

# JOHANN SEBASTIAN BACH

## H-MOLL MESSE BWV 232

### Gli Angeli Genève

#### Solos

Aleksandra Lewandowska, *soprano I* (Christe eleison, Et in unum)

Zoë Brookshaw, *soprano I* (Domine Deus)

Marianne Beate Kielland, *soprano II*

Alex Potter, *alto*

Valerio Contaldo, *ténor*

Stephan MacLeod, *basse*

#### Ripienos

Anne-Kathryn Olsen, *soprano* | Christelle Monney, *alto*

Olivier Coiffet, *ténor* | Jaromir Nosek, *basse*

#### Orchestre

Alexis Kossenko, Sara Boesch, *traversos* | Emmanuel Laporte, Seung-Kyung Lee-Blondel,  
Claire Thomas, *hautbois* | Tomasz Wesolowski, Hugo Rodriguez, *bassons*

Olivier Picon, *cor* | Guy Ferber, Xavier Gendreau,  
Emmanuel Mure, *trompettes* | Thomas Holzinger, *timbales*

Leila Schayegh, *premier violon* | Eva Saladin, Adrien Carré, Stéphanie Erös,  
Claire Foltzer, Angelina Holzhofer, Nadia Rigolet, *violons*  
Sonoko Asabuki, Murielle Pfister, Bettina Ruchti, *altos*

Roel Dieltiens, Oleguer Aymami, *violoncelles* | Michaël Chanu, *contrebasse*  
François Guerrier, *clavecin* | Francis Jacob, *orgue*

**Stephan MacLeod**, *direction*





## Bach *Messe en si*

La *Messe en si* occupe une place singulière dans la production de J.S. Bach : œuvre grandiose, *opus ultimum*, elle ne fut pas composée en tant que telle mais résulte d'un assemblage de pièces écrites à différents moments et pour différentes circonstances. Bach y travailla dans les années 1748-1749, jusqu'au moment où sa vue, qui s'était progressivement altérée, s'obscurcit complètement – une lettre de recommandation pour son fils Johann Christoph Friedrich, datée du 17 décembre 1749, fut écrite par Anna Magdalena, qui imita sa signature. Le bruit courait à Leipzig que la santé du cantor s'était dégradée, au point que le Conseil de la ville, sur l'injonction du tout-puissant ministre de Saxe, auditionna le 8 juin 1749 un chef d'orchestre de Dresde qui lui avait été recommandé pour « le futur poste de cantor de Saint-Thomas si le *director musicus* Sébastien Bach trépassait ». À cette date, Bach travaillait à sa *Messe*, dont les dimensions dépassent tout ce qui avait été conçu jusque-là<sup>1</sup>. Son pâle successeur dut attendre encore une année pour le remplacer, Bach étant décédé le 28 juillet 1750.

---

1 La *Messe en si* dure environ une heure quarante, ce qui en fait une œuvre hors norme, qu'on ne pouvait intégrer à une cérémonie religieuse. La *Missa votiva* de Zelenka, qui date de 1739, et qui présente une structure assez proche de celle de Bach, dure un peu plus d'une heure (Zelenka, dont Bach connaissait la musique, était compositeur à la cour de Dresde).

## *Une messe monumentale*

L'idée de rassembler des morceaux tirés pour l'essentiel du vaste corpus des cantates n'avait rien d'exceptionnel ; on trouve une démarche semblable chez plusieurs de ses contemporains, comme Haendel par exemple, et Bach avait lui-même procédé de la sorte pour les messes brèves qu'il composa à la fin des années 1730<sup>2</sup>. On appelait cela des parodies. Le fait de passer du texte allemand des cantates au texte latin des messes imposait d'adapter les lignes de chant, à quoi s'ajoutaient des ajouts et des suppressions, des enrichissements de la polyphonie et de l'harmonie, des modifications de l'instrumentation. Bach ne cessa, sa vie durant, de reprendre ses œuvres en vue de les améliorer.

Imaginant la réalisation d'une messe monumentale, dont on peut penser qu'elle avait pour lui valeur de testament musical, Bach commença par explorer le répertoire de sa propre musique, tout en étudiant les différentes messes d'autres compositeurs qu'il avait à sa disposition (et parmi les partitions qu'il étudia, on signalera le *Stabat mater* de Pergolèse qu'il avait lui-même adapté). Il décida avant tout d'utiliser une messe (*Missa* dans le langage luthérien) composée en 1733 après la mort, survenue le 1<sup>er</sup> février, d'Auguste le Fort, souverain de la Saxe luthérienne dont dépendait

---

2 En plus de la *Missa* de 1733 dont il est question ici, Bach composa quatre messes luthériennes (constituées seulement d'un *Kyrie* et d'un *Gloria*) : les BWV 233 à 236.

Leipzig et de la Pologne catholique. Elle consistait, comme c'était le cas des messes luthériennes, du *Kyrie* et du *Gloria*, dont la musique était en grande partie originale (seuls quatre morceaux sur neuf du *Gloria* proviennent de compositions antérieures). Or Bach voulait composer une messe comportant les différentes parties de l'ordinaire catholique, avec le *Credo*, le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei*. Devant l'ampleur des deux mouvements de la *Missa*, aussi impressionnants l'un que l'autre, Bach était contraint de concevoir un *Credo* de grande dimension.

Le *Kyrie* de 1733 avait été conçu comme un hommage au défunt, le *Gloria* célébrant son successeur, qui n'était autre que son propre fils (ils furent tous les deux de grands défenseurs des arts). On ne sait si l'œuvre fut jouée à Leipzig, ou si, destinée à la capitale saxonne, elle y fut créée. Apparemment pas, aucun document n'en faisant mention. La partition fut en tout cas envoyée au nouveau souverain fin juillet, avec les parties séparées que plusieurs membres de la famille Bach avaient copiées en toute hâte ; elle était accompagnée d'une requête dans laquelle le cantor se plaignait des « affronts » subis à Leipzig, espérant renforcer sa position par l'obtention d'un poste de compositeur de la cour, un poste purement honorifique qui ne comportait aucune obligation. Un mois plus tôt, il avait fait nommer son fils aîné, Wilhelm Friedemann, comme organiste de la cathédrale Sainte-Sophie à Dresde. Mais Frédéric-Auguste II était alors pris par la guerre de succession pour le trône de Pologne, qui lui était disputé. La requête de Bach, réitérée trois ans

plus tard, aboutit alors qu'il bataillait avec le nouveau recteur de Saint-Thomas et le Conseil de Leipzig, à qui le souverain finit par ordonner qu'on laisse Bach exercer son autorité musicale.

