

Château de

VERSAILLES
Spectacles

JOHANN SEBASTIAN BACH
MESSE EN SI MINEUR
H-MOLL



Monteverdi Choir
English Baroque Soloists
JOHN ELIOT GARDINER
Live recording Chapelle Royale Versailles 2023

ozango
PRODUCTIONS

CHÂTEAU DE VERSAILLES

Blu-ray Disc

DVD
VIDEO

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

MESSE EN SI MINEUR · BWV 232

H-MOLL-MESSE

1h51

John Eliot Gardiner, direction

CHAPITRE 1 Kyrie

CHAPITRE 2 Gloria

CHAPITRE 3 Credo (Symbolum Nicenum)

CHAPITRE 4 Sanctus

CHAPITRE 5 Agnus Dei

Monteverdi Choir

Sopranos I

Sam Cobb
Hilary Cronin**
Charlotte La Thrope
Alison Ponsford-Hill
Daisy Walford
Amy Wood
Billie Robson^

Sopranos II

Bethany Horak-Hallett***
Emily Armour
Rebekah Jones
Emily Owen
Angharad Rowlands
Lorna Price^

Alto

Reginald Mobley***
Sarah Denbee**
Iris Korfker
Hamish McLaren
Simon Ponsford
Avalon Summerfield^

Ténors

Nick Pritchard***
Jacob Ewens
Jonathan Hanley**
Graham Neal
Gareth Treseder
Jack Harberd^
Joseph Taylor^

Basses

Dingle Yandell***
Jack Comerford
Tom Herring
Michael Lafferty
Alistair Ollerenshaw
Henry Saywell^
George Vines^***

English Baroque Soloists

Violons I

Kati Debretzeni
Jane Gordon
Madeleine Easton
Davina Clarke
Beatrice Scaldini
Dominika Fehér

Violons II

Anne Schumann
Oliver Webber
Henrietta Wayne
Håkan Wikström
Jean Paterson
Sophie Simpson

Altos

Fanny Paccoud
Monika Grimm
Annette Isserlis
Lisa Cochrane

Violoncelles

Kinga Gáborjáni*
Catherine Rimer
Ruth Alford

Contrebasses

Valerie Botwright*
Cecelia Bruggemeyer

Flûtes

Rachel Beckett
Christine Garratt

Hautbois

Michael Niesemann
Mark Baigent
Leo Duarte

Bassons

Györgyi Farkas*
Philip Turbett

Cors

Anneke Scott

Trompettes

Neil Brough
Robert Vanryne
Michael Harrison

Timballes

Robert Kendell

Orgue

James Johnstone*

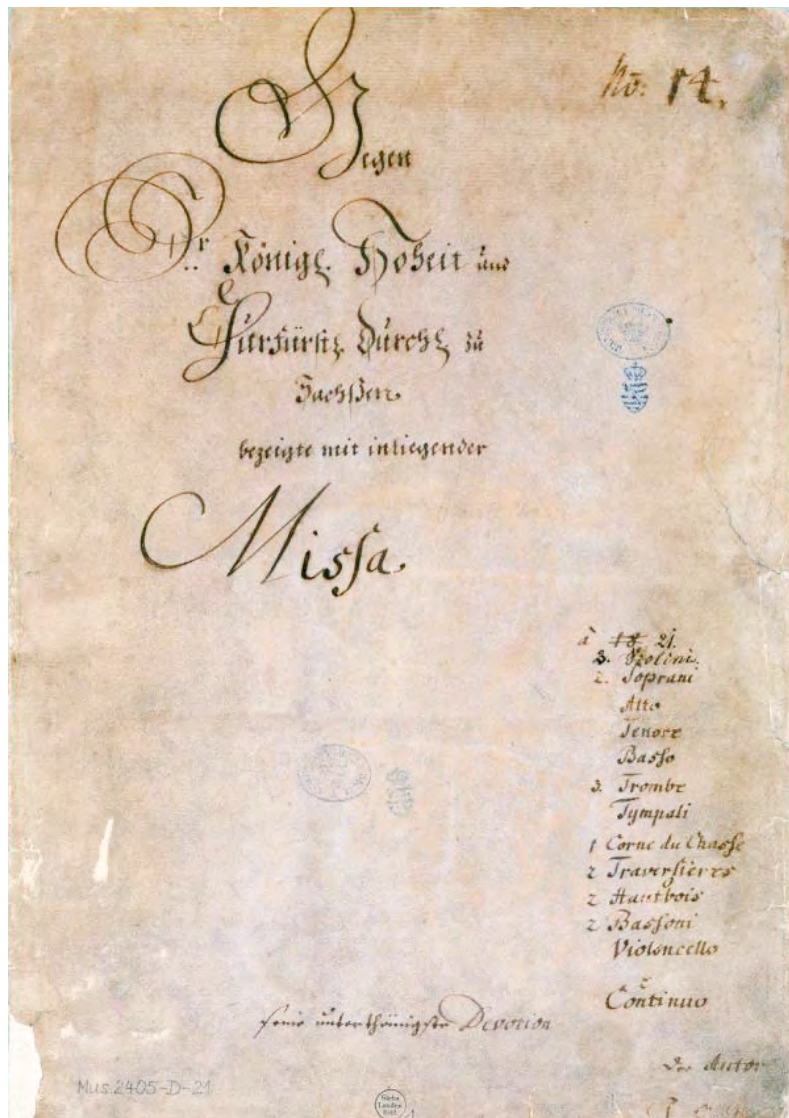
Clavecin

Paolo Zanzu*

Assistant conductors

James Halliday
Oscar Holch

*continuo
** solistes du Monteverdi Choir
*** solistes invités
^ apprentis du Monteverdi Choir



Frontispice de la partition de la Messe en si mineur de 1733
dite Messe brève de Dresde

Johann Sebastian Bach - Messe en si mineur BWV 232

Par Éric Lebrun

Un certain mystère nimbe la *Messe en si mineur* de Johann Sebastian Bach, dont la composition s'étale étonnamment sur une longue période, de 1714 pour la musique du *Crucifixus*, à 1749. Un jalon important de cette genèse fascinante est constitué par le don à la Cour de Dresde le 27 juillet 1733 de vingt-et-une parties séparées d'un *Kyrie* et d'un *Gloria*, formant ce que l'on appelait alors une Messe brève. La partition était accompagnée d'une dédicace à Friedrich August qui venait d'accéder au trône de Pologne.

Wilhelm Friedemann Bach, le fils aîné du Cantor, venait d'être nommé organiste de la Sophienkirche de Dresde. Une bonne partie de la famille Bach se déplaça sur les bords de l'Elbe pour l'installation du jeune virtuose, âgé de seulement vingt-deux ans. C'est là que la partition de la *Missa brevis* fut soigneusement mise au point et copiée, pour être offerte au souverain un mois plus tard. C'est que Johann Sebastian, de son côté, espérait beaucoup du nouveau souverain :

Sérénissime Prince Electeur,
Monseigneur,

C'est avec la dévotion la plus profonde que je remets à Votre Altesse Royale cet insignifiant résultat de la science que j'ai pu acquérir dans l'art de la musique. Je vous supplie très humblement de ne pas trop prendre en compte l'indigence de cette composition, mais de la considérer avec votre regard miséricordieux, à la mesure de la clémence qui vous est

bien connue, et de daigner me prendre sous votre très puissante protection. Voici plusieurs années que j'ai eu la direction de la musique des deux églises principales de Leipzig, et, y travaillant, j'ai dû souffrir – sans l'avoir mérité – plusieurs vexations, et en même temps, une diminution des honoraires supplémentaires qui y sont attachés. Ceci importerait bien peu si Votre Altesse Royale avait la grâce de me conférer la charge de sa chapelle palatine et envoyait pour cela ses ordres aux autorités compétentes pour en prodiguer le décret. Une telle grâce à mes humbles instances me lierait à une vénération éternelle, et je m'offrirais, dans l'obéissance qui vous est due de composer, chaque fois que Votre Altesse Royale le désirerait, tant de la musique sacrée que de la musique d'orchestre, en témoignant d'un élan intarissable et en sacrifiant toutes mes forces à votre service. Je demeure dans une infinie fidélité à Votre Altesse Royale. Dresde le 27 juillet 1733. Votre très humble et très obéissant serviteur Johann Sebastian Bach.

En effet, la situation de Bach, installé depuis dix ans à Leipzig, n'était pas facile. Il devait supporter des tracasseries et des vexations indignes, le conseiller Steger écrivant par exemple à son sujet : « Monsieur le Cantor ne fait rien (...) des plaintes s'accumulent et des changements sont nécessaires, il faut en finir » à la suite de quoi son salaire fut effectivement diminué. Son travail était particulièrement ingrat. À la tête d'un chœur d'enfants assez médiocres et souvent indisciplinés, le Cantor écrivait ainsi en 1730

qu'on « ne pouvait passer sous silence qu'en recevant comme on l'a fait jusque-là tant de garçons incapables et tout à fait inaptes, on avait nécessairement réduit la qualité de la musique et on l'entraînait au déclin. » Et plus loin, de constater : « il suffit d'aller à Dresde et de voir comment les Musiciens de sa Majesté sont payés (...) Le résultat ne peut être que remarquable et excellent à entendre. » En outre, il commençait à être considéré comme un créateur d'arrière-garde, malgré les innombrables nouveautés mises en œuvre dans ses brillantes cantates comme dans ses sublimes *Passions*, jugées paradoxalement trop théâtrales. C'était peut-être pour remédier à cet injuste jugement (qui culminera quelques années plus tard avec une lamentable polémique esthétique entretenue par deux de ses contemporains Scheibe et Birnbaum) qu'il publia chaque année à compter de 1726 une nouvelle *Partita* pour clavecin, dans un style qu'il qualifia lui-même de « galant ».

Il connaissait Dresde pour s'y être déplacé en 1717, faisant l'admiration de tous, puis il était revenu encore en tant que virtuose de l'orgue en 1725 et en 1731. Il put apprécier à sa juste valeur l'orchestre magnifique qui comptait trente-trois instrumentistes, plus les trompettistes de la cour. Après l'accession au pouvoir de Friedrich August en 1733, l'effectif passa à quarante-deux, dont deux pupitres de huit violons ! D'excellents chanteurs italiens avaient été recrutés en 1730. Enfin, soulignons la présence d'un compositeur de premier plan, Jan Dismas Zelenka (1679-1745), à la tête de cet ensemble. Bach avait évidemment tout à gagner à obtenir un poste à Dresde qui aurait pu lui permettre de déployer idéalement sa créativité dans le domaine de la musique d'église, ce qui était le but le plus cher de sa vie.

Mais hélas il n'obtiendra qu'en partie satisfaction, et seulement trois ans plus tard, le 19 novembre 1736 :

Décret relatif à Johann Sebastian Bach en tant que Compositeur à la Chapelle Palatine Royale. Selon lequel Sa Majesté Royale en Pologne et Son Altesse Electorale de Saxe, etc, a daigné conférer à Johann Sebastian Bach la charge de compositeur de sa chapelle palatine, faisant suite à sa très humble et très modeste requête et en raison de son art ; au sus-nommé, ce présent décret a été expédié, signé de sa propre main par Son Altesse Royale et portant le sceau royal. Enregistré et fait à Dresde le 19 novembre 1736.

