegna qui un’interpretazione molto originale del capolavoro di Bach. L’aspirazione al dialogo tra le culture e le tradizioni hanno suggerito ai musicisti de La Capella Reial di Catalunya di affrontare questa partitura come un’utopia musicale rimarchevole: quella di un *Kapellmeister* luterano che compone una delle più belle messe cattoliche della storia occidentale. L’opera riesce a superare la tensione tra le liturgie delle due credenze, perché al di là della preghiera stessa, sono le aspirazioni e i dubbi della condizione umana tutta intera che Bach ci fa ascoltare.

Questo concerto eccezionale è stato l’occasione per Jordi Savall di dare una serie di *masterclass* rivolte a giovani musicisti dagli orizzonti molteplici. Questa formazione musicale esigente risponde alla missione principale delle nostre Fondazioni, quella di trasmettere, innovare e impegnarsi attraverso l’educazione. Musicisti affermati e talenti promettenti hanno così condiviso la loro comprensione e la loro interpretazione di quest’opera unica.

Da padrone della luce e della profondità dei colori, Jordi Savall dirige qui un coro d’una meravigliosa omogeneità, e un’orchestra il cui rispetto della pratica e dello stile dell’epoca dona alla partitura uno splendore ritrovato. Potente e sensibile, la registrazione che egli ci propone è l’occasione di riscoprire un’opera autenticamente universale.

**ARIANE DE ROTHSCHILD**

Traduzione: Luca Chiantore / Musikeon.net



# Una cattedrale dello spirito per il nuovo millennio

Johann Sebastian Bach (1685-1750) ha edificato, nel corso degli ultimi anni della sua vita, il monumentale corpus musicale che si può considerare come il suo “testamento”, in cui si possono includere l'*Offerta Musicale*, l'*Arte della Fuga* e la Messa in si minore. Quest'ultima opera sintetizza alla perfezione il sapere, il talento nell'arte della composizione e in particolare nel contrappunto, così come la capacità inventiva di questo musicista ed il suo senso straordinario della forma, della struttura e del numero.

In questa registrazione “live”, presentiamo la nostra versione della *Messa in si minore* come è stata interpretata il 19 luglio 2011 nel quadro del VI Festival di Fontfroide 2011, in seguito al lavoro realizzato nella fase finale di perfezionamento della seconda “Accademia di Ricerca e d'Interpretazione”. Si tratta di una delle utopie musicali più notevoli: una messa cattolica composta da un luterano, che non si può legare a nessuna delle liturgie di queste due confessioni, eppure costituisce una delle opere maggiori di tutti i tempi.

Per questa interpretazione, è stata costituita un'accademia. Sono stati selezionati, tramite un bando pubblico e aperto a tutti, 27 giovani musicisti provenienti dalla Germania (2), dal Belgio (1), dal Venezuela (1), dalla Catalogna (8), dalla Spagna (4), dalla Francia (2), da Israele (1), dall'Italia (3), dal Giappone (1), dalla Norvegia (2), dalla Polonia (1) e dall'Olanda (1). Insieme, essi costituiscono il gruppo dei solisti, il “Coro scelto” ed il “Grande coro” de *La Capella Reial de Catalunya*, insieme ai solisti dell'orchestra con strumenti d'epoca *Le Concert des Nations*.

Quest'opera ha seguito un cammino laborioso e spettacolare per arrivare fino a noi. Una prima interpretazione parziale ebbe avuto luogo nel 1786. Poco dopo fu il *Credo* ad essere oggetto di un concerto diretto dal secondo dei figli di Bach, Carl Philipp Emanuel. La prima interpretazione completa fu diretta da Carl Friedrich Zelter nel 1811, all'Accademia di Canto di Berlino. Le interpretazioni attuali – con grandi cori, orchestra sinfonica, o con coro da camera e orchestra con strumenti d'epoca, senza dimenticare le versioni “minimaliste” (con 10 cantanti al massimo) – sono numerose. Due denominatori sono loro comuni: il riconoscimento generale del carattere eccezionale della Messa, della sua bellezza, della sua dimensione spirituale, e la sfida che rappresenta affrontare la sua grande complessità, insieme con le difficoltà che ciò comporta ancora oggi, in questo inizio di XXI secolo.