### *Une structure trinitaire*

Se mettant au travail vers 1748, Bach imagina un plan en cinq parties dont la structure renvoie à la Trinité divine, qui est, avec le sacrifice du Christ, au centre de la théologie luthérienne ; Bach s'arrangea en effet pour qu'elle comporte 27 morceaux (l'*Osanna*, comme c'était l'usage, est répété, et le *Dona nobis pacem* reprend la musique du *Gratias agimus tibi*). Le *Kyrie* est fait de 3 sections, le *Gloria* et le *Credo* de 9 chacun, le *Sanctus* plus l'*Agnus Dei* de 6. Le cœur, qui est au centre de l'œuvre, est présent dans 18 numéros, alors que les airs solos sont au nombre de 6 et les duos au nombre de 3. Enfin, le *Gloria* et le *Credo* sont eux-mêmes divisibles par groupes de trois, tout en faisant apparaître une structure symétrique que l'on retrouve au niveau global, la dernière partie pouvant être vue aussi comme le miroir du tout dans une forme condensée (la quatrième partie, faite du seul *Sanctus*, et la cinquième forment en réalité un tout). Mais on pourrait ajouter qu'au cœur de l'œuvre, se trouvent les trois mouvements *Et incarnatus est*, *Crucifixus* et *Et resurrexit*, qui renvoient à la présence centrale du Christ. Le titre *Symbolum Nicenum* (Symbole de Nicée), qui réunit les articles de la foi chrétienne fixés lors du concile de Nicée en l'an 325, est le nom du *Credo* dans la liturgie luthérienne.

De ces 27 numéros, seuls trois ont été composés en 1748-1749, et ce sont sans doute les dernières notes écrites par Bach : le *Credo in unum Deum*, l'*Et incarnatus est* et le *Confiteor unum baptisma*. Ils constituent le cœur même de toute la messe. La plupart des pièces ajoutées à la Missa de 1733 sont tirées de cantates : *Crucifixus* de la cantate BWV 12 (1714), *Qui tollis peccata mundi* de la cantate BWV 46 (1723), *Et expecto resurrectionem* de la cantate BWV 120 (1728-1729), *Gratias agimus tibi* et *Dona nobis pacem* de la cantate BWV 29 (1731), etc<sup>3</sup>. Le *Sanctus*, qui date de 1724, existait comme une pièce autonome que Bach fit jouer à plusieurs reprises. Ainsi cette grande messe fondée sur les textes du Missel romain est-elle une synthèse de sa propre évolution, un symbole d'unité dans la diversité. Mais plus encore, elle constitue une synthèse de l'histoire musicale depuis le chant grégorien et la polyphonie de la Renaissance jusqu'aux multiples formes de la musique baroque, l'écriture stricte s'articulant à une écriture libre, l'esprit du choral à celui de la danse. Bach embrasse tous les styles, toutes les époques.

On peut toutefois se poser la question : qu'est-ce qui poussa Bach à concevoir un tel monument musical et spirituel ? Aucun document, à ce jour, n'a permis d'y répondre. Avait-il pensé à une exécution à Dresde,

dont il avait le titre de compositeur de la cour ? Avait-il été sollicité pour la fête de Sainte-Cécile que l'on célébrait à Vienne par des œuvres à grands effectifs ? Les deux hypothèses reposent sur de maigres indices. Mais dans les deux cas, cela expliquerait que Bach ait voulu réunir les conceptions catholique et luthérienne de la messe, suivant les mots *Credo in unum Deum* placés au centre de l'œuvre. Sa situation à Leipzig ne s'étant guère améliorée depuis l'époque de la *Missa* en 1733, on peut aussi penser qu'en reprenant cette œuvre et en lui conférant une dimension plus vaste, il visait un but similaire : renforcer sa position.

#### *Une œuvre engagée*

Dans les années 1740, Bach ne composa rien de nouveau pour les services liturgiques et les fêtes religieuses, comme s'il s'était détaché de ses fonctions officielles afin d'explorer plus avant son propre univers musical et d'en repousser les limites. Les œuvres de sa dernière décennie sont toutes de grande ampleur et prennent la forme de cycles ou de sommes qui réunissent les différentes formes d'écriture développées tout au long de l'époque baroque : le deuxième volume du *Clavier bien tempéré*, l'*Offrande musicale*, les *Variations Goldberg*, les *Variations canoniques*, *L'art de la fugue*. La *Messe* venait compléter cette série de pièces purement instrumentales, et parfois même ésotériques, par une grande œuvre vocale dans laquelle, une fois encore, toute la communauté était convoquée, impliquée et représentée.

---

3 On trouvera dans l'ouvrage de Gilles Cantagrel : *Passions, Messes et Motets de J.S. Bach* un tableau signalant la provenance de chaque partie de la Messe et leur réutilisation dans d'autres œuvres (édition Fayard, 2013, p. 288).

L'ensemble de ces compositions apparaît aussi comme la réponse de Bach aux tendances musicales nouvelles qui s'étaient développées depuis le début des années 1730 et qui prenaient de plus en plus d'ampleur : celles d'une musique galante qui tournait le dos aux principes de la basse continue et de la polyphonie, substituant au contenu religieux celui de la socialité partagée et de l'hédonisme. Loin de céder à une telle influence, qui transformait la fonction même de la musique, Bach surenchérit dans ses dernières œuvres en termes de complexité d'écriture, alors qu'on n'avait cessé de la lui reprocher, comme on peut le constater dans cette critique virulente publiée en 1737 qui dénonce le manque de « naturel » et l'« emphase » de sa musique, amenant de la « confusion » et privant ses œuvres de « la beauté de l'harmonie » tout en rendant « le chant parfaitement inaudible ».

Or, on ne peut dissocier la richesse de la pensée musicale de Bach – sa complexité – de son engagement spirituel. La puissance expressive de sa musique provient de sa plénitude, de sa richesse de texture, de la perfection de son organisation et de sa dimension transcendante, à travers laquelle l'homme, depuis sa propre intériorité, communique avec l'au-delà, dans l'esprit des conceptions de Luther. Or, plus que toute autre œuvre de Bach, la *Messe en si* réalise un tel programme. N'étant pas liée à une narration, ou une exégèse des textes, comme c'est le cas dans les passions et les cantates, elle se présente comme l'expression pure de la foi à travers le médium

de la musique. Bach s'y attache moins à souligner les mots clés du texte, plus lapidaire que celui des cantates, qu'à en exprimer le contenu général : « aie pitié de nous », « gloire à toi », « je crois en un seul dieu », « sois sanctifié », « donne-nous la paix ». Aussi n'y a-t-il pas à proprement parler de progression, l'œuvre apparaissant comme une constellation, un faisceau d'ondes dirigées vers un même objet, une vision exprimée sous des angles différents et dans des perspectives multiples.