Quoi qu'il en soit, sa juste ambition a permis la mise au net de cette *Missa brevis* hors-norme, qui s'inscrivait dans la filiation des messes de style napolitain, de Sarro ou de Mancini, ou de celles de Zelenka (John Eliot Gardiner souligne que ce dernier rendit d'ailleurs hommage à Bach avec sa propre *Missa sanctissima Trinitatis* de 1736, et il est vrai que le deuxième Kyrie, fugué, possède une parenté thématique avec le Kyrie initial de Bach). Mais qui pouvait imaginer que ces pages superbes et conséquentes (presque une heure de musique !) n'allaient constituer que le magistral point de départ d'une immense partition, qui serait achevée seize ans plus tard ?

À vrai-dire, on ne sait pas très bien si Bach avait songé à poursuivre ce travail monumental immédiatement après. Mais il écrivit quatre *Messes brèves*, BWV 233 à 236, plus succinctes, les années suivantes. Surtout, en 1739, il éditait lui-même la troisième partie de la *Klavier Übung*, une véritable Messe pour orgue montrant sa maîtrise de tous les styles, du plus ancien au plus moderne, comprenant notamment

Kyrie, *Gloria* et les illustrations musicales des deux *Catéchismes* de Martin Luther. En tout vingt-sept pièces magistrales, formant une sorte de *Messe luthérienne* ; vingt-sept morceaux bâtiront de même la future « grande Messe catholique » selon les termes de son fils Carl Philipp Emmanuel en 1790, mais vocale cette fois, en *si* mineur, dont il est question ici. Au début des années 1740, à une date qui reste à découvrir précisément, il réunit quatre extraits du *Gloria* pour composer une Cantate de Noël, *Gloria in excelsis Deo*, BWV 191. Et soit un événement inconnu, soit la poursuite d'un ancien dessein pas officiellement formulé amena Bach à terminer la construction de la vaste cathédrale sonore à la fin de la décennie 1740.

Le compositeur avait déjà emprunté ponctuellement à des œuvres plus anciennes dans le *Gloria* (*Gratias agimus tibi* était une reprise transformée du premier chœur de la *Cantate* 29 ; *Qui tollis* reprenait une part de la musique de la *Cantate* 46) ; mais pour ce qui concerne les *Credo*, *Sanctus* (à six voix, écrit pour la fête de Noël de 1724) et *Agnus Dei*, les autocitations (appelées aussi « parodies ») sont assez conséquentes, particulièrement le *Crucifixus*, vaste chaconne (forme basée sur une basse obstinée, en l'occurrence chromatique), qui est le décalque du chœur initial de la *Cantate* 12, *Weinen, Klagen, Sorgen*, de 1714, elle-même inspirée de l'*Adagissimo* extrait du *Caprice sur le départ d'un frère bien-aimé* BWV 992, œuvre du début des années 1700, vertigineux saut dans le temps ! Emprunt moins lointain, celui de l'aria *Ach, bleibe doch* de la *Cantate* 11, datant des années 1735-38, pour écrire

le bouleversant *Agnus Dei*, transposé de la à *sol* mineur.

Au fond, à bien regarder cet ensemble, on a le sentiment que le compositeur a voulu réaliser non seulement la synthèse la plus accomplie des diverses esthétiques qu'il maîtrisait à merveille (contrairement à la réputation de réactionnaire qui lui était faite à cette époque), mais encore qu'il désirait intimement laisser à la postérité une sorte de florilège de son œuvre passée : comme un ultime regard sur toutes ces années usées à travailler *Soli Dei Gloria*, au sein d'une architecture parfaitement maîtrisée et constituée d'un tiers de musique nouvelle. L'on songe à un autre destin, à un autre chef-d'œuvre, les *Vêpres de la Vierge* de Claudio Monteverdi, qui empruntait quelques-unes de ses formes, de ses techniques et même son introduction à l'*Orfeo* composé trois ans plus tôt.

Pendant une longue période de gestation, la *Messe* de Bach était donc une sorte de « work in progress ». Enfin, le grand ouvrage de près de deux heures fut achevé en octobre 1749.

L'œuvre, en fait plus souvent en *ré* majeur qu'en *si* mineur, est conçue pour un effectif assez imposant pour cette époque :

Kyrie et *Gloria* : soprano I et II, alto, ténor et basse solistes, chœur à quatre voix, ou cinq comme pour les grands motets versaillais (soprano I et II, alto, ténor, basse), flûtes traversières I et II, hautbois I et II, hautbois d'amour I et II, bassons I et II, cor, trompettes I-III, timbales, cordes et continuo.

Symbolum Nicenum (*Credo*) : soprano I, alto et basse solistes, chœur à quatre ou cinq voix, même dispositif instrumental, hormis le cor et les bassons.

Sanctus: chœur à six voix (soprano I et II, alto I et II, ténor, basse), hautbois I-III, trompettes I-III, timbales, cordes, continuo.

Osanna, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis pacem: alto et ténor solistes, chœur à quatre voix ou double-chœur à huit voix, flûtes traversières I et II, hautbois I et II, trompettes I-III, timbales, cordes et continuo. La partition s'ouvre par quatre mesures d'une intensité expressive remarquable. Voici ce qu'en dit justement John Eliot Gardiner dans son très bel ouvrage de référence, *Musique au château du ciel, un portrait de J.S. Bach*:

Ky-ri-e... Ky-ri-e... Ky-ri-e e-le-i-son!

L'inscription sonore de ce triple Kyrie liminaire à l'ouverture de la Messe en si mineur semble presque un acte physique, un acte qui implique chacun de nous, individuellement ou collectivement -auditeur ou interprète. Ces quatre mesures denses, remplies d'action, se présentent à nous comme une succession imposante de gestes d'imploration -aussi visuelles à leur manière qu'un tableau d'autel de Titien ou de Rubens. La battue de ce premier accord massif de si mineur, avec sa suite angoissée, éveille aussitôt nos attentes. A la suite de ces mesures, une fugue immense commence à se déployer, solennelle, donnant un peu l'impression d'une prière. Il nous faut peu de temps pour comprendre que nous venons de nous embarquer pour un voyage musical de dimensions épiques, une mise en musique de l'ordinaire de la messe sans précédent par ses proportions, sa majesté et sa sobriété. Une fois à bord, l'ancre levée, nous voici pris pour toute la durée de l'œuvre -les cent prochaines minutes à peu près-, pour ne débarquer que lorsque l'accord final invoquant pacem (la paix) se sera évanoui dans l'éther.

Après cette extraordinaire première partie, le *Christe eleison*, en ré majeur, est un duo confié à deux sopranos solos, écrit tantôt en imitations, tantôt en intervalles parallèles, comme pour signifier l'intimité du croyant avec la personne du Christ. Suit un chœur polyphonique de stilo antico pour le deuxième Kyrie, à quatre voix, curieusement à la dominante du ton initial, fa# mineur. C'était le ton et la technique utilisés dans la Messe pour orgue de 1739 pour illustrer la deuxième version du choral *Aus tiefer Noth* (Du fond de l'abîme je crie vers toi).

Le *Gloria*, hymne, une de plus anciennes prières de l'Eglise, est ici en neuf numéros séparés. Sept pièces sur neuf sont dans le mode majeur, deux sont en si mineur. Cinq morceaux sont constitués d'imposants chœurs polyphoniques. L'ensemble s'ouvre avec une musique joyeuse, propulsée par un rythme de danse à trois temps, réutilisation possible d'un ancien mouvement de concerto. Contraste total avec *Et in terra pax*, extatique. Suit *Laudamus te*, aria da capo merveilleusement rococo, avec ritournelle de violon. Puis *Gratias agimus tibi*, alla breve en ré majeur, reprend la forme contrapunctique stricte du deuxième Kyrie. Domine Deus, en sol majeur, est confié à un duo soprano-ténor solos. La musique se dirige vers les ténèbres et le ton de si mineur. C'est ici la place d'un chœur douloureux, *Qui tollis peccata mundi* (toi qui portes les péchés du monde), qui reprend pour l'essentiel le matériau du premier chœur de la *Cantate 46* (Voyez donc et regardez s'il est une douleur comparable à la mienne - *Lamentations de Jérémie*). Suivent un dialogue entre l'alto solo et le hautbois d'amour, instrument de la même tessiture, pour *Qui sedes*, un air de basse accompagné d'un cor (dont c'est

curieusement la seule apparition), de deux bassons et d'un continuo pour *Quoniam tu solus sanctus*, et enfin le retour du chœur à cinq voix en ré majeur et à trois temps comme brillant final (*Cum sancto spiritu*).

Le *Symbolum Nicenum (Credo)* est constitué également de neuf morceaux (trois fois trois, symbole trois fois trinitaire). Bach a réservé trois pièces à l'évocation du Père, trois autres à celle du Fils, les trois dernières étant destinées au Saint-Esprit. Le Christ est la clef de voûte du *Credo*, lequel est situé au centre de l'œuvre entière. Dans le premier groupe, nous trouvons d'abord deux chœurs en ré majeur, puis un duo soprano-alto, issu de la *Cantate profane 213* (dans laquelle il reprit d'ailleurs d'autres éléments pour son *Oratorio de Noël*). Dans le deuxième groupe de trois morceaux, retour du chœur à cinq voix dans une écriture mystérieuse et douloureuse, pour les mots *Et incarnatus est*, l'incarnation préfigurant la destinée terrestre du Christ, et au bout de son chemin, la crucifixion; le climat s'assombrit encore avec le *Crucifixus*, issu, comme écrit plus haut, de la *Cantate 12* (Plaintes, larmes, craintes) et bien plus tôt encore d'une œuvre de jeunesse; ré majeur éclatant, fort d'une orchestration triomphante pour *Et resurrexit*. Enfin, la dernière triade célèbre le Saint-Esprit avec d'abord un air de basse, *Confiteor* en fa# mineur dans le style antique, strictement polyphonique (cette tonalité douloureuse et compliquée supposerait-elle un conflit intérieur au sujet de la rémission des péchés?) et enfin *Et expecto*, issu de la *Cantate 120*, enrichi d'une cinquième voix, d'une joie propre à soulever les montagnes.

Nouveau symbole trinitaire probable avec le *Sanctus*, une des parties les plus anciennes du monument, deux fois trois voix, trois trompettes, trois hautbois. Structure de

Prélude et Fugue (forme reprise par la suite par Mozart au début de son *Requiem*). *Osanna* souple et dansant, en double-chœur. *Benedictus* en si mineur, tortueux, confié à un ténor solo dialoguant avec une flûte (Bach songeait-il ici à ce verset de l'Evangile de Matthieu: «désormais vous ne me verrez plus, jusqu'à ce que vous disiez: béni soit celui qui vient au Nom du Seigneur»?) et retour de l'*Osanna*.