La conclusione del nostro progetto di Messa in si minore con *La Capella Reial de Catalunya* e *Le Concert des Nations* si è basata su un nuovo approccio ai differenti criteri fondamentali relativi alla concezione,

all'organizzazione e all'interpretazione dell'opera in se stessa e dei mezzi necessari alla sua realizzazione. Per localizzare la Messa nel suo contesto storico e nella tradizione di cui forma parte, abbiamo deciso di utilizzare un'équipe vocale e strumentale pensata in funzione di ciò che crediamo sia richiesto dalla partitura, dalla pratica e dallo stile dell'epoca, rinunciando unicamente alle voci bianche.

1. Un insieme vocale di 27 giovani cantanti professionisti, che si ripartiscono le responsabilità per le arie, i brani per quattro e cinque voci soliste (*Coro scelto*) e i grandi insiemi (*Grande coro*).

2. Un insieme di strumenti d'epoca secondo i requisiti di Bach: 12 strumenti a fiato e 13 strumenti ad arco. Un *organo di legno* realizza poi il basso continuo che, secondo lo stesso Bach, “è il fondamento più sicuro della musica”, della quale aggiungeva che aveva “per causa e per fine ultimo di onorare Dio e di ricreare lo spirito”.

Ripensando la distribuzione e la partecipazione degli effettivi vocali secondo le necessità reali della composizione, e seguendo la tradizione delle opere anteriori a Bach – come quelle di Schütz, Biber o Rosenmüller –, abbiamo recuperato l'uso del “Coro scelto” (un piccolo gruppo di voci soliste, da 4 a 10), contrapposto alla “cappella” (un insieme che oscilla tra le 21 e le 27 voci e che rappresenta il “Grande coro”). Schütz, nel prologo dei suoi *I Salmi di Davide* policorali (1619), afferma che il “Coro scelto” deve sempre essere correato dal basso continuo (organo) mentre la “cappella” è sostenuta dagli strumenti che raddoppiano le parti vocali (*colla parte*) e riunisce tutte le voci, per creare così un forte contrasto. Seguendo questo criterio, nella Messa in si minore il “Coro scelto” interviene ogni volta che l'accompagnamento strumentale delle voci è ridotto a due flauti, archi e violini (*Qui tollis, Et incarnatus*, l'inizio del *Credo*) o ad un semplice basso continuo (*Confiteor*), mentre l'orchestra interviene con tutto il suo effettivo o raddoppia le voci all'unisono quando accompagna le voci quando i cantanti quando suonano tutte insieme (“Coro scelto” e “Grande coro” riuniti). Così, l'equilibrio tra le voci e gli strumenti è molto più sottile e i contrasti tra momenti intimi e momenti di festa sono più contrassegnati.

Un altro aspetto fondamentale nell'interpretazione è la declamazione e l'articolazione del testo, che è, allo stesso tempo il motore di tutto il fraseggio e delle articolazioni strumentali. In una prospettiva realista, abbiamo optato per una pronuncia del latino che parte da un'idea di sintesi: base germanica e dettagli di conoscenza del latino della Roma antica (un suono che può essere realizzato da un cantante coltivato di lingua tedesca, con l'accento proprio della sua lingua nelle vocali – molto difficile da cambiare – ma che conosce le differenze della pronuncia latina nelle consonanti).

Affrontare la Messa in si minore è una vera sfida per ogni interprete, perché l'immensa dimensione spirituale ed estetica di quest'opera ed il suo perfetto equilibrio tra virtuosismo, emozione, purezza ed eloquenza raggiungono dei livelli di linguaggio musicale talmente elevati che la convertono nella vetta più eccelsa mai toccata dall'uomo. Quest'opera riassume il sapere di tutta una vita, nella quale il passato (*stile antico*) ed il presente (*barocco e galante*) si combinano per fare intravedere il futuro di un linguaggio musicale autenticamente universale e trascendente.