#### *Une forme dense et compacte*

L'absence de récitatifs comme éléments de liaison, le fait que les arias échappent aux formes traditionnelles *da capo*, mais aussi le caractère abrupt des enchaînements et la densité de chaque numéro produisent une forme compacte dans laquelle les extrêmes se touchent sans médiation. Ainsi, l'immense fugue à cinq voix du premier *Kyrie*, en *si mineur*<sup>4</sup>, prière adressée au Père à partir d'un sujet musical aux contours et aux accents douloureux que l'harmonie et le contrepoint ne cessent d'enrichir jusqu'à la dernière note, est-elle suivie d'un air lumineux en *ré majeur*, au rythme vif, véritable duo d'amour que l'on pourrait trouver dans un opéra : les deux voix, qui symbolisent l'union

---

4 C'est sans doute la tonalité de ce premier *Kyrie* qui a conduit au XIX<sup>e</sup> siècle à donner à la messe de Bach le titre de *Messe en si mineur*, bien que la majorité des morceaux soit en *ré majeur*, tonalité dans laquelle elle se termine.

avec le Christ s'étant fait homme, sont démultipliées instrumentalement grâce aux volutes des violons et aux contours de la basse qui en font un véritable quatuor ; le second *Kyrie*, tourné vers le l'Esprit saint, se déploie de manière plus sobre et plus objective, dans une écriture à 4 voix en *stile antico*. Cette alternance entre une écriture polyphonique qui retourne parfois au modèle palestrinien, ou qui à certains endroits fait resurgir un chant d'église venu du fond des âges (comme dans le *Credo in unum*), et des airs avec instruments obligés, de conception moderne, évoquant souvent des rythmes de danses, caractérise l'œuvre dans son ensemble. Elle résulte du montage auquel le compositeur a procédé à partir de pièces éparées.

À travers celui-ci, Bach n'a pas cherché à arrondir les angles, enchaînant souvent des morceaux de caractères contrastés. Ainsi passe-t-on brutalement d'un air où la voix de basse rivalise avec un cor de chasse et deux bassons (*Et in Spiritum sanctum Dominum*), à un chœur d'une puissance expressive inouïe (*Confiteor*) qui nous conduit dans des abysses de réflexion quant à la réalité de la résurrection, l'harmonie s'engageant sur un terrain mouvant qui de *fa#* mineur bifurque sur *sib* mineur, tonalité rare et aux antipodes de *si* mineur, tonalité délicate pour la justesse des instruments ; mais après que l'on a touché le fond, le doute est levé et l'*Et expecto resurrectionem* éclate avec une force décuplée. Il en va de même juste avant avec l'*Et incarnatus est*, en *si* mineur, qui prend la forme d'un questionnement existentiel qu'expriment les figures anguleuses des

violons et le rythme hypnotique des basses sur lequel se déploie le contrepoint des voix<sup>5</sup>, un questionnement que le *Crucifixus* vient encore renforcer, avec à la fin, une extraordinaire chute chromatique qui conduit à la transfiguration du mineur en majeur, avant que le *Et resurrexit* ne résolve les tensions de façon jubilatoire.

### Épiphanie

D'une manière générale, la densité des textures, dues à des imitations souvent serrées et à des empilements de voix impressionnants (jusqu'à 8 parties réelles parfois), mais aussi à la variété des timbres dans les arias, qu'on ne retrouve chez aucun contemporain de Bach, témoignent d'une imagination sans limite et d'une virtuosité d'écriture sans équivalent. Qu'il s'agisse de la polyphonie stricte des chœurs, dans laquelle l'écriture fuguée domine, ou de la polyphonie plus souple des airs, avec leurs divines arabesques (pour reprendre une expression de Debussy), Bach tisse les différentes voix avec un art consommé de la conduite mélodique et du traitement de la dissonance ; la rencontre de lignes qui se déploient tout en s'enroulant sur elles-mêmes et d'accents qui donnent à chaque instant une intensité propre crée une suite d'épiphanies qui transforme la continuité en durée pure. Les développements, puissamment organiques, s'inscrivent dans des proportions d'une absolue justesse. Chaque musicien,

5 Il est aujourd'hui presque assuré que ce sont là les dernières notes écrites par Bach, ce qui rend plus émouvant encore ce moment clé de la messe.



chaque chanteur est ainsi mis à contribution et sollicité au maximum de ses possibilités : bien des parties, dans cette messe, sont d'une grande difficulté, comme ces rubans de doubles croches, dans plusieurs morceaux, qui transforment la ferveur de la louange en une véritable ivresse, déployée jusqu'aux limites du souffle, ou comme ces parties où les voix et les instruments sont intriqués de façon dense et exubérante. Mais les musiciens gagnent en retour une satisfaction immense, chaque voix étant un chant qui vaut pour lui-même tout en contribuant au tout.

Le fait que cette *Messe en si* n'ait pas été jouée avant 1834 à Berlin, puis rarement par la suite, et qu'elle ne

fut longtemps connue que des spécialistes (Haydn en avait une copie et Beethoven en réclama une à son éditeur en 1810) dit quelque chose de son inactualité durant une longue période ; c'est ce qui lui confère son intemporalité. Elle était déjà en partie anachronique au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, la musique d'église ayant amorcé son déclin, et elle préfigurait les écueils auxquels furent confrontés les successeurs de Bach, dont les messes, devenues musique pure, seront davantage destinées à la salle de concert qu'à l'église.

*Philippe Albèra*

## Dix chanteurs pour une *Messe en si*

La musicologie et les musiciens se penchent depuis des années sur la question des effectifs vocaux que Johann Sebastian Bach avait à sa disposition pour ses cantates et passions. À l'aide de sources parfois nouvelles et d'études approfondies, des réponses éclairantes à une problématique essentielle pour l'interprétation de sa musique nous ont été ainsi données et suggérées. Dans ce contexte, il me semble important de préciser que nous ne nous sommes pas confrontés à la *Messe en si* avec un ensemble de dix chanteurs par souci d'authenticité, ni pour affirmer notre point de vue sur la manière

dont les choses devraient être faites ou pas. On oublie parfois dans la quête de l'authenticité que les musiciens, autrefois comme aujourd'hui, ont toujours été pragmatiques et ont toujours accepté de s'adapter à des contraintes : budgets, diapasons, effectifs, instruments à disposition, etc. La seule réalité historique n'est donc pas systématiquement une notion aussi pertinente que cela et nous n'avons pas l'ambition de nous inscrire dans les débats souvent passionnants que suscitent ces recherches. Si notre travail peut faire avancer certains points de vue, donner de la pertinence à d'autres, faire réagir,

et aider au progrès de certaines idées et convictions, tant mieux, mais nos motivations sont autres.