L'*Agnus Dei* en sol mineur est confié à la voix d'alto, accompagnée des violons I et II. On a vu qu'il empruntait à l'*Oratorio de l'Ascension*. Puis cette immense cathédrale se conclut par la reprise du *Gratias agimus tibi* sur les mots *Dona nobis pacem*. Karl Geringer a eu cette phrase fort juste: «ce rapprochement à une importance plus que musicale. Bach pensait qu'il n'avait pas à supplier son créateur de lui donner la paix, mais plutôt qu'il le remerciait de l'accorder au véritable croyant. C'est ainsi que le compositeur termine sa Messe par l'expression de gratitude traditionnelle dans le service luthérien.»

Gilles Cantagrel, éminent spécialiste de Bach, qui observe très justement que cette Messe est catholique sur la forme mais protestante sur le fond, a écrit ces lignes: «Au seuil de la mort, la foi de musicien se dresse au-dessus de toute nuance confessionnelle. Résumant sa vie créatrice au moment de quitter le monde, il l'embrasse d'une immense étreinte. (...) Œuvre totalisante la Messe en si est davantage une géniale synthèse, et fusion, plus encore, de la pensée de l'artiste chrétien avec son créateur.»

Bach n'a probablement jamais entendu cette partition qui symbolise non seulement son propre parcours, mais au-delà, une vision très élevée de l'évolution du langage

musical, des styles et des formes depuis la Renaissance. Il fallut attendre l'année 1833 pour que l'éditeur Hans Georg Nägeli, qui avait acquis le manuscrit en 1806, ne publie la partition de la *Missa brevis*, avant que son fils Hermann en collaboration avec Simrock à Bonn ne diffuse la version intégrale en 1845.

Le titre définitif de *Messe en si* fut d'ailleurs inventé par Hans Georg Nägeli, lequel s'était

exclamé qu'il s'agissait « de la plus grande œuvre musicale de tous les temps et de tous les peuples. » La première interprétation complète date de 1859, soit cent-dix ans après l'achèvement de la partition. Elle connaîtra une destinée posthume hors du commun, à l'instar de la *Passion selon saint Matthieu* du même compositeur, ou d'œuvres chorales emblématiques, comme *Le Messie* de Haendel ou la *Neuvième Symphonie* de Beethoven.



Triptyque de la Visitation de la Vierge Marie, Descente de croix et Présentation de Jésus au Temple, Pierre-Paul Rubens, ca 1613

Johann Sebastian Bach - *Mass in B minor* BWV 232

By Éric Lebrun

A certain mystery shrouds Johann Sebastian Bach's *Mass in B minor*, the composition of which spans a surprisingly long period, from 1714 for the music of the *Crucifixus* to 1749. An important milestone in this fascinating genesis was the gift to the Court of Dresden on 27 July 1733 of twenty-one separate parts of a *Kyrie* and a *Gloria*, forming what was then known as a Short Mass. The score was accompanied by a dedication to Friedrich August, who had just acceded to the Polish throne.

Wilhelm Friedemann Bach, the Cantor's eldest son, had just been appointed organist of the *Sophienkirche* in Dresden. A large part of the Bach family travelled to the banks of the Elbe for the installation of the young virtuoso, only twenty-two years old. It was there that the score of the *Missa brevis* was carefully prepared and copied, to be presented to the sovereign a month later. As for Johann Sebastian, he had high hopes of the new sovereign:

Most Serene Prince Elector, Lordship,

It is with the deepest devotion that I commit to Your Royal Highness this trivial result of the knowledge I have been able to acquire in the art of music. I beg you most humbly not to take too much account of the impoverished condition of this composition, but to consider it with your merciful eye, commensurate with the clemency that you are well known for, and to deign to take me under your most powerful protection. For several

years now I have been in charge of the music in the two main churches of Leipzig, and while working there I have had to suffer - without having deserved it much harassment, and at the same time a reduction in the overtime fees related to these responsibilities. This would be of little importance to Your Royal Highness if he were gracious enough to confer upon me the charge of his palatine chapel and sent his orders to the competent authorities to issue the decree. Such a grace at my humble bidding would bind me to eternal veneration, and I would offer myself, in the obedience due to you, to compose, whenever Your Royal Highness so desired, both sacred music and orchestral music, demonstrating an inexhaustible enthusiasm and sacrificing all my strength to your service. I remain infinitely faithful to Your Royal Highness. Dresden 27 July 1733. Your most humble and obedient servant Johann Sebastian Bach.

Indeed, Bach's situation, having lived in Leipzig for ten years, was not easy. He had to put up with unworthy harassment and bullying, with councillor Steger writing about him: "Mr Cantor is doing nothing (...) complaints are piling up and changes are necessary, we must put an end to this", as a result of which his salary was effectively reduced. His work was particularly thankless. At the head of a choir of rather mediocre and often undisciplined children, the Cantor wrote in 1730 that "it cannot be overlooked that by taking on so many incapable and completely unsuitable boys as had been

done up to then, the quality of the music had necessarily been reduced and was being led into decline.” And he goes on to note: “You only have to go to Dresden and see how His Majesty’s Musicians are paid (...) The result can only be remarkable and excellent to hear. What’s more, he was beginning to be regarded as a rearguard creator, despite the innumerable innovations he had introduced in his brilliant cantatas and sublime passions, which were paradoxically considered too theatrical. It was perhaps to remedy this unjust judgement (which would culminate a few years later in a lamentable aesthetic polemic maintained by two of his contemporaries, Scheibe and Birnbaum) that he published a new *Partita* for harpsichord every year from 1726 onwards, in a style he himself described as “gallant”.

He was familiar with Dresden, having visited it in 1717 to everyone’s admiration, and had returned as an organ virtuoso in 1725 and 1731. He was able to fully appreciate the magnificent orchestra of thirty-three instrumentalists, as well as the court trumpeters. After Friedrich August came to power in 1733, the number of musicians increased to forty-two, including two sections of eight violins! Excellent Italian singers had been recruited in 1730. Finally, we should mention the presence of a leading composer, Jan Dismas Zelenka (1679-1745), at the head of this ensemble. Bach obviously had everything to gain from obtaining a position in Dresden, which would have allowed him to develop his creativity in the field of church music to the full, this being the most cherished goal of his life. But alas, he only obtained partial satisfaction, and only three years later, on 19 November 1736:

Decree concerning Johann Sebastian Bach as composer to the Royal Palatine Chapel. According to which His Royal Majesty in Poland and His Electoral Highness of Saxony, etc., has deigned to confer upon Johann Sebastian Bach the office of Composer of his Palatine Chapel, following his very humble and modest request and on account of his art; to the aforementioned, this present decree has been dispatched, signed by His Royal Highness and bearing the royal seal. Registered and made in Dresden on 19 November 1736.

Be that as it may, his justified ambition enabled this extraordinary *Missa brevis* to be brought to light, in the tradition of the Neapolitan-style masses by Sarro or Mancini, or those of Zelenka (John Eliot Gardiner points out that the latter paid homage to Bach with his own *Missa sanctissima Trinitatis* of 1736, and it is true that the fugal second *Kyrie* bears a thematic resemblance to Bach’s initial *Kyrie*. But who could have imagined that these superb and substantial pages (almost an hour’s worth of music!) would only constitute the masterly starting point for an immense score, which would be completed sixteen years later? In fact, it is not clear whether Bach ever intended to continue this monumental work immediately afterwards. But he did write four shorter *Masses*, BWV 233 to 236, in the following years. Above all, in 1739 he himself published the third part of the *Klavier Übung*, a veritable organ Mass demonstrating his mastery of all styles, from the most ancient to the most modern, including the *Kyrie*, *Gloria* and musical illustrations of Martin Luther’s two Catechisms. Twenty-seven masterly pieces in all, forming a kind of Lutheran Mass; twenty-seven pieces would also form the future “Great Catholic Mass”, in the words of his son Carl Philipp Emmanuel in 1790,

but this time for voice, in B minor, which is the subject of this article. In the early 1740s, on a date yet to be determined, he brought together four excerpts from the *Gloria* to compose a Christmas cantata, *Gloria in excelsis Deo*, BWV 191. And either an unknown event or the pursuit of an old, unofficial plan led Bach to complete the construction of the vast sound cathedral at the end of the 1740s. The composer had already borrowed occasionally from older works in the *Gloria* (*Gratias agimus tibi* was a transformed version of the first chorus of *Cantata* 29; *Qui tollis* included some of the music from *Cantata* 46); but as far as the *Credo*, *Sanctus* (for six voices, written for the Christmas celebrations of 1724) and *Agnus Dei* are concerned, the self-quotations (also called “parodies”) are fairly consistent, especially the *Crucifixus*, a vast chaconne (a form based on an *ostinato* bass, in this case chromatic), which is a copy of the opening chorus of *Cantata* 12, *Weinen, Klagen, Sorgen*, from 1714, itself inspired by the *Adagissimo* from *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletto* BWV 992 *Capriccio on the departure of a beloved brother*, a work from the early 1700s - a vertiginous leap in time! A less distant borrowing is the *Ach, bleibe doch* aria from *Cantata* 11, dating from 1735-38, used to write the deeply moving *Agnus Dei*, transposed from A to G minor. Basically, a close look at this ensemble gives the impression that the composer not only wanted to achieve the most accomplished synthesis of the various aesthetics he had mastered so well (contrary to the reputation of a reactionary that he was given at the time), but also that he intimately wished to leave posterity a sort of anthology of his past work: as a final look back at all those years spent working on *Soli Dei Gloria*, within a perfectly

mastered architecture made up of a third of new music. One thinks of another destiny, another masterpiece, Claudio Monteverdi’s *Vespro della Beata Vergine*, which borrowed some of its forms, techniques and even its introduction from the Orfeo composed three years earlier.

During a long period of gestation, Bach’s Mass was a kind of “work in progress”. Finally, the great work, lasting almost two hours, was completed in October 1749.

The work, in fact more often in D major than in B minor, was conceived for a rather imposing cast for the period:

Kyrie and Gloria: soprano I and II, alto, tenor and bass soloists, four-voice choir, or five as in the great Versailles motets (soprano I and II, alto, tenor, bass), transverse flutes I and II, oboes I and II, oboe d’amore I and II, bassoons I and II, horns, trumpets I-III, timpani, strings and continuo.

Symbolum Nicenum (Credo): soprano I, alto and bass soloists, choir of four or five voices, same instrumental arrangement, except for the horn and bassoons.

Sanctus: six-voice choir (soprano I and II, alto I and II, tenor, bass), oboes I-III, trumpets I-III, timpani, strings, continuo.

Osanna, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis pacem: alto and tenor soloists, four-part choir or eight-part double choir, transverse flutes I and II, oboes I and II, trumpets I-III, timpani, strings and continuo.