**JORDI SAVALL**

Bellaterra, autunno 2012



Thomas Müller  
© David Ignaszewski



Alessandro Pique  
© Teresa Llordés



# La Messa in si minore di Bach: un monumento alla diversità

“Il capolavoro musicale più straordinario di tutti i tempi e di tutti i paesi”: così definì l’editore Nägeli la Messa in si minore dell’“incomparabilmente grande Johann Sebastian Bach”, nell’annunciare la sua pubblicazione, nel 1818. E proseguiva: “Quest’opera, per il suo contenuto e le sue proporzioni, e, ovviamente, per l’eccellenza dello stile e la ricchezza dell’invenzione, supera tutte le sue altre opere”. Citava come prova massima il *Credo*, “esempio eterno di come raggiungere il più istintivo risveglio della forza della fede mediante la forza miracolosa dell’arte.”

Oggi sorridiamo davanti a tanta magniloquenza, ma grazie a quella prima pubblicazione, la Messa in si minore si trasformò rapidamente nel paradigma della composizione monumentale. L’opera, certo, meritava un tale onore, e non cessa di sorprendere il fatto che oggi, tra il grande pubblico, la Messa non goda di una popolarità paragonabile alle due grandi Passioni secondo San Matteo e San Giovanni. Ma la frequenza con la quale questa Messa continua ad essere interpretata e registrata dimostra il costante interesse che suscita tra artisti e pubblico.

La prima esecuzione della Messa ebbe luogo alla fine del 1749, pochi mesi prima della morte del compositore. Ma l’opera aveva avuto una lunga gestazione. *Kyrie* e *Gloria* erano stati composti sedici anni prima per la corte di Sassonia a Dresda, città che si trovava allora nel momento di massimo splendore, e Bach li aveva presentati personalmente al nuovo principe elettore, Federico Augusto II, re di Polonia col nome di Augusto III. Contrariamente a quello che si potrebbe pensare, non si trattava in questo caso di una messa “incompleta”, bensì di un’opera regolata sulle abitudini di allora, poiché l’elaborazione polifonica dei testi latini, durante il rito, si limitava in generale a *Kyrie* e *Gloria*. In realtà, anche le altre messe di Bach (le cosiddette “messe luterane”, in fa maggiore, la maggiore, sol minore e sol maggiore), si componevano unicamente di *Kyrie* e *Gloria*. La messa scritta per la corte di Dresda era, invece, una *Missa solemnis*, un’opera ampia e scritta per un’orchestra di grandi dimensioni, che includeva trombe e timpani. E fu precisamente quest’opera di concezione grandiosa che Bach riprese nel 1748, aggiungendo alla *Missa* propriamente detta (*Kyrie* e *Gloria*), un *Credo* (il *simbolo niceno*) di nuova concezione, emerso da un sofferto processo creativo e che include materiali di tre differenti cantate precedenti. Per il *Sanctus* ricorse ad un’opera che aveva composto decine di anni prima, nel 1724. Quindi prese il coro iniziale della sua cantata profana BWV 215 adattandogli il testo dell’*Osanna*, e lo unì ad un *Benedictus* di nuova creazione. Infine, trasformò un altro lavoro anteriore (una pagina proveniente da una cantata nuziale oggi perduta e in seguito riutilizzata nella cantata conosciuta come *Oratorio dell’Ascensione*, BWV 11), per comporre l’*Agnus Dei*.



Balázs Máté  
© David Ignaszewski

Molto si è scritto circa l'evidente diversità del materiale compositivo che converge in quest'opera, e si è arrivati a vedere in ciò un elemento di debolezza. Eppure, è proprio questa pluralità stilistica che permette al compositore di modellare il suo linguaggio sul significato di ogni sezione, con tanta semplicità. La musica che Bach ci propone è eterogenea, ma ancora più eterogeneo è il testo poetico dell'Ordinario della messa, un testo che incomincia in greco, col *Kyrie*, e prosegue in un latino poco uniforme e di un livello linguistico disuguale. Già a metà del secolo XIV, Guillaume de Machaut, che era compositore, chierico e uomo di lettere, aveva sentito la necessità di adattare lo stile compositivo al diverso carattere e alla diversa funzione liturgica di ogni parte della messa: nella sua *Messe de Notre Dame* si alternano almeno tre forme di concepire la polifonia, chiaramente contrapposte.