Depuis sa création en 2005, Gli Angeli Genève aborde la musique de Bach à deux chanteurs par partie : soit huit chanteurs pour la plupart des cantates, huit chanteurs pour la *Passion selon Saint Jean*, seize pour la *Passion selon Saint Matthieu* et ses deux chœurs (comme en témoigne notre enregistrement paru chez Claves en avril 2020), dix pour le *Magnificat* (où les chœurs comptent cinq parties) ou pour la *Messe en si* (où un effectif de douze chanteurs serait plus logique à cause du *Sanctus* à six voix). Deux chanteurs par partie dans les chœurs, c'est l'effectif de Carl Philip Emmanuel Bach pour plusieurs de ses grands oratorios, c'est l'effectif de Joseph Haydn pour plusieurs de ses messes. Mais là encore, ce ne sont pas ces réalités historiques qui fondent notre démarche et notre choix. Un musicien peut être conforté dans son besoin de légitimer ses choix esthétiques par ses connaissances de l'histoire, mais si la recherche de l'authenticité devient le seul moteur de son travail, il peut s'égarer. C'est donc un autre phénomène qui nous attire et nous motive.

À l'époque de Bach, les chanteurs à Leipzig, quels qu'aient été leurs effectifs précis, chantaient devant les instrumentistes et non derrière. La musique religieuse existait en fonction du verbe

qu'elle magnifiait, les instrumentistes et chanteurs partageant à l'époque une même langue et une même culture. Mettre la voix devant les instruments aujourd'hui comme nous le faisons avec Gli Angeli Genève, c'est redonner à la parole la place qui doit être la sienne : la première, celle qui fonde et suscite cette musique vocale. Et si le chœur chante devant les instruments, il n'a pas besoin d'être nombreux tant l'équilibre entre voix et orchestre est facilité. C'est ce qui fait la différence avec la position classique du grand chœur placé derrière les instruments, cette disposition avec laquelle ma génération a grandi, écouté, joué, chanté et appris cette musique, et qui est aujourd'hui encore la plus usuelle dans les églises et les salles de concert.

Deux voix chantant une même partie ne peuvent enfin pas se fondre dans un seul son ou une seule couleur de registre, comme cela est déjà possible à trois. Nous sommes ici loin de la plénitude sonore du grand chœur romantique. En revanche, les voix d'un tel ensemble sont davantage individualisées, dans la sonorité comme dans l'interprétation. Dans le cas de Gli Angeli Genève, elles sont les voix d'un groupe d'amis qui ont décidé de chanter ensemble, et de faire entendre avec leurs timbres respectifs leur bonheur et leur plaisir de laisser parler la musique.

*Stephan MacLeod*

## Gli Angeli Genève

[www.gliangeligeneve.com](http://www.gliangeligeneve.com)

Gli Angeli Genève a été fondé en 2005 par Stephan MacLeod. Formation à géométrie variable et jouant sur instruments (ou copies d'instruments) d'époque, l'ensemble est composé de musiciens qui mènent des carrières dans le domaine de la musique baroque, mais qui ont la particularité de ne pas être actifs que dans ce domaine-là : ils ne font pas que de la musique ancienne. Leur éclectisme est garant de la fraîcheur de leur enthousiasme. Il est aussi un moteur de leur curiosité.

Dès le début d'une aventure musicale qui pendant plusieurs années s'est concentrée uniquement sur une intégrale des Cantates de Bach en concert à Genève, à raison de trois concerts par saison, Gli Angeli Genève a été le terrain des rencontres entre des chanteurs et instrumentistes parmi les plus célèbres de la scène baroque internationale et des jeunes diplômés des Hautes Ecoles de Musique de Bâle, Lyon, Lausanne et Genève.

Reconnu internationalement depuis ses deux premiers disques parus en 2009 et 2010 et qui ont obtenu de nombreux prix critiques, l'ensemble donne aujourd'hui sept ou huit concerts par saison à Genève, dans le cadre de son Intégrale des Cantates de Bach d'une part, d'une série de concerts annuels au Victoria Hall d'autre part, et depuis septembre 2017 dans une nouvelle Intégrale, dédiée aux Symphonies de Haydn. Parallèlement, il est sollicité en Suisse et à l'étranger pour y donner Bach, mais aussi Tallis, Josquin, Schein, Schütz, Johann Christoph Bach, Weckmann, Buxtehude, Rosenmüller, Haydn, Mozart, etc. C'est ainsi que ces dernières saisons, Gli Angeli Genève a été en résidence au Festival d'Utrecht et aux Thüringer Bachwochen, et s'est produit également à Bâle, Zurich, Lucerne, Barcelone, Nürnberg, Bremen, Stuttgart, Bruxelles, Milan, Wrocław, Paris, Ottawa, Vancouver, Amsterdam et La Haye. Gli Angeli Genève est un invité régulier des Festivals de Saintes, d'Utrecht, du Musikfest de Bremen ou du Bach Festival de Vancouver. L'ensemble a fait en 2017 ses débuts au Grand Théâtre de Genève et en 2019 au KKL de Lucerne.

L'avant-dernier enregistrement de Gli Angeli Genève pour Claves, *Musiques sacrées du XVII<sup>e</sup> siècle à Wrocław*, a obtenu en 2019 le prix ICMA du meilleur disque de musique baroque vocale de l'année et le dernier, *La Passion selon Saint Matthieu* de Johann Sebastian Bach reçoit un accueil enthousiaste, public comme critique, en Suisse et dans le monde





## Bach *The Mass in B minor*

The *Mass in B minor* holds a very special place in J.S. Bach's output: a work of grandeur, an *opus ultimum*, it was not composed as such but is the result of an assembly of pieces written at different times and for different circumstances. Bach worked on it during the years 1748-1749, until his eyesight, which had gradually deteriorated, was completely lost - a letter of recommendation for his son Johann Christoph Friedrich, dated 17 December 1749, was written by Anna Magdalena, who imitated his signature. It was rumoured in Leipzig that the cantor's health had deteriorated to such an extent that the city council, on the orders of the all-powerful minister of Saxony, auditioned a conductor from Dresden on 8 June 1749, who had been recommended to him for "the future post of cantor of St. Thomas if the *director musicus* Sebastian Bach should pass away". By this time Bach was working on his *Mass*, which was larger than anything that had ever been conceived before<sup>1</sup>. His rather pale successor had to wait another year to replace him, Bach having died on 28 July 1750.

---

1 The *Mass in B minor* lasts about one hour and forty minutes, making it a very unusual work, which could not be integrated into a religious ceremony. Zelenka's *Missa votiva*, which dates from 1739 and has a structure quite similar to Bach's, lasts a little over an hour (Zelenka, whose music Bach knew, was a composer at the court of Dresden).

### *A monumental mass*

The idea of bringing together pieces drawn essentially from the vast corpus of cantatas was not unusual; a similar approach was taken by several of his contemporaries, such as Handel, and Bach himself had done so for the short masses he composed in the late 1730s<sup>2</sup>. These were called parodies. Moving from the German text of the cantatas to the Latin text of the masses meant adapting the vocal lines, with additions and deletions, polyphonic and harmonic enrichments, and changes in instrumentation. Throughout his life, Bach never ceased to revisit his works with a view to improving them.