The score opens with four bars of remarkable expressive intensity. Here is what John Eliot Gardiner has to say about it in his fine reference work, *Music in the Castle of Heaven*, a portrait of J.S. Bach:

Ky-ri-e... Ky-ri-e... Ky-ri-e e-le-i-son !

The inscribing of the initial three-fold *Kyrie* in sound at the outset of Bach's *B minor Mass* can seem almost a physical act, one in which each of us - as listener or performer - is individually or collectively involved. Those four dense, action-packed bars are presented to us as an imposing succession of imploring gestures - just as graphic in their way as an altar-tableau by a Titian or a Rubens. From the downbeat of that first massive B minor chord and its anguished sequel, our expectations are alerted. At the conclusion of these bars an immense, solemn fugue begins to open out, bearing with it a measured sense of prayer. We soon realise that we have been launched on one of the most epic of all journeys in music, a setting of the Ordinary of the Mass unprecedented in its scale, majesty and sobriety. Once aboard, anchors weighed, we are there for the duration - the next hundred minutes or so - to disembark only when the final chord invoking *pacem* ("peace") has vanished into the ether.

After this extraordinary first part, the *Christe eleison*, in D major, is a duet for two solo sopranos, written sometimes in imitation, sometimes in parallel intervals, as if to signify the believer's intimacy with the person of Christ. This is followed by a polyphonic choir in *stilo antico* for the second *Kyrie*, in four voices, curiously in the dominant of the initial key, F# minor. This was the tonality and technique used in the 1739 Mass for organ to illustrate the second version of the chorale *Aus tiefer Noth* (From the depths of the abyss I cry out to you). The *Gloria*, one of the oldest prayers of the Church, is here in nine separate numbers. Seven of the nine pieces are in the major mode, while two are in B minor. Five pieces consist

of imposing polyphonic choruses. The set opens with joyous music, propelled by a three-beat dance rhythm, a possible reuse of an old concerto movement. This is in stark contrast to the ecstatic *Et in terra pax*. Then follows the *Laudamus te*, a wonderfully rococho *da capo* aria with a violin *ritornello*. And then the *Gratias agimus tibi, alla breve* in D major, returning to the strict contrapuntal form of the second *Kyrie*. *Domine Deus*, in G major, which is entrusted to a duo of soprano and tenor soloists. The music is moving towards darkness and the key of B minor. This is the point at which there is a sorrowful chorus, *Qui tollis peccata mundi* (You who bear the sins of the world), which essentially takes up the material of the first chorus of *Cantata 46* (See, then, and see if there is any sorrow comparable to mine - *Lamentations of Jeremiah*). This is followed by a dialogue between the solo viola and the oboe d'amore, an instrument of the same tessitura, for *Qui sedes*, a bass aria accompanied by a horn (the only time it is used in the piece which is curious), two bassoons and continuo for *Quoniam tu solus sanctus*, and finally the return of the five-voice choir in D major and in three time as a brilliant finale (*Cum sancto spiritu*). The *Symbolum Nicenum* (*Credo*) is also made up of nine pieces (three times three, a triple Trinitarian symbol). Bach reserved three pieces for the Father, another three for the Son and the last three for the Holy Spirit. Christ is the keystone of the *Credo*, which lies at the centre of the entire work. In the first group, we find two choruses in D major, followed by a soprano-alto duet from the secular *cantata 213* (from which he also took other elements for his *Weihnachtsoratorium - Christmas Oratorio*). In the second group of three pieces, the five-voice choir returns

in a mysterious and dolorous writing, for the words *Et incarnatus est*, the incarnation prefiguring Christ's earthly destiny, and at the end of his journey, the crucifixion; the mood darkens still further with the *Crucifixus*, taken, as mentioned above, from *Cantata 12 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (Weeping, lamenting, worrying, fearing) and even earlier from an youthful work; D major bursts forth with triumphant orchestration for *Et resurrexit*. Finally, the last triad celebrates the Holy Spirit, beginning with a bass aria, *Confiteor* in F# minor in the strictly polyphonic style of antiquity (does this sorrowful and complicated key imply an inner conflict over the remission of sins?) and ending with *Et expecto*, from *Cantata 120*, enriched with a fifth voice and a joy capable of lifting mountains. Probably a new Trinitarian symbol with the *Sanctus*, one of the oldest parts of the monument, two times three voices, three trumpets, three oboes. A *Prelude and Fugue* structure (a form later used by Mozart at the beginning of his *Requiem*). A supple, dancing *Osanna* in the form of a double chorus. *Benedictus* in B minor, tortuous, entrusted to a solo tenor in dialogue with a flute (was Bach thinking here of the verse from Matthew's Gospel: "From now on you will see me no more, until you say: blessed is he who comes in the name of the Lord?") and then the return of the *Osanna*. The *Agnus Dei* in G minor is given to the alto voice, accompanied by violins I and II. We have seen that it is borrowed from the *Ascension Oratorio: Lobet Gott in seinen Reichen* (Laud to God in all his kingdoms). This immense cathedral then concludes with a repeat of the *Gratias agimus tibi* on the words *Dona nobis pacem*. Karl Geringer

had this to say: "This rapprochement is of more than musical importance. Bach believed that he did not have to beg his creator to give him peace, but rather that he was thanking him for granting it to the true believer. Thus, the composer ends his mass with the traditional expression of gratitude in the Lutheran service". Gilles Cantagrel, an eminent Bach specialist, who rightly observes that this mass is Catholic in form but Protestant in content, has written these lines: "On the threshold of death, the musician's faith rises above all denominational nuances. Summing up his creative life at the moment of leaving the world, he espoused it with an immense embrace. (...) A total work, the Mass in B is more than a brilliant synthesis, and a fusion, much more, the thoughts of the Christian artist with his creator". Bach probably never heard this score, which symbolises not only his own career, but also a very lofty vision of the evolution of musical language, styles and forms since the Renaissance. It was not until 1833 that the publisher Hans Georg Nägeli, who had acquired the manuscript in 1806, published the score of the *Missa brevis*, before his son Hermann, in collaboration with Simrock in Bonn, published the complete version in 1845. The definitive title of the Mass in B was coined by Hans Georg Nägeli, who exclaimed that it was "the greatest musical work of all time and of all peoples". The first complete performance dates from 1859, one hundred and ten years after the score was completed. It was to enjoy an extraordinary posthumous destiny, like the St Matthew Passion by the same composer, or emblematic choral works such as Handel's *Messiah* or Beethoven's *Ninth Symphony*.

Johann Sebastian Bach - „h-Moll-Messe“ BWV 232

Von Éric Lebrun



L'Assomption de la Vierge, Titien, ca 1516

Die „h-Moll-Messe“ von Johann Sebastian Bach ist von einem gewissen Geheimnis umgeben. Ihre Entstehung erstreckt sich erstaunlicherweise über einen langen Zeitraum, von 1714, als die Musik zum *Crucifixus* entstand, bis 1749. Ein wichtiger Meilenstein in dieser faszinierenden Entstehungsgeschichte ist die Schenkung von einundzwanzig getrennten Teilen eines *Kyrie* und eines *Gloria* an den Dresdner Hof am 27. Juli 1733, die eine sogenannte *Missa brevis* (kurze Messe) bilden. Die Partitur war mit einer Widmung an Friedrich August versehen, der gerade den polnischen Thron bestiegen hatte.

Wilhelm Friedemann Bach, der älteste Sohn des Kantors, war eben zum Organisten der Sophienkirche in Dresden ernannt worden. Ein Großteil der Bach-Familie reiste an die Elbe, um den jungen, erst zweiundzwanzig Jahre alten Virtuosen einzuquartieren. Dort wurde die Partitur der *Missa brevis* sorgfältig ausgearbeitet und kopiert, um sie einen Monat später dem Herrscher zu überreichen, von dem sich Johann Sebastian viel erhoffte:

„Durchlauchtigster Churfürst, Gnädigster Herr,

Ew. Königliche Hoheit überreiche in tieffster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche ich in der Musique erlanget, mit ganz unterthänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten Composition,

sondern nach Dero Welt berühmten Clemenz mit gnädigsten Augen anzusehen und mich darbey in Dero mächtigste Protection zu nehmen geruhen. Ich habe einige Jahre und bis daher bey denen beyden Haupt-Kirchen in Leipzig das Directorium in der Music gehabt, darbey aber ein und andere Bekränkung unverschuldeter weise auch jezuweilen eine Verminderung derer mit dieser Function verknüpfften Accidentien empfinden müssen, welches aber gänzlich nachbleiben möchte, daferne Ew. Königliche Hoheit mir die Gnade erweisen und ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle conferiren, und deswegen zu Ertheilung eines Decrets, gehörigen Orths hohen Befehl ergehen lassen würden; Solche gnädigste Gewehrung meines demüthigsten Bittens wird mich zu unendlicher Verehrung verbinden und ich offerire gerade mich in schuldigsten Gehorsam, jedesmal auf Ew. Königlichen Hoheit gnädigstes Verlangen, in Componirung der Kirchen Musique sowohl als zum Orchestre meinen unermüdeten Fleiß zu erweisen, und meine ganzen Kräfte zu Dero Dienste zu widmen in unauffhörlicher Treue verharrend Ew. Königlichen Hoheit unterthänigst-gehorsamster Knecht

Johann Sebastian Bach.“

Tatsächlich war Bachs Situation, der seit zehn Jahren in Leipzig lebte, nicht einfach, da er unwürdigen Schikanen und Kränkungen ausgesetzt war. So schrieb z.B. der Ratsherr Steger über ihn: „Der Herr Kantor tut nichts (...) Beschwerden häufen sich und Änderungen sind notwendig, das muss ein Ende haben“, woraufhin

Bachs Gehalt tatsächlich gekürzt wurde. Seine Arbeit war besonders undankbar. Als Leiter eines ziemlich mittelmäßigen und oft undisziplinierten Kinderchors schrieb der Kantor 1730, man könne nicht verschweigen, dass man, indem man so viele unfähige und völlig ungeeignete Knaben aufnimmt, wie man es bisher getan hat, notwendigerweise die Qualität der Musik verringere und sie zum Niedergang führe. Und etwas weiter unten stellt Bach fest, es genüge, nach Dresden zu gehen und zu sehen, wie die Musiker seiner Majestät dort bezahlt werden (...) Das Ergebnis könne nur bemerkenswert und ausgezeichnet zu hören sein. Darüber hinaus wurde Bach allmählich als rückständiger Komponist angesehen, obwohl er unzählige Neuerungen in seine brillanten Kantaten aber auch in seine grandiosen Passionen einführte, die paradoxerweise als zu theatralisch empfunden wurden. Vielleicht wollte er diesem ungerechten Urteil (das einige Jahre später in einer kläglichen ästhetischen Polemik gipfelte, die von zwei seiner Zeitgenossen, Scheibe und Birnbaum, geschürt wurde) abhelfen, indem er ab 1726 jedes Jahr eine neue Partita für Cembalo in einem Stil veröffentlichte, den er selbst als „galant“ bezeichnete.