Nella Messa in si minore, la trasparente luminosità del *Sanctus* (composto da Bach prima di compiere i quarant'anni), la multiforme ed elaborata maturità del *Kyrie* e del *Gloria* (composti quasi dieci anni dopo, dopo aver dato stabilità alla sua vita professionale e personale), e l'ermetica complessità di un'opera della vecchiaia come il *Credo* (composto contemporaneamente all'*Arte della fuga* e subito dopo l'enigmatica *Offerta musicale*), si succedono in modo da tracciare quello che è quasi un percorso autobiografico. Sicuramente non è un caso che Bach abbia aspettato la fine della sua vita per completare quella che – per un uomo di profonda religiosità e intensamente legato alla tradizione liturgica – era un titolo in sospeso nel suo catalogo. Per lui, che si presenta come un ponte tra il passato ed il futuro sotto tanti aspetti – tra quello che aveva rappresentato la musica fino al periodo barocco e quello che avrebbe rappresentato da allora –, scrivere una messa significava indicare la strada da seguire. Per questo motivo, la giustapposizione di stili compositivi diversi, che segnerà così profondamente il futuro della musica a partire dalla seconda metà del Settecento, sembra qui quasi una premonizione.

Bach era cresciuto nella Germania luterana. Ma vide nella tradizione della messa in latino il riflesso di quella continuità culturale di cui l'arte musicale aveva imperiosamente bisogno, e perciò non ebbe alcuna remora nel mettere in musica perfino quella frase apparentemente problematica del *Credo* dove si invoca una Chiesa "cattolica e apostolica". Lo fece, per la verità, affidando questa frase al basso solista, evitando qualunque elaborazione polifonica e qualunque intervento corale, come se si trattasse di un dettaglio di fronte alla trascendenza degli avvenimenti evocati dalla messa. In ogni caso, Bach non sarebbe stato l'unico genio ad accettare questo tipo di sfide: da Haydn a Stravinsky, molti compositori (alcuni dei quali molto lontani dalla devozione cattolica), sentirono il bisogno di misurarsi con quella tradizione che il testo della messa sembrava sintetizzare alla perfezione. Mozart utilizzò l'incompiuta Messa in do minore K. 427 per portare all'estremo la sua tragica concezione dell'esistenza, e Beethoven illustrò con la *Missa solenne*, meglio che con qualunque altra delle sue ultime opere, quella visione utopistica della vita e dell'arte che fu il punto di arrivo del suo itinerario compositivo.

Ciò nonostante, l'apporto di Bach seppe essere, anche in questo senso, unico e straordinario. Nella Messa in si minore si danno convegno non solo la ricchezza e la sorprendente varietà della sua grande esperienza compositiva, ma anche altre tradizioni, che fanno dell'opera un'autentica sintesi di tutta una civiltà. Si pensi, per esempio, all'uso di figure ispirate alla retorica greca e latina, e in particolare la ripetizione di frammenti melodici simili in situazioni sempre diverse, o il rilievo dato a determinate



armonie mediante un'opportuna distribuzione dei silenzi o la brusca accelerazione di una stessa figura.

Apparentemente più legato al recente passato musicale, ma non meno ricco di implicazioni, è l'uso che Bach fa di determinati intervalli o giri melodici. In alcuni casi si tratta di applicazioni solo apparentemente innocenti della cosiddetta *musica picta*: il gesto melodico ascendente all'inizio di *Et resurrexit*, per esempio, è un'efficace rappresentazione dell'atto del risveglio, complementare a quello che, pochi minuti prima, aveva illustrato la discesa di Gesù sotto terra nell'*Et incarnatus est* mediante lenti e sofferti arpeggi discendenti. Altre risorse sono legate alla tradizione madrigalistica italiana: tra queste, l'uso di brevi cellule cromatiche e note separate da silenzi per rappresentare il dolore o il pianto (*Crucifixus* e *Qui tollis peccata mundi*), e la predilezione per i salti ascendenti per manifestare gioia (per esempio nell'inizio del *Gloria*).