Imagining the production of a monumental Mass, which can be seen as a musical testament to him, Bach began by exploring the repertoire of his own music, while studying various Masses by other composers that were available to him (and among the scores he studied was Pergolesi's *Stabat mater*, which he himself had adapted). He decided above all to use a mass (*Missa* in Lutheran language) composed in 1733 after the death on February 1 of Augustus the Strong, ruler of Lutheran Saxony, on which Leipzig and Catholic Poland depended. It consisted, as was the case with the Lutheran masses, of the *Kyrie* and the *Gloria*, the music of which was largely original

---

2 In addition to the *Missa* of 1733 discussed here, Bach composed four Lutheran masses (consisting only of a *Kyrie* and a *Gloria*): BWV 233 to 236.

(only four of the nine pieces in the *Gloria* come from earlier compositions). But Bach wanted to compose a Mass with the different parts of the Catholic Ordinary, with the *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* and *Agnus Dei*. Faced with the magnitude of the two movements of the *Missa*, each as impressive as the other, Bach was compelled to write a large *Credo*.

The 1733 *Kyrie* was conceived as a tribute to the deceased, with the *Gloria* celebrating his successor, who was none other than his own son (they were both great advocates of the arts). It is not known whether the work was performed in Leipzig, or whether it was created in the capital of Saxony. Apparently not, no document mentions it. In any case, the score was sent to the new ruler at the end of July, with the separate parts that several members of the Bach family had hastily copied; it was accompanied by a request in which the cantor complained of the “affronts” suffered in Leipzig, hoping to strengthen his position by obtaining a position as court composer, a purely honorary position that carried no obligation. A month earlier he had had his eldest son, Wilhelm Friedemann, appointed as organist of St. Sophia Cathedral in Dresden. However, Frederick Augustus II was then caught up in the war of succession for the Polish throne, which was being contested. Bach’s request, reiterated three years later, came to fruition as he was battling with the new rector of St. Thomas and the Leipzig Council, whom the sovereign ultimately ordered that Bach be allowed to exercise his musical authority.

### *A Trinity-based structure*

Beginning work around 1748, Bach devised a five-part plan whose structure refers to the Divine Trinity, which is, along with Christ’s sacrifice, at the centre of Lutheran theology; Bach indeed made sure that it consisted of 27 parts (the *Osanna*, as was customary, is repeated, and the *Dona nobis pacem* takes up the music of the *Gratias agimus tibi*). The *Kyrie* is made up of 3 sections, the *Gloria* and the *Credo* of 9 each, the *Sanctus* plus the *Agnus Dei* of 6. The chorus, which is central to the work, is present in 18 numbers, while there are 6 solo arias and 3 duets. Finally, the *Gloria* and the *Credo* are themselves divisible into groups of three, while at the same time showing a symmetrical structure to be found throughout, while the final part can also be seen as a mirror of the whole in condensed form (the fourth part, made up of the *Sanctus* alone, and the fifth actually form a whole). But one could add that at the heart of the work are the three movements *Et incarnatus est*, *Crucifixus* and *Et resurrexit*, which refer to the central presence of Christ. The title *Symbolum Nicenum* (Symbol of Nicaea), which brings together the articles of the Christian faith laid down at the Council of Nicaea in the year 325, is the name of the *Credo* in Lutheran liturgy.

Among these 27 numbers, only three were composed in 1748-1749, and they were probably the last notes written by Bach: the *Credo in unum Deum*, the *Et incarnatus est* and the *Confiteor unum baptisma*. They form the very heart of the entire Mass. Most

of the pieces added to the 1733 *Missa* are taken from cantatas: *Crucifixus* from cantata BWV 12 (1714), *Qui tollis peccata mundi* from cantata BWV 46 (1723), *Et expecto resurrectionem* from cantata BWV 120 (1728-1729), *Gratias agimus tibi* and *Dona nobis pacem* from cantata BWV 29 (1731), etc. The *Sanctus*, dating from 1724, existed as an individual piece which Bach had played on several occasions. Thus, this great mass based on the texts of the Roman Missal is a synthesis of his own evolution, a symbol of unity in diversity. But more than that, it is a synthesis of musical history, from the Gregorian chant and polyphony of the Renaissance to the multiple forms of Baroque music, from strict to free writing, from the spirit of the chorale to that of dance. Bach embraces all styles, all periods.

One might ask, however, what prompted Bach to conceive such a musical and spiritual monument? No document, to date, has been able to answer this question. Did he have in mind a performance in Dresden, where he was court composer? Had he been approached for the feast of St. Cecilia, which was celebrated in Vienna with large-scale works? Both hypotheses are based on flimsy clues. But in both cases, this would explain why Bach wanted to bring together the Catholic and Lutheran conceptions of the Mass, following the words *Credo in unum Deum* placed at the centre of the work. Since his situation in Leipzig had hardly improved since the time of the *Missa* in 1733, it is also conceivable that by taking up this work and giving it a broader dimension, he was aiming at a similar goal: strengthening his position.

### *A committed work*

In the 1740s, Bach composed nothing new for liturgical services and religious festivals, as if he had detached himself from his official duties in order to further explore his own musical universe and stretch its limits. All the works of his last decade are of great scope and take the form of cycles or sums that bring together the various forms of writing developed throughout the Baroque period: the second volume of the *Well-Tempered Clavier*, the *Musical Offering*, *Goldberg Variations*, *Canonic Variations*, *The Art of Fugue*. The *Mass* completed this series of purely instrumental, and sometimes even esoteric pieces, with a great vocal work in which, once again, the entire community was summoned, involved and represented.

All of these compositions also appear to be Bach's response to the new musical trends that had developed since the early 1730s and which were becoming increasingly widespread: those of a courtly music that turned its back on the principles of basso continuo and polyphony, substituting the religious content with that of shared sociality and hedonism. Far from yielding to such an influence, which transformed the very function of music, in his later works Bach surpassed the complexity of his writing, even though he had been constantly criticised for it, as can be seen in this scathing criticism published in 1737, which condemned the lack of "natural" and the "emphatic" style of his music, leading to "confusion"



and depriving his works of “the beauty of harmony” while at the same time rendering “the singing perfectly inaudible”.

The richness of Bach’s musical thought - its complexity - cannot however be dissociated from his spiritual commitment. The expressive power of his music comes from its completeness, its richness of texture, the perfection of its organisation and its transcendent dimension, through which man, from his own inner self, communicates with the beyond, in the spirit of Luther’s conceptions. Now, more than any other work by Bach, the Mass in B minor achieves this very purpose. Not being linked to a narrative, or an exegesis of the texts, as is the case in the passions and cantatas, it presents itself as the pure expression of faith through the medium of music. Bach is less concerned with underlining the key words of the text, which is more concise than that of the cantatas, than with expressing its general content: “have mercy on us”, “glory to thee”, “I believe in one god”, “be sanctified”, “give us peace”. Thus, there is no progression as such, the work appears as a constellation, a beam of waves directed towards the same object, a vision expressed from different angles and multiple perspectives.