Bach, der Dresden von einem Besuch im Jahr 1717 bereits kannte, bei dem ihm allgemeine Bewunderung entgegengebracht wurde, kehrte 1725 und 1731 als Orgelvirtuose dorthin zurück. Er wusste das prächtige Orchester mit seinen dreiunddreißig Instrumentalisten und den zusätzlichen Hoftrumpetern zu schätzen. Nach dem Machtantritt von Friedrich August im Jahr 1733 wurde die Besetzung auf zweiundvierzig Musiker erweitert, darunter zwei Pulte mit acht Violinen! 1730 waren ausgezeichnete ita-

lienische Sänger engagiert worden, und schließlich ist noch zu erwähnen, dass mit Jan Dismas Zelenka (1679-1745) ein ausgezeichnete Komponist dieses Ensemble leitete. Für Bach konnte es natürlich nur von Vorteil sein, wenn er eine Stelle in Dresden bekam, die es ihm ermöglicht hätte, seine Kreativität auf dem Gebiet der Kirchenmusik bestmöglich zu entfalten, was das höchste Ziel seines Lebens war.

Doch leider bekam er nur teilweise, was er anstrebte, und das erst drei Jahre später, am 19. November 1736:

„Decret Vor Johann Sebastian Bach, als Compositeur bey der Königlichen HofCapelle. Demnach Ihro Königliche Majt. in Pohlen, und Chur-fürstliche Durchlaucht zu Sachßen etc. Johann Sebastian Bachen, auf deßen beschehenes allerunterthänigstes Ansuchen, und umb seiner guten Geschickligkeit willen, das Prædicat als Compositeur bey Dero HofCapelle, allergnädigst ertheilet; Als ist demselben darüber gegenwärtiges Decret, unter Ihro Königlichen Majt. höchstehändigen Unterschrift und vorgedruckten Königlichen Insiegel, ausgefertigt worden. So geschehen und geben zu Dreßden, den 19. Nov. 1736.“

Wie dem auch sei, gelang es ihm dank seines durchaus gerechtfertigten Ehrgeizes, diese ungewöhnliche „Missa brevis“, die in der Tradition der Messen im neapolitanischen Stil von Sarro und Mancini oder von Zelenka stand, zu vollenden (John Eliot Gardiner weist darauf hin, dass Zelenka Bach mit seiner eigenen „Missa sanctissima Trinitatis“ von 1736 Tribut zollte, und es stimmt, dass das zweite Kyrie, eine Fuge, thematisch mit Bachs erstem Kyrie verwandt ist). Aber wer konnte ahnen, dass diese großartige, umfangreiche Komposition (fast eine Stunde Musik!) nur der meisterhafte Ausgangspunkt für ein

riesiges Werk sein würden, das erst 16 Jahre später fertiggestellt werden sollte?

Ehrlich gesagt, ist es nicht gesichert, ob Bach daran gedacht hatte, diese monumentale Arbeit unmittelbar danach fortzusetzen. In den folgenden Jahren schrieb er jedoch vier *Missae breves*, BWV 233 bis 236, die kürzer waren. Vor allem aber gab er 1739 den dritten Teil der „Clavier-Übung“ selbst heraus, eine echte Orgelmesse, die seine Meisterschaft in allen Stilen, vom ältesten bis zum modernsten, unter Beweis stellte und u. a. *Kyrie*, *Gloria* sowie die musikalischen Illustrationen der beiden Katechismen von Martin Luther enthielt. Insgesamt siebenundzwanzig meisterhafte Stücke, die eine Art lutherische Messe bilden; ebenso sind siebenundzwanzig Stücke die Grundlage für die spätere „Große Katholische Messe“, wie sein Sohn Carl Philipp Emmanuel sie 1790 nannte, diesmal jedoch als das Vokalwerk in *h-Moll*, von dem hier die Rede ist. In den frühen 1740er Jahren, zu einem Zeitpunkt, der noch nicht genau erforscht ist, stellte Bach vier Auszüge aus dem *Gloria* zusammen, um eine Weihnachtskantate zu komponieren, „*Gloria in excelsis Deo*“, BWV 191. Entweder wurde Bach durch ein uns unbekanntes Ereignis oder durch die Weiterführung eines alten, nicht offiziell formulierten Vorhabens veranlasst, den Bau der riesigen „Klangkathedrale“ in den späten 1740er Jahren zu vollenden.

Der Komponist hatte bereits im *Gloria* vereinzelt Anleihen aus älteren Werken genommen (*Gratias agimus tibi* war eine umgewandelte Übernahme des ersten Chors aus der Kantate BWV 29; *Qui tollis* übernahm einen Teil der Musik aus der Kantate 46); aber bei *Credo*, *Sanctus* (sechsstimmig, für das Weihnachtsfest 1724 geschrieben) und *Agnus Dei* sind

die Selbstzitate (auch „Parodien“ genannt) recht umfangreich, insbesondere im *Crucifixus*, einer ausgedehnten Chaconne (einer Form, die auf einem hier chromatischen Basso ostinato basiert), die ein Abbild des Anfangschors der Kantate BWV 12, „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, aus dem Jahr 1714 ist, die ihrerseits vom *Adagissimo* aus der „Capriccio sopra la lontananza de il fratro diletissimo“ („Capriccio über die Abreise des sehr geschätzten Bruders“) BWV 992 inspiriert ist, einem Werk aus den frühen 1700er Jahren - ein schwindelerregender Zeitsprung! Weniger weit zurückgehend ist die Anleihe der Arie „Ach, bleibe doch“ der Kantate Nr. 11 aus den Jahren 1735-38, um das erschütternde *Agnus Dei* zu schreiben, das von *a-* nach *g-Moll* transponiert wurde.

Betrachtet man all dies genauer, hat man das Gefühl, dass der Komponist nicht nur die vollendetste Synthese der verschiedenen Ästhetiken erreichen wollte, die er (entgegen dem Ruf, der ihm damals als Reaktionär anhaftete) perfekt beherrschte, sondern auch den innigen Wunsch hatte, der Nachwelt eine Art Auslese seines bisherigen Schaffens mit einem perfekt beherrschten Aufbau zu hinterlassen, der zu einem Drittel aus neuer Musik bestand: als letzten Blick auf all die Jahre, in denen er „*Soli Deo Gloria*“ gearbeitet hatte. Dabei denke man an ein anderes Schicksal, an ein anderes Meisterwerk, die „*Marienvesper*“ von Claudio Monteverdi, die einige ihrer Formen, Techniken und sogar ihre Einleitung dem drei Jahre zuvor komponierten „*Orfeo*“ entlehnte.

Während einer langen Entstehungsphase war Bachs Messe also eine Art „work in progress“. Schließlich wurde das große, fast zweistündige Werk im Oktober 1749 vollendet.

Diese Messe, die eigentlich häufiger in *D-Dur* als in *h-Moll* steht, ist für eine für die damalige Zeit recht umfangreiche Besetzung konzipiert:

Kyrie und *Gloria*: Sopran I und II, Alt-, Tenor- und Basssolisten, vierstimmiger Chor oder fünf Stimmen wie bei den großen Versailler Motetten (Sopran I und II, Alt, Tenor, Bass), Querflöten I und II, Oboe I und II, Oboe d'amore I und II, Fagott I und II, Horn, Trompete I-III, Pauken, Streicher und Continuo.

Symbolum Nicenum (Credo): Sopran I, Alt- und Basssolisten, vier- oder fünfstimmiger Chor, gleiche Instrumentalbesetzung außer Horn und Fagotten.

Sanctus: sechsstimmiger Chor (Sopran I und II, Alt I und II, Tenor, Bass), Oboe I-III, Pauken, Streicher und Continuo.

Osanna, *Benedictus*, *Agnus Dei*, *Dona nobis pacem*: Alt- und Tenorsolisten, vierstimmiger Chor oder achsstimmiger Doppelchor, Querflöten I und II, Oboen I und II, Trompeten I-III, Pauken, Streicher und Continuo.

Das Werk beginnt mit vier Takten von bemerkenswert expressiver Intensität. John Eliot Gardiner sagt zu Recht in seinem wunderschönen Standardwerk „Bach: Musik für die Himmelsburg“ Folgendes:

Ky-ri-e... Ky-ri-e... Ky-ri-e-le-i-son !

Die Vertonung dieses dreifachen Kyrie, das den Beginn der *h-Moll*-Messe einleitet, scheint fast wie ein körperlicher Akt, ein Akt, der jeden von uns, individuell oder kollektiv – Zuhörer oder Interpret – einbezieht. Diese vier dichten, aktionsgeladenen Takte erscheinen uns wie eine imposante Abfolge von Gesten des Flehens – auf ihre Weise so visuell wie ein Altarbild von Tizian oder Rubens. Der massive erste *h-Moll*-Akkord mit seiner angst-

vollen Fortsetzung weckt sofort unsere Erwartungen. Im Anschluss an diese Takte beginnt sich eine gewaltige Fuge zu entfalten, die durch ihren feierlichen Charakter ein wenig den Eindruck eines Gebets vermittelt. Es dauert nicht lange, bis wir begreifen, dass wir uns gerade auf eine musikalische Reise epischen Ausmaßes begeben haben, eine Vertonung des Ordinarius der Messe, die in ihren Proportionen, ihrer Erhabenheit und ihrer Schlichtheit beispiellos ist. Sobald wir an Bord sind und der Anker gelichtet ist, sind wir für die gesamte Dauer des Werks – ungefähr die nächsten 100 Minuten – von ihm gefangen und gehen erst von Bord, wenn der Schlussakkord, in dem *pax* (Frieden) beschworen wird, im Äther verklungen ist.

Nach diesem außergewöhnlichen ersten Teil folgt das *Christe eleison* in *D-Dur*, ein Duett, das zwei Solosopranen anvertraut und bald in Imitationen, bald in parallelen Intervallen geschrieben ist, wie um die Vertrautheit des Gläubigen mit der Person Christi zu verdeutlichen. Darauf folgt ein polyphoner Chor im *Stilo antico* für das zweite *Kyrie*, das vierstimmig ist und seltsamerweise in der Dominante des Anfangstons *fis-Moll* steht. Diese Tonart und diese Technik wurden auch in der Orgelmesse von 1739 für die zweite Fassung des Chorals „Aus tiefer Not“ verwendet.