La ricchezza del linguaggio bachiano si manifesta in tutta la sua grandezza quando osserviamo l'armonia. Bach si muove con un particolare ingegno nella cornice retorica del suo tempo, che riferiva ogni tonalità, e determinate successioni armoniche, alla rappresentazione di specifici sentimenti e stati d'animo. Di fatto, l'opera non è composta interamente nella tonalità di si minore, tradizionalmente legata alla dimensione trascendente e alla sublimazione del dolore: oltre alla logica scelta dell'allegro e trionfale re maggiore per il *Gloria* e il *Sanctus*, troviamo l'insolita decisione di riservare la fragile e sensibile tonalità di sol maggiore ai pezzi direttamente relazionati alla figura di Gesù (*Christe eleison*, *Domine Deus*, *Et in unum Dominum*), così come alcuni significativi collegamenti da una tonalità a un'altra, sempre accuratamente studiati. Basti, come esempio, la sorprendente conclusione del *Crucifixus*, che inizia in mi minore, ma finisce con un cambiamento repentino sulle parole *passus et sepultus est*: un cambiamento che evidenzia il momento del trapasso e la fine della sofferenza, e contemporaneamente prepara la successiva entrata del brillante re maggiore di *Et resurrexit*. In questo ed altri frammenti, l'armonia è l'incaricata di illustrare la relazione reciproca che hanno gli avvenimenti narrati dal testo.

Queste osservazioni possono estendersi anche ad altri aspetti dell'opera. Per quanto riguarda la strumentazione e le tessiture, per esempio, Bach sceglie le forme corali, preferibilmente polifoniche, per rappresentare la devozione collettiva (*Kyrie eleison* I e II, *Gratias agimus tibi*, *Dona nobis pacem*), usa strumenti solisti per sezioni più orientate a riflettere la dimensione individuale dell'esperienza religiosa (*Domine Deus*, *Quoniam*, *Benedictus*), e riserva i timpani e le trombe per i momenti di giubilo (*Gloria*, *Cum Sancto Spiritu*, *Sanctus*).

Un caso a parte è costituito dal *Credo*, che inizia con l'elaborazione polifonica di un'intonazione gregoriana, una pagina straordinariamente fantasiosa nella quale il succedersi delle distinte voci acquisisce un significato simbolico: quello della professione individuale di fede, che solo dopo essersi manifestata in forma personale si fonde in una grande conclusione corale. In meno di due minuti sentiamo ripetuto 43 volte il *Credo* gregoriano. Quarantatré, e non è affatto un caso: si tratta di uno dei molti esempi della predilezione di Bach per le relazioni tra musica e matematica. Se la lettera A corrisponde al numero 1 dell'alfabeto, la B al 2, ecc., il numero arabo che è la somma delle lettere C-R-E-D-O, è precisamente 43. E la Messa è piena di esempi di questo tipo. Un altro, di aspetto molto

diverso ma ancora più suggestivo, ce lo offre il *Crucifixus*, che si sviluppa su 53 battute. Anche qui, al numero possiamo attribuire un significato nascosto: precisamente nel versetto 53 del libro del profeta Isaia si trova la profezia della Passione di Cristo, oggetto di lettura nella notte del Venerdì Santo.

Queste coincidenze sono espressioni puntuali di un simbolismo che impregna tutta l'opera e che ha la sua massima manifestazione nella trascendente presenza del numero tre, emblema del divino, che Bach integra nel suo linguaggio con assoluta naturalezza, partendo dalle sue applicazioni più ovvie: le tre note dell'accordo di si minore, per esempio, corrispondono, allo stesso tempo alle tonalità delle tre sezioni del *Kyrie*, qui rispettivamente in si minore, re maggiore e fa diesis minore.

L'apparente ermetismo di questa numerologia è una dimostrazione dell'infinita complessità che si nasconde sempre all'interno delle grandi creazioni dalla storia della musica. Una composizione come questa non finiremo mai di sviscerarla del tutto, e poco importa che siamo interpreti, ricercatori o melomani: rimarrà sempre qualcosa da scoprire. Il piacere di toccarla, studiarla e ascoltarla, ancora una volta, nasce precisamente da qui: da questa capacità di mostrarci sempre sfaccettature nuove. Una capacità che l'ha accompagnata sempre, durante la lunga strada che l'ha portata fino a noi.

**LUCA CHIANTORE**





Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and lyrics in a historical script, likely Hebrew or Yiddish. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The lyrics are written below the staves, often with decorative flourishes. The paper shows signs of wear, including discoloration and some staining.

The score is organized into systems, with each system containing a staff of music and a line of text. The text is written in a cursive script, with some words appearing to be "דער" (der) and "זי" (zi), which are common in Hebrew and Yiddish. The notation is dense, with many notes and rests, suggesting a complex melody. The overall appearance is that of an old, well-used manuscript.