#### *A dense and compact form*

The absence of recitatives as bridging elements, the fact that the arias deviate from traditional *da capo* forms, but also the abruptness of the transitions and the density of each number produce a compact form

in which the extremes meet without mediation. Thus, the huge five-part fugue of the first *Kyrie* in B minor<sup>3</sup>, a prayer addressed to the Father using a musical subject with sorrowful contours and accents that the harmony and counterpoint never cease to enrich until the very last note, is followed by a radiant aria in D major, with a lively rhythm, a true love duet that could be encountered in an opera: the two voices, which symbolise the union with Christ who became man, are multiplied instrumentally through the volutes of the violins and the contours of the bass which make it a true quartet; the second *Kyrie*, focused on the Holy Spirit, unfolds in a more sober and objective manner, in a four-part writing in *stile antico*. This alternation between polyphonic writing, which sometimes returns to the Palestrinian model, or which in certain places recalls a centuries-old sacred hymn (as in the *Credo in unum*), and arias with obbligato instruments, of modern conception, often evoking dance rhythms, characterises the work as a whole. It is the result of the assembly that the composer made of a number of separate pieces.

With this, Bach did not try to smooth things out, often stringing together pieces of contrasting styles. Thus we move abruptly from an aria in which the bass voice competes with a French horn and two bassoons

---

3 It is no doubt the key signature of this first *Kyrie* that led to Bach’s Mass being called the *Mass in B minor* in the 19<sup>th</sup> century, although the majority of the pieces are actually in D major, the key in which it ends.

(*Et in Spiritum sanctum Dominum*), to a chorus of unprecedented expressive power (*Confiteor*) that leads us into abysses of reflection on the true nature of the resurrection, the harmony embarking on a shifting course that forks from *F sharp minor* to *B flat minor*, an unusual key signature far remote from *B minor*, a key that is tricky for the pitch of the instruments; but once the bottom has been reached, doubt is lifted and *Et expecto resurrectionem* bursts with tremendous force. The same is true just before this, with *Et incarnatus est*, in *B minor*, which takes up an existential question expressed by the angular figures of the violins and the hypnotic rhythm of the basses over which the counterpoint of the voices<sup>4</sup> unfolds, a question that is further emphasized by the *Crucifixus*, with an extraordinary chromatic drop at the end, leading to the transfiguration of the minor into major, before the *Et resurrexit* jubilantly resolves the tensions.

### *Epiphany*

Generally speaking, the density of the textures, due to the often-close-knit imitations and impressive layering of parts (sometimes up to 8 true parts), but also to the variety of timbres in the arias, which are not found in any of Bach's contemporaries, attest to unlimited imagination and unparalleled virtuosity

---

4 It is now almost certain that these are the last notes written by Bach, which makes this key moment of the Mass even more moving.

of writing. Whether it be the strict polyphony of the choruses, in which fugal writing dominates, or the more flexible polyphony of the arias, with their divine arabesques (to borrow an expression from Debussy), Bach weaves the different parts together with a thorough art of melodic control and treatment of dissonance; the meeting of lines that unfold while curling up on themselves and accents that give each moment its own intensity create a series of epiphanies that transform continuity into pure duration. The developments are powerfully organic and follow proportions of absolute accuracy. Every musician and singer is thus called upon to contribute and to make the most of his or her possibilities: there are many difficult parts in this mass, such as the semiquaver ribbons found in several pieces, which transform the fervour of worship into genuine inebriation, extending to the very limits of breath, or those parts in which the voices and instruments are intertwined in a dense and exuberant manner. But the musicians gain immense satisfaction in return, each voice being a melody unto itself while contributing to the whole.

The fact that this Mass in B minor was not performed until 1834 in Berlin, and rarely thereafter, and that for a long time it was known only to connoisseurs (Haydn had a copy of it, and Beethoven asked his publisher for one in 1810) says something of its long period of untimeliness; it is what gives it its

timelessness. It was already partly anachronistic in the mid-eighteenth century, when church music had begun to decline, and it foreshadowed the pitfalls faced by Bach's successors, whose masses, having

become pure music, were to be intended for the concert hall rather than the church.

*Philippe Albèra*

## Ten singers for a *Mass in B minor*

For years now, musicology and musicians have been addressing the question of the vocal forces that Johann Sebastian Bach had at his disposal for his cantatas and passions. With the help of occasionally newly discovered sources and in-depth studies, we have been able to find enlightening answers to a problem that is essential for the interpretation of his music. In this context, it seems important to me to make it clear that we did not approach the *Mass in B minor* if with an ensemble of ten singers for the sake of authenticity, nor to assert our point of view on how things should or should not be done. We sometimes forget in the quest for authenticity that musicians, then as now, have always been pragmatic and have always been willing to adapt to different constraints: budgets, tuning forks, numbers, available instruments, etc. Historical reality alone is therefore not systematically a notion as relevant as all that, and we have no ambition to take part in the often-fascinating debates that such research gives rise to. If our work can contribute to the development of certain points of view, give relevance to others, cause people to react, and help the progress of

certain ideas and convictions, so much the better, but our own motivations are different.

From its creation in 2005, Gli Angeli Genève has approached Bach's music with two singers per part: i. e. eight singers for most of the cantatas, eight singers for the *St John Passion*, sixteen for the *St Matthew Passion* and its two choirs (as our recording published by Claves in April 2020 shows), ten for the *Magnificat* (where the choirs have five parts) or for the *Mass in B minor* (where a complement of twelve singers would be more logical because of the six-part *Sanctus*). Two singers per part in the choirs is the number of singers in Carl Philip Emmanuel Bach's choir for many of his great oratorios, and the number of singers in Joseph Haydn's choir for many of his masses. But here again, these historical realities are not the basis of our approach and choice. A musician may be justified in his need to legitimize his aesthetic choices by his knowledge of history, but if the search for authenticity becomes the sole driving force behind his work, he may go astray. It is therefore another factor that attracts and motivates us.

In Bach's time, singers in Leipzig, regardless of their precise numbers, sang in front of the instrumentalists and not behind them. Religious music existed according to the verb it magnified, since instrumentalists and singers shared the same language and culture at the time. By placing the singers in front of the instruments today, as we do with Gli Angeli Genève, we are restoring the word to its rightful place: the first, the one that founds and inspires this vocal music. And if the choir sings in front of the instruments, it doesn't need to have many members, as the balance between voice and orchestra is much easier to achieve. That is the difference between the classical position of a large choir behind the instruments, the layout with which my generation grew up, listened, played, sung

and learned this music, and which is still the most common today in churches and concert halls.