Das *Gloria*, eine Hymne und eines der ältesten Gebete der Kirche, setzt sich hier aus neun einzelnen Nummern zusammen. Sieben der neun Stücke sind in *Dur*, zwei in *h-Moll*. Fünf bestehen aus imposanten polyphonen Chören. Das Ganze wird mit einer fröhlichen Musik eröffnet und von einem Tanzrhythmus im Dreierteltakt angetrieben, möglicherweise handelt es sich um die Wiederverwendung eines alten Konzertsatzes. Vollkommen im

Kontrast dazu steht das ekstatische *Et in terra pax*. Es folgt das *Laudamus te*, eine wunderbare Rokoko-Da-Capo-Arie mit Geigenritornell. Danach nimmt das *Gratias agimus tibi*, alla breve in *D-Dur*, die strenge kontrapunktische Form des zweiten Kyrie wieder auf. *Domine Deus* in *G-Dur* ist einem Soloduet für Sopran und Tenor anvertraut. Die Musik bewegt sich auf die Dunkelheit und die Tonart *h-Moll* zu. Hier ist Platz für einen schmerzhaften Chor, *Qui tollis peccata mundi* [du nimmst hinweg die Sünden der Welt], der im Wesentlichen das Material des ersten Chors von Kantate BWV 46 (Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei wie mein Schmerz, der mich getroffen hat – „Klagelieder Jeremias“) aufgreift. Es folgt ein Dialog zwischen einem Alt-Solo und der Oboe d'amore, einem Instrument in derselben Stimmlage, für das *Qui sedes*, dann für das *Quoniam tu solus sanctus* eine Bassarie, die von einem Horn (das seltsamerweise nur diesen einzigen Auftritt hat), zwei Fagotten und Continuo begleitet wird, und schließlich die Rückkehr des fünfstimmigen Chors in *D-Dur* und im Dreierteltakt als brillantes Finale (*Cum sancto spiritu*).

Das *Symbolum Nicenum* (Credo) besteht ebenfalls aus neun Stücken (dreimal drei, dreimal das Symbol der Dreifaltigkeit). Bach widmet dem Vater drei Stücke, drei weitere dem Sohn und die letzten drei dem Heiligen Geist. Christus ist der Schlussstein des *Credos*, das sich im Zentrum des gesamten Werkes befindet. In der ersten Gruppe finden wir zunächst zwei Chöre in *D-Dur*, dann ein Duett zwischen Sopran und Alt aus der weltlichen Kantate BWV 213 (aus der Bach übrigens auch andere Elemente für sein „Weihnachtsoratorium“ übernahm). In

der zweiten Gruppe von drei Stücken kehrt der fünfstimmige Chor mit den Worten *Et incarnatus est* in eine geheimnisvolle, schmerzhaft Kompositionsweise zurück, da die Inkarnation das irdische Schicksal Christi und am Ende seines Weges die Kreuzigung vorwegnimmt; die Stimmung verdüstert sich weiter mit dem *Crucifixus*, das, wie oben geschrieben, aus der Kantate BWV 12 („Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“) und sogar aus einem viel früheren Jugendwerk stammt; ein strahlendes, durch eine triumphierende Orchestrierung starkes *D-Dur* folgt für *Et resurrexit*. Die letzte Dreiergruppe würdigt schließlich den Heiligen Geist, zunächst mit einer streng polyphonen Bassarie, *Confiteor* in *fis-Moll* im *Stile antico*, (könnte diese schmerzhaft, komplizierte Tonart auf einen inneren Konflikt über die Vergebung der Sünden hindeuten?) und danach *Et expecto* aus der Kantate BWV 120; mit einer fünften Stimme angereichert, drückt sie eine Freude aus, die Berge versetzen könnte.

Das *Sanctus*, wahrscheinlich neuerlich ein trinitarisches Symbol, ist einer der ältesten Teile dieses monumentalen Werks. Es setzt zweimal drei Stimmen, drei Trompeten und drei Oboen ein. Seine Struktur besteht aus Präludium und Fuge (eine Form, die später von Mozart für den Anfang seines Requiems übernommen wurde). Das *Osanna* im Doppelchor ist geschmeidig und tänzerisch. Das gewundene *Benedictus* in *h-Moll* ist einem Tenorsolo im Dialog mit einer Flöte anvertraut (dachte Bach hier an den Vers aus dem Matthäus-Evangelium: „Von jetzt an werdet ihr mich nicht mehr sehen, bis ihr ruft: Gesegnet sei er, der kommt im Namen des Herrn“?), bevor das *Osanna* wiederkehrt.

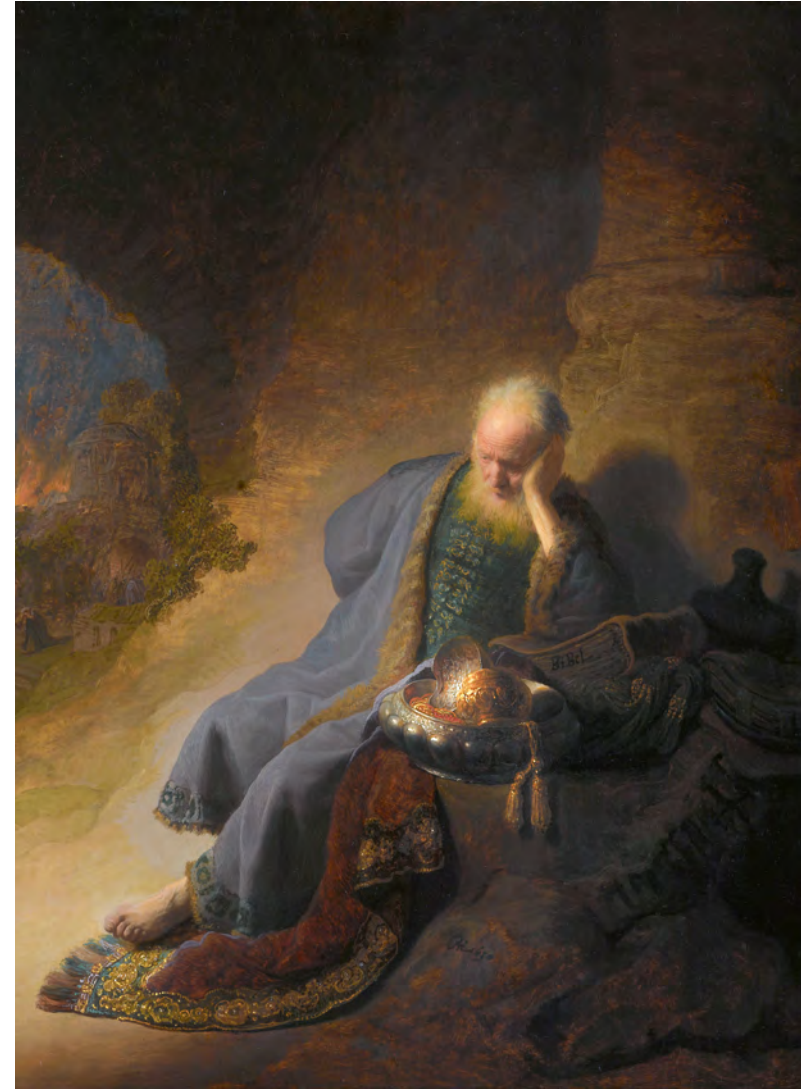
Das *Agnus Dei* in g-Moll ist für eine Altstimme geschrieben, die von den Violinen I und II begleitet wird. Wie bereits erwähnt, ist es dem „Himmelfahrtsoratorium“ entlehnt. Dann endet diese riesige „Kathedrale“ mit der Wiederholung des *Gratias agimus tibi* mit den Worten *Dona nobis pacem*. Karl Geringer sagte dazu sehr treffend, dass diese Annäherung eine mehr als musikalische Bedeutung habe. Bach glaubte, dass er seinen Schöpfer nicht um Frieden anflehen, sondern ihm vielmehr dafür danke müsse, dass er ihn dem wahren Gläubigen gewährt. So beendet der Komponist laut Geringer seine Messe mit dem im lutherischen Gottesdienst traditionellen Ausdruck der Dankbarkeit.

Gilles Cantagrel, ein hervorragender Bach-Spezialist, der sehr richtig beobachtet, dass diese Messe in der Form katholisch, in der Substanz aber protestantisch ist, hat folgende Zeilen geschrieben: „An der Schwelle des Todes erhebt sich der Glaube des Musikers über alle konfessionellen Nuancen. Als er, im Begriff die Welt zu verlassen, sein schöpferisches Leben zusammenfasst, umfängt er sie in einer immensen Umarmung. (...) Als umfassendes Werk ist die h-Moll-Messe

vielmehr eine geniale Synthese und noch mehr eine Verschmelzung der Gedanken des christlichen Künstlers mit seinem Schöpfer.“

Bach hat dieses Werk wahrscheinlich nie gehört. Es symbolisiert nicht nur seinen eigenen Werdegang, sondern darüber hinaus eine sehr hohe Sichtweise auf die Entwicklung der Musiksprache, Stile und Formen seit der Renaissance. Erst im Jahr 1833 gab der Verleger Hans Georg Nägeli, der das Manuskript 1806 erworben hatte, die Partitur der „Missa brevis“ heraus, bevor sein Sohn Hermann in Zusammenarbeit mit Simrock die vollständige Fassung 1845 in Bonn veröffentlichte.

Den endgültigen Titel „h-Moll-Messe“ hatte übrigens Hans Georg Nägeli erfunden, der ausrief, es handle sich um „das größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker“. Die erste vollständige Aufführung geht auf das Jahr 1859 zurück, fand also erst hundertneunzig Jahre nach der Fertigstellung der Partitur statt. Sie hatte posthum ein außergewöhnliches Schicksal wie die „Matthäus-Passion“ desselben Komponisten oder symbolträchtige Chorwerke wie Händels „Messias“ oder Beethovens 9. Symphonie.



Jéréme se lamentant sur la destruction de Jérusalem, Rembrandt, 1630



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

par Laurent Brunner

Johann Sebastian Bach est sans doute le compositeur le plus emblématique de la musique allemande au tournant du XVIII^e siècle. Né en 1685 – année de naissance de Haendel et Scarlatti – en Thuringe, dans le centre historique de l'Allemagne, il fut avant tout un organiste de génie et un maître de chapelle luthérien au plein sens du terme. Curieux des musiques de son temps, il sut capter les influences françaises (Couperin notamment) et italiennes (il transcrivit beaucoup Vivaldi, mais parodia aussi Pergolèse) qu'il fusionna avec le puissant héritage d'Allemagne du Nord. Il produisit ainsi une œuvre sacrée de grande ampleur, marquée par une inventivité permanente, une force structurelle et un génie qui la placent au-dessus des compositions de la même époque en Europe centrale. Il toucha tous les styles musicaux de son temps, hormis l'opéra. Maîtrisant le clavier, il laissa une œuvre d'orgue et de clavecin sans égale avant lui.

Né à Eisenach (Saxe) en 1685 d'une lignée de musiciens d'Allemagne centrale, Bach est le produit d'une tradition musicale exceptionnelle et d'une profonde conviction luthérienne. Eisenach est d'ailleurs au pied de la Wartburg, cette forteresse médiévale

où se réfugia Luther pour traduire la Bible en allemand: sans Luther, pas de Bach!

Élevé par son frère Johann Christoph, organiste à Ohrdruf, il apprit la musique, notamment le chant, le clavier et le violon, voyagea à Hambourg pour entendre les maîtres nordiques, et se forma à la facture d'orgue. Sa carrière commença comme organiste à Arnstadt en 1703, avec ses premières cantates et pièces d'orgue.

En 1705, il entreprit un voyage à pied de quatre cents kilomètres pour se rendre à Lübeck où officiait Dietrich Buxtehude, grand maître d'orgue allemand, qui influença profondément le jeune Bach en orientant son œuvre vers plus de profondeur et de radicalité. À son retour à Arnstadt, la piètre qualité des exécutants à sa disposition lui donna des ailes pour prendre le poste d'organiste à Mülhausen où il poursuivit ses œuvres de jeunesse et assit sa notoriété, qui lui permit d'emporter en 1708 un poste déjà prestigieux: à la Cour de Weimar (luthérienne), dotée de musiciens affirmés, il put enfin travailler pour de véritables amateurs, avec des interprètes de bon niveau. Les premiers chefs-d'œuvre de Bach datent de la décennie passée à Weimar: il y produisit ses premiers cycles

de cantates d'une qualité extraordinaire (devant fournir une nouvelle cantate chaque mois), mais aussi l'essentiel de ses compositions pour orgue, notamment les plus brillantes (la célèbre *Toccata et fugue* en ré mineur, ou la grandiose *Passacaille et fugue* en ut mineur).

Acceptant un nouveau poste à la cour de Köthen entre 1717 et 1723, il y trouva un cadre inédit: la religion calviniste y interdisait toute musique religieuse, mais le Prince Léopold d'Anhalt-Köthen disposait d'un orchestre de grande qualité et adorait la musique. Des chefs-d'œuvre en découlèrent avec abondance: les suites pour orchestre, les sonates et partitas pour violon, les suites pour violoncelle, énormément de musique de chambre, et les fameux *Concertos Brandebourgeois*, dédiés au Margrave Christian Ludwig de Brandebourg (1721). Mais aussi les concertos pour violon ou pour clavecin, les suites anglaises et françaises pour clavier, le premier livre du *Clavier bien tempéré*, les trente inventions et sinfoniae pour clavier. Hélas, le mariage du Prince Léopold avec une épouse qui n'aimait pas la musique ruina les espoirs de Bach, qui s'empessa de chercher refuge ailleurs.

À Leipzig, dont il devint le Cantor si réputé de 1723 à sa mort en 1750, Bach occupait le principal poste musical de la ville, à l'Eglise Saint-Thomas. C'était en vérité également une école, et le poste consistait à assurer l'enseignement musical et le latin à une soixantaine d'élèves, dont seulement le tiers était de la qualité requise pour les œuvres de Bach. Le compositeur dirigeait la musique pour les églises luthériennes Saint-Thomas et Saint-Nicolas, ainsi que pour les cérémonies officielles de la ville et de l'université. Dans les premières années

de cette activité frénétique, Bach composa essentiellement des cantates sacrées pour constituer son «corpus» nécessaire aux offices, mais également l'*Oratorio de Pâques* (1725), le *Magnificat* (1723), et les *Passions selon Saint Jean* (1724), *Saint Matthieu* (1727), *Saint Luc* (1730) et *Saint Marc* (1731), à chaque fois créées pour le Vendredi Saint. Il porta ces œuvres d'un modèle typiquement allemand à un point d'accomplissement exceptionnel, développant le rôle dramatique du chœur et ponctuant le récit évangélique d'arias expressifs d'une grande beauté. En plus de ses trois cents cantates sacrées, il produisit également plusieurs grandes cantates profanes pour la somptueuse cour de Saxe (Dresde en était la capitale, Leipzig en dépendait), et l'accession au trône de Frédéric Auguste II en 1733 fut le motif de composition de la *Missa latine* qui devait devenir la *Messe en si mineur*: une grande messe catholique pour honorer la cour catholique de Saxe, et concurrencer les grandes compositions similaires de Zelenka, dans l'espoir d'un emploi qui le sauverait des tracas de Saint-Thomas. Car le génie de Bach y était clairement méprisé, et son activité réduite par ses supérieurs à celle d'un enseignant prétentieux.

La fin de la carrière de Bach le vit se tourner vers des compositions plus théoriques, des sommes résumant l'ensemble de son savoir: *L'Art de la fugue* en étant le symbole ultime et inachevé, après la *Klavierübung*, *L'Offrande Musicale* (série de variations sur un thème proposé à Berlin par le Roi Frédéric II de Prusse en 1747), le *Clavier bien tempéré*, les *Variations Goldberg* (lors de son voyage à Dresde en 1741, Bach les offrit au Comte Keyserling, qui devait les faire interpréter pour calmer ses insomnies par le jeune claveciniste surdoué

Goldberg, élève de Bach). Échappant aux honneurs de son vivant, sa musique restant peu diffusée à l'international, Bach trouva une joie familiale dans les vingt enfants nés de ses deux épouses successives (dix ne survécurent pas), et il doit d'abord sa postérité à ses fils Jean-Christien (actif à Londres), Wilhelm-Friedmann (actif à Halle et Berlin), et Carl-Philipp-Emmanuel (actif à Berlin et Hambourg), eux-mêmes très grands musiciens. La redécouverte de son œuvre initiée par l'exhumation en concert de la *Passion selon Saint Matthieu* par Mendelssohn à Berlin en 1829, suivie du début de la publication intégrale de ses compositions par la Bach Gesellschaft en 1851, lui valut un statut de «père de la musique allemande» développé tout au

long des XIX^e et XX^e siècles, appuyé sur plus de mille œuvres conservées. Virtuose exceptionnel au clavier et à l'orgue – il laissa 250 pièces d'orgue dont 150 chorals –, improvisateur hors pair, Bach poussa à leur accomplissement les deux grands styles du baroque allemand: la polyphonie et le contrepoint, sur lesquels il construisit la structure de ses grandes œuvres chorales et orchestrales, en la mêlant habilement des affects à l'italienne et des modèles de danse à la française. La synthèse obtenue, qui pourrait ressembler à celle que réalisa Haendel au même moment en Angleterre, est cependant particulièrement originale: elle le doit sans doute au profond sens du verbe qui sous-tend en permanence l'écriture de «Bach l'immortel» et en a fait «le cinquième Évangéliste».

Johann Sebastian Bach is without doubt the most emblematic composer of German music at the turn of the 18th century. Born in 1685 – birth year of both Handel and Scarlatti – in the Thuringia region, in the historic centre of Germany, he was above all a genius organ player and a Lutheran Master of Music in the full sense of the term. Interested in the music of his time, he knew how to grasp French influences (notably Couperin) and Italian (he transcribed a good deal of Vivaldi, but also parodied Pergolesi) which he mixed with the powerful heritage of northern Germany. He thus produced a very wide range of sacred music, marked by constant inventiveness, structural force, and a genius which placed it above compositions of the same epoch in central

Europe. He tried out every musical style of his time, except opera. A master of the keyboard, he left behind works for organ and harpsichord unequalled before him.

Born in Eisenach (Saxony) in 1685 from a lineage of musicians from central Germany, Bach is the product of an exceptional musical tradition and of a profound Lutheran conviction. Eisenach is in fact at the foot of Wartburg, this medieval fortress where Luther took refuge in order to translate the Bible into German: without Luther, no Bach!

Brought up by his brother Johann Christoph, organist in Ohrdruf, he learnt music, notably singing, the keyboard and the violin, travelled to Hamburg to hear the northern masters and taught himself

organ building. His career began as organist in Arnstadt in 1703, with his first cantatas and pieces for organ.

In 1705, he undertook a voyage of four hundred kilometres by foot to get to Lübeck where Dietrich Buxtehude, officiated, this great master of the German organ profoundly influenced the young Bach by orienting his work towards more depth and more radicalness. Upon his return to Arnstadt, the poor quality of the performers that were available to him encouraged him to take the post of organist at Mülhausen where he carried on with the works of his youth and established his notoriety, which enabled him to obtain in 1708 the already prestigious post at the Weimar court (Lutheran), endowed with talented musicians, he could at last work for true music lovers, with performers of a respectable level. Bach's first chefs-d'œuvre date from the decade spent in Weimar: he produced there his first cantata cycles of an extraordinary quality (having to supply a new cantata every month), but also the essential of his compositions for organ, notably the most brilliant (the celebrated *Toccata* and *Fugue* in D minor, or the grandiose *Passacaglia* and *Fugue* in C minor).

Accepting a new post at the court of Köthen between 1717 and 1723, he was to find there an unheard-of situation: the Calvinist religion forbade all religious music, but the Prince Leopold of Anhalt-Köthen had at his disposal an orchestra of great quality and he adored music. Chefs-d'œuvre would flow in abundance: the suites for orchestra, the sonatas and partitas for violin, the suites for cello, an enormous amount of chamber music and the famous *Brandenburg Concertos*,

dedicated to the Margrave Christian Ludwig of Brandenburg (1721). But also, the concertos for violin or for harpsichord, the English and French Suites for keyboard, the first book of *The Well-Tempered Keyboard*, the thirty Inventions and Sinfonias for keyboard. Alas the marriage of Prince Leopold with his wife who did not like music ruined Bach's hopes and he hastened to seek refuge elsewhere.

In Leipzig for which he became the much reputed Cantor in 1723 until his death in 1750, Bach occupied the principal position of the city, at the church of Saint Thomas. It was in truth also a school, and the position involved teaching music and Latin to around sixty pupils, of which only a third were of the quality necessary for the works of Bach. The composer was in charge of music for the Lutheran churches of Saint Thomas and Saint Nicholas, as well as for official ceremonies for the city and for the University. In the first years of this frenetic activity, Bach essentially composed cantatas in order to constitute the "corpus" necessary for the services, but also the *Easter Oratorio* (1725), the *Magnificat* (1723) the *Passions according to Saint John* (1724), *Saint Matthew* (1727), *Saint Luke* (1730) and *Saint Mark* (1731), every time created for Good Friday. He took these works which were based on a typically German model to an exceptional point of accomplishment, developing the dramatic role of the chorus and punctuating the evangelical narrative with expressive arias of great beauty. On top of his three hundred sacred cantatas, he also produced several great secular cantatas for the sumptuous Saxony Court (Dresden was the capital, to which Leipzig was financially dependent), and the accession

to the throne of Frederic August II in 1733 was the motive for the composition of of the *Missa Latine* which was to become the *B minor Mass*: a great Catholic mass to honour the Catholic court of Saxony, and to compete with the similar great compositions by Zelenka, in the hope of an employment which would save him from the bother of Saint Thomas's. For Bach's genius was clearly looked down upon, and his activity reduced by his superiors to that of a pretentious teacher.