Finally, two voices singing the same part cannot merge into a single sound or a single colour of register, as is already possible with three. This is a far cry from the fullness of sound of the great Romantic choir. On the other hand, the voices of such an ensemble are more individualised, both in sound and interpretation. In the case of Gli Angeli Genève, they are the voices of a group of friends who have decided to sing together, and to let their respective timbres express their happiness and pleasure in letting music speak for itself.

*Stephan MacLeod*

## **Gli Angeli Geneva** **[www.gliangeligeneve.com](http://www.gliangeligeneve.com)**

Gli Angeli Geneva was founded in 2005 by Stephan MacLeod. A formation of varying size, playing on period instruments (or copies thereof), the ensemble is made up of musicians who have careers in the field of baroque music, but who are not only active in this field: they do not play solely early music. Their eclecticism guarantees the vitality of their enthusiasm. It is also a driving force behind their curiosity.

Right from the beginning of a musical adventure that for several years concentrated solely on live performances of the complete Bach Cantatas in Geneva, with three concerts per season, Gli Angeli Genève has been the setting for encounters between some of the most famous singers and instrumentalists of the international baroque scene and young graduates of the High Schools of Music of Basel, Lyon, Lausanne and Geneva.

Internationally acclaimed since the release in 2009 and 2010 of its first two CDs, which won numerous critical awards, the ensemble now gives seven or eight concerts per season in Geneva, as part of its Complete Bach Cantatas on the one hand, a series of annual concerts at the Victoria Hall on the other, and since September 2017 in a new complete series dedicated to Haydn's Symphonies. The ensemble is equally in demand in Switzerland and abroad for performances not only of Bach, but also Tallis, Josquin, Schein, Schütz, Johann Christoph Bach, Weckmann, Buxtehude, Rosenmüller, Haydn, Mozart and others. In recent seasons, Gli Angeli Genève has been in residence at the *Utrecht Festival* and the *Thüringer Bachwochen*, and has also performed in Basel, Zurich, Lucerne, Barcelona, Nürnberg, Bremen, Stuttgart, Brussels, Milan, Wrocław, Paris, Ottawa, Vancouver, Amsterdam and The Hague. Gli Angeli Genève is a regular guest at the Festival de Saintes, Utrecht festival, the *Musikfest* in Bremen or the *Bach Festival* in Vancouver. The ensemble made its debut in 2017 at the Grand Théâtre in Geneva and in 2019 at the KKL in Lucerne.

Gli Angeli Genève's penultimate recording for Claves, *Sacred Music of the 17th Century in Wrocław*, won the 2019 ICMA prize for best vocal baroque music recording of the year, and his latest, *The St Matthew Passion* by Johann Sebastian Bach, is receiving an enthusiastic reception, both from the public and critics, in Switzerland and around the world.

*All texts translated from French by Isabelle Watson*

**Johann Sebastian Bach (1685-1750)**

## h-moll Messe BWV 232

**CD 1**

## KYRIE

- 1** 1. Kyrie eleison.
- 2** 2. Christe eleison.
- 3** 3. Kyrie eleison.

*Seigneur, aie pitié.  
Christ, aie pitié.  
Seigneur, aie pitié.*

## GLORIA

- 4** 4a. Gloria in excelsis Deo.
- 5** 4b. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
- 6** 5. Laudamus te,  
benedicimus te,  
adoramus te,  
glorificamus te.
- 7** 6. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
- 8** 7a. Domine Deus, Rex coelestis,  
Deus Pater omnipotens,  
Domine Fili unigenite,  
Jesu Christe altissime,  
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
- 9** 7b. Qui tollis peccata mundi,  
miserere nobis,  
qui tollis peccata mundi,  
suscipe deprecationem nostram.
- 10** 8. Qui sedes ad dextram Patris, miserere nobis.
- 11** 9a. Quoniam tu solus sanctus,  
tu solus Dominus,  
tu solus altissimus Jesu Christe.
- 12** 9b. Cum Sancto Spiritu  
in gloria Dei Patris, Amen.

*Gloire à Dieu au plus haut des cieux.  
Et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.  
Nous te louons,  
nous te bénissons,  
nous t'adorons,  
nous te glorifions.  
Nous te rendons grâce pour ton immense gloire.  
Seigneur Dieu, Roi des cieux,  
Dieu le Père tout-puissant.  
Seigneur Fils unique,  
Jésus-Christ tout puissant  
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du Père.  
Toi qui supportes les péchés du monde,  
aie pitié de nous,  
toi qui supportes les péchés du monde,  
reçois notre prière.  
Toi qui es assis à la droite du Père, aie pitié de nous.  
Car toi seul est saint,  
toi seul est le Seigneur,  
toi seul est le très haut Jésus Christ.  
Avec le Saint Esprit  
dans la gloire de Dieu le Père, Amen.*

## CD 2

## SYMBOLUM NICENUM

- 1** 10. Credo in unum Deum.
- 2** 11. Patrem omnipotentem,  
factorem coeli et terrae,  
visibilium omnium et invisibilium.
- 3** 12. Et in unum Dominum Jesum Christum,  
Filium Dei unigenitum  
et ex Patre natum ante omnia saecula.  
Deum de Deo,  
lumen de lumine,  
Deum verum de Deo vero,  
genitum, non factum consubstantialem Patri,  
per quem omnia facta sunt.  
Qui propter nos homines  
et propter nostram salutem descendit de caelis.
- 4** 13. Et incarnatus est  
de Spiritu Sancto ex Maria virgine,  
et homo factus est.
- 5** 14. Crucifixus etiam pro nobis  
sub Pontio Pilato,  
passus et sepultus est.
- 6** 15. Et resurrexit tertia die  
secundum scripturas,  
et ascendit in caelum,  
sedet ad dextram Dei Patris,  
et iterum venturus est  
cum gloria judicare vivos et mortuos,  
cuius regni non erit finis.
- 7** 16. Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem,  
qui ex Patre Filioque procedit;  
qui cum Patre et Filio

## SYMBOLUM NICENUM

*Je crois en un Dieu unique.  
Le Père tout-puissant,  
Qui a créé les cieux et les terres,  
Tout ce qui est visible et tout ce qui est invisible.  
Et en un unique Seigneur Jésus Christ,  
Fils unique de Dieu  
et né de son Père avant tous les siècles.  
Dieu né de Dieu,  
lumière née de la lumière  
Dieu vrai né du vrai Dieu,  
né, pas créé, de la substance-même du Père,  
par qui tout a été créé.  
Qui pour nous les hommes,  
et pour notre salut est descendu des cieux.  
Et il a été incarné  
par le Saint Esprit de la vierge Marie,  
et il a été fait homme.  
Et il a été crucifié pour nous,  
sous Ponce Pilate,  
a souffert et a été enterré.  
Et il est ressuscité le troisième jour  
suivant les écritures,  
et il est monté au ciel,  
il est assis à la droite de Dieu le Père,  
et il reviendra avec gloire  
pour juger les vivants et les morts,  
et son royaume n'aura pas de fin.  
Et en l'Esprit Saint, Seigneur et donneur de vie,  
qui procède du Père et du Fils ;  
qui ensemble avec le Père et le Fils*

simul adoratur et conglorificatur;  
 qui locutus est per Prophetas.  
 Et unam sanctam catholicam  
 et apostolicam ecclesiam.

**8** 17a. Confiteor unum baptisma  
 in remissionem peccatorum.

**9** 17b. Et expecto resurrectionem mortuorum  
 et vitam venturi saeculi, Amen.

#### SANCTUS

**10** 18a. Sanctus Dominus Deus Sabaoth

**11** 18b. Pleni sunt coeli et terra gloria eius.

OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI,  
 DONA NOBIS PACEM

**12** 19. Osanna in excelsis

**13** 20. Benedictus qui venit in nomine Domini.

**14** 21. Osanna in excelsis

**15** 22. Agnus Dei qui tollis peccata mundi,  
 miserere nobis.

**16** 23. Dona nobis pacem.

*est adoré et glorifié ;  
 lui dont ont parlé les prophètes.  
 Et en une église unique, sainte, catholique  
 et apostolique.*

*Je reconnais un seul baptême  
 pour le pardon des péchés.*

*Et j'attends la résurrection des morts  
 et la vie des siècles à venir, Amen.*

*Saint, le Seigneur, Dieu de l'univers.*

*Les cieux et la terre sont remplis de ta gloire.*

*Hosanna au plus haut des cieux.*

*Béni soit celui qui vient au nom du seigneur.*

*Hosanna au plus haut des cieux.*

*Agneau de Dieu, qui porte les péchés du monde,  
 aie pitié de nous.*

*Donne-nous la paix.*



- Sopranos 1 : Aleksandra Lewandowska (AL), Zoë Brookshaw (ZB)  
 Sopranos 2 : Marianne Beate Kielland (MBK), Anne-Kathryn Olsen (AKO)  
 Altos : Alex Potter (AP), Christelle Monney (CM)  
 Ténors : Valerio Contaldo (VC), Olivier Coiffet (OC)  
 Basses : Stephan MacLeod (SM), Jaromir Nosek (JN)

**CD 1**

- 1** 1. Kyrie I, chœur, SSATB tutti  
**2** 2. Christe eleison, duo, AL – MBK  
**3** 3. Kyrie II, chœur, SATB tutti  
**4**  
 4a. Gloria, chœur, SSATB tutti  
**5** 4b. Et in terra pax, chœur, SSATB tutti  
**6** 5. Laudamus te, aria, MBK  
**7** 6. Gratias agimus tibi, chœur, SATB tutti  
**8** 7a. Domine Deus, duo, ZB – VC  
**9** 7b. Qui tollis, chœur, S<sup>2</sup>ATB (MBK-AKO sopranos)  
**10** 8. Qui sedes, aria, AP  
**11** 9a. Quoniam tu solus sanctus, aria, SM  
**12** 9b. Cum Sancto Spiritu, chœur, SSATB tutti

**CD 2**

- 1** 10. Credo in unum Deum, chœur, SSATB tutti  
**2** 11. Patrem omnipotentem, chœur, SATB tutti  
**3** 12. Et in unum Dominum, duo, AL – AP  
**4** 13. Et incarnatus est, chœur, SSATB tutti  
**5** 14. Crucifixus, chœur, S<sup>2</sup>ATB soli, MBK, AP, VC, SM  
**6** 15. Et resurrexit, chœur, SSATB tutti  
**7** 16. Et in Spiritum Sanctum, aria, SM  
**8** 17a. Confiteor, chœur, SSATB tutti  
**9** 17b. Et expecto, chœur, SSATB tutti  
**10** 18a. Sanctus, chœur, SSAATB tutti e soli (AL, MBK, AP, CM, OC, SM)  
**11** 18b. Pleni sunt coeli, SSAATB tutti e soli (ZB, AKO, AP, CM, VC, SM)  
**12** 19. Osanna in excelsis, SATB-SATB soli (AL, AP, VC, SM) - (AKO, CM, OC, JN)  
**13** 20. Benedictus, aria, VC  
**14** 21. Osanna in excelsis, SATB-SATB soli (AL, AP, VC, SM) - (AKO, CM, OC, JN)  
**15** 22. Agnus Dei, aria, AP  
**16** 23. Dona nobis pacem, chœur, SATB tutti

Recorded in Studio Ernest-Ansermet, Genève (Switzerland), October 2020

ARTISTIC DIRECTION, SOUND ENGINEER , EDITING, MASTERING

Markus Heiland,  
Tritonus Musikproduktion

DESIGN

Amethys

PHOTOGRAPHER

Jacques Philippet

EXECUTIVE PRODUCER

Claves Records, Patrick Peikert

*Cover on an idea from Christine Isperian-Matthey*

**Special thanks to** Claudine Gex et la Société des Concerts de la Ville de Bulle, Francis Jacob, Florian Guex.

Gli Angeli Genève: Florence Voide, production, Frederik Sjollema and Aleksandra Lewandowska, administration.

Gli Angeli Genève is supported by: Ville de Genève, République et Canton de Genève, Loterie Romande and private foundations (Geneva).



© & © 2021 Claves Records SA, Prilly (Switzerland)

CD 50-3014/15 - Printed in Austria by Sony DADC, Salzburg, January 2021

## Johann Sebastian Bach (1685-1750)

### h-moll Messe BWV 232

CD 1		
1	1. Kyrie eleison	10:28
2	2. Christe eleison	4:24
3	3. Kyrie eleison	3:12
4	4a. Gloria in excelsis	1:40
5	4b. Et in terra pax	4:10
6	5. Laudamus te	3:50
7	6. Gratias agimus tibi	2:16
8	7a. Domine Deus	5:21
9	7b. Qui tollis peccata mundi	3:11
10	8. Qui sedes ad dextram Patris	4:09
11	9a. Quoniam tu solus sanctus	4:01
12	9b. Cum Sancto Spiritu	3:46

CD 2		
1	10. Credo in unum Deum	1:45
2	11. Patrem omnipotentem	1:49
3	12. Et in unum Dominum	4:12
4	13. Et incarnatus est	3:15
5	14. Crucifixus	3:38
6	15. Et resurrexit	3:44
7	16. Et in Spiritum sanctum Dominum	4:30
8	17a. Confiteor	3:39
9	17b. Et expecto	2:04
10	18a. Sanctus	2:39
11	18b. Pleni sunt coeli	2:07
12	19. Osanna in excelsis	2:26
13	20. Benedictus	4:34
14	21. Osanna in excelsis	2:29
15	22. Agnus Dei	5:13
16	23. Dona nobis pacem	2:38

*claves*

THE SWISS CLASSICAL LABEL SINCE 1968