The end of Bach's career would see him turn towards more theoretical compositions, a wealth, resuming all of his knowledge: the *Art of the Fugue* being the ultimate and unfinished symbol after the Klavierübung, *The Musical Offering* (a series of variations on a theme proposed in Berlin by the King Frederic II of Prussia in 1747), the *Well-tempered Clavier*, the *Goldberg Variations* (during his voyage to Dresden in 1741, Bach offered them to Count Keyserling, who apparently had them interpreted by the young highly gifted harpsichordist Goldberg, a pupil of Bach's to calm his insomnia). Escaping honours during his lifetime, his music circulated little abroad, Bach found a familial joy in the twenty children born of his two successive wives (ten did not survive), and he firstly owes his posterity to his sons Johann Christian Bach (active

in London), Wilhelm Friedemann Bach (active in Halle and Berlin) and Carl Philipp Emmanuel Bach (active in Hamburg and Berlin), themselves great musicians. The rediscovery of his work initiated by the exhumation in concert by Mendelssohn of the *Passion according to Saint Matthew* in Berlin in 1829, followed by the beginning of the publication of his complete works by the Bach Gesellschaft in 1851, earned him the status of "Father of German music" developed all along the 19th and 20th centuries, based on more than a thousand works conserved. An exceptional virtuoso of the keyboard and of the organ – he left behind some 250 organ pieces, of which 150 chorales – an outstanding improviser, Bach drove to their accomplishment the two great styles of German baroque: polyphony and counterpoint, on which he built the structure of his great choral and orchestral works, by deftly mixing it with Italian affects and French dance models. The synthesis obtained, which could resemble that which Handel was producing at the same time in England, is however particularly original: it is owed without a doubt to the profound meaning of words which continually underlies "Bach the immortal's" writing, making him into "the fifth Evangelist".

Johann Sebastian Bach ist ganz klar der symbolträchtigste deutsche Komponist der Jahrhundertwende des 18. Jahrhunderts. Er wurde 1685 – dem Geburtsjahr Händels und Scarlattis – in Thüringen, dem historischen Zentrum Deutschlands, geboren und war ein genialer Orgelspieler und lutherischer Kapellmeister ohne seinesgleichen. Er interessierte sich für die zeitgenössische Musik und schaffte es, die französischen (besonders Couperin) und italienischen Einflüsse (er transkribierte Vivaldi und parodierte Pergolesi) aufzunehmen und sie mit dem üppigen norddeutschen Erbe zu vereinen. Damit schaffte er ein bedeutendes heiliges Werk, das von permanentem Erfindergeist, struktureller Stärke und Genialität geprägt war und es in Mitteleuropa über die anderen Kompositionen seiner Zeit stellte. Er war in allen musikalischen Stilrichtungen – außer der Oper – zu Hause. Er spielte meisterhaft Klavier und hinterließ Orgel- und Cembalowerke ohne seinesgleichen.

Er wurde 1685 in Eisenach (Sachsen) in eine deutsche Musikerfamilie geboren: Die musikalische Tradition und der tiefe lutherische Glaube prägten ihn zutiefst. Eisenach liegt im Übrigen zu Füßen der mittelalterlichen Wartburg, in der Luther die Bibel ins Deutsche übersetzte: Ohne Luther kein Bach also!

Er erlernte die Musik von seinem älteren Bruder Johann Christoph, der in Ohrdruf Organist war und ihn in Gesang, Klavier und Geige unterrichtete. Er reiste nach Hamburg, um die nordischen Meister zu hören, und studierte Orgelbau. Seine Karriere begann er 1703 als Organist in Arnstadt, wo er die ersten Kantaten und Orgelstücke spielte.

1705 reiste er zu Fuß 400 km nach Lübeck, wo Dietrich Buxtehude – der große, deutsche Orgelmeister – lebte, der den jungen Bach stark beeinflusste und seinem Werk zu Tiefe und Radikalität verhalf. Zurück in Arnstadt beflügelte ihn die schlechte Qualität der ihm zur Verfügung stehenden Künstler, die Position des Organisten in Mülhausen einzunehmen, wo er sein Frühwerk fortsetzte und seinen Bekanntheitsgrad festigte. Dies erlaubte es ihm 1708, einen prestigeträchtigen Posten zu erhalten: Am Weimarer Hof (lutherisch) konnte er unter erfahrenen, talentierten Musikern endlich für Musikliebhaber und mit Interpreten hohen Niveaus arbeiten. Bachs erste Meisterwerke stammen aus dem Jahrzehnt, das er in Weimar verbrachte: Er komponierte seine ersten Kantatenzyklen von außerordentlicher Qualität (jeden Monat eine neue Kantate), aber auch die meisten seiner Orgelkompositionen, vor allem die brilliantesten (die berühmten *Toccata* und *Fuge* in d-Moll oder die grandiose *Passacaglia* und *Fuge* in c-Moll).

Von 1717 bis 1723 war er am Hof in Köthen in einem ganz besonderen Rahmen tätig: Der calvinistische Glaube verbot jegliche religiöse Musik, aber der Fürst Leopold von Anhalt-Köthen verfügte über ein qualitativ hochstehendes Orchester und liebte Musik. Und genau hier entstanden unzählige Meisterwerke: Die Suiten für Orchester, die Sonaten und Partiten für Geige, Suiten für Violoncello, viel Kammermusik und natürlich die berühmten *Brandenburger Konzerte*, die er dem Marktgrafen Christian Ludwig von Brandenburg widmete (1721). Des Weiteren folgten die Geigen und Cembalokonzerte, die Englischen und Französischen Suiten, der erste Satz des

Wohltemperierten Klaviers, die dreißig Inventionen und Klaviersinfonien. Leider machte ihm die Heirat von Fürst Leopold mit einer Frau, die Musik nicht mochte, einen Strich durch die Rechnung, worauf er anderswo sein Glück versuchte.

Bach ging nach Leipzig, wo er von 1723 bis zu seinem Tod 1750 den wichtigsten musikalischen Posten der Stadt in der Thomaskirche einnahm und zum berühmten Kantor wurde. Der Posten beinhaltete überdies Aufsicht über die Musik- und Lateinausbildung von sechzig Schülern, von denen allerdings nur etwa ein Drittel Bachs hohe Anforderungen erfüllte. Der Komponist dirigierte die Musik für die lutherischen Thomas- und Nikolaikirchen sowie für die offiziellen Feiern der Stadt und der Universität. In den ersten Jahren dieses leidenschaftlichen Schaffens komponierte Bach die heiligen Kantaten, um die Werke für die Messen zusammenzustellen, aber auch das *Osteroratorium* (1725), das *Magnificat* (1723) und die *Johannes-Passion* (1724), *Matthäus-Passion* (1727), *Lukas-Passion* (1730) und *Markus-Passion* (1731), die er jeweils für den Karfreitag niederschrieb. Er verlieh seinen Werken mit typisch deutscher Abfolge ein außergewöhnliches Vollendungsniveau, indem er der dramaturgischen Rolle des Chors eine neue Bedeutung verlieh und die Engelsrezitative mit ausdrucksstarken Arien größter Schönheit bestückte. Nebst diesen dreihundert heiligen Kantaten schrieb er weitere bedeutende profane Kantaten für den pompösen Hof von Sachsen (Dresden war die Hauptstadt, von der Leipzig abhängig war). Zur Thronbesteigung Friedrich August II. 1733 komponierte er die *Hohe Messe*, die später zur *h-Moll-Messe* wurde: Diese

katholische Messe ehrte den katholischen Hof Sachsens und konkurrierte mit den ähnlichen Werken Zelenkas – denn Bachs Hoffnung war, damit einen Posten zu erhalten, der ihn von den Unannehmlichkeiten in der Thomaskirche bewahren würde. Aber leider wurde Bachs Genie völlig geschmährt und sein Wirken von seinen Vorgesetzten auf das eines angeberischen Lehrers reduziert.

Am Ende seiner Karriere wandte er sich den theoretischeren Kompositionen zu, in die er sein ganzes Wissen einfließen ließ: *Die Kunst der Fuge* ist das ultimative und unvollendete Symbol dafür, gefolgt von der Klavierübung, dem *Musikalischen Opfer* (eine Reihe von Variationen zu einem Thema, das König Friedrich II. von Preußen 1747 in Berlin vorgeschlagen hatte), dem *Wohltemperierten Klavier* und die *Goldberg-Variationen* (während seiner Reise nach Dresden 1741 bot Bach sie Graf Keyserling an, der sie vom jungen hochbegabten Cembalisten Goldberg, einem Schüler Bachs, gegen seine Schlaflosigkeit vorspielen ließ). Während er zu Lebzeiten kaum Ehrung fand und seine Musik international kaum verbreitet war, erfreute sich Bach an seinem Familienleben und seinen 20 Kindern, die ihm seine beiden aufeinanderfolgenden Ehefrauen schenkten (zehn überlebten das Kindesalter aber nicht). Sein Erbe verdankt er seinen Söhnen Johann Christian (in London tätig), Wilhelm Friedemann (in Halle und Berlin tätig) und Carl Philipp Emanuel (in Berlin und Hamburg tätig): allesamt selbst große Musiker. Die Wiederentdeckung seines Werkes begann mit der erneuten Konzertaufführung der *Matthäus-Passion* durch Mendelssohn 1829 in Berlin und die komplette Neuauflage der Werke

durch die Bach Gesellschaft 1851, was ihm den Namen „Vater der deutschen Musik“ verlieh, eine Bezeichnung, die sich im 19. und 20. Jahrhundert gestützt auf mehr als tausend Werke durchsetzte. Bach, der außergewöhnliche Klavier- und Orgelvirtuose – er hinterließ 250 Orgelstücke, davon 150 Choräle – sowie Improvisator ohne seinesgleichen vollendete die zwei großen deutschen Barockstile, die Polyphonie und den Kontrapunkt, auf denen er die Struktur

seiner großen Choral und Orchesterwerke aufbaute und sie mit italienischem Affekt und französischen Tanzmodellen schmückte. Die daraus entstandene Synthese ist vergleichbar mit jener, die Händel zur gleichen Zeit in England durchführte, ist aber dennoch einzigartig: Sie verdankt sie zweifellos der tiefen Bedeutung des Verbs, das dem Schreiben von „Bach dem Unsterblichen“ ständig zugrunde liegt und ihn zum „fünften Evangelisten“ werden ließ.



Mémorial de Jean Sébastien Bach dans la cour de l'église Saint-Thomas à Leipzig, c. 1925

John Eliot Gardiner

John Eliot Gardiner est considéré comme l'un des musiciens les plus novateurs et les plus dynamiques au monde. Son travail en tant que fondateur du Monteverdi Choir & Orchestras a fait de lui une figure clé du renouveau de la musique ancienne et un chef d'orchestre révélateur d'un éventail de musique exceptionnellement large.

Gardiner est régulièrement invité par les plus grands orchestres symphoniques du monde, notamment le London Symphony Orchestra, le Berlin Philharmonic Orchestra, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le Royal Concertgebouw Orchestra et le Gewandhausorchester Leipzig, où il dirige un répertoire allant du XVI^e au XX^e siècle.

Parmi ses récentes réalisations avec les ensembles Monteverdi, citons les interprétations acclamées par la critique de *L'enfance du Christ* de Berlioz, de l'*Oratorio de Noël* de Bach, trois cycles de symphonies de Beethoven des deux côtés

de l'Atlantique, la *Passion selon saint Jean* de Bach au Sheldonian Theatre d'Oxford nominée pour un GRAMMY, de nouvelles productions de *Semele* de Haendel et de *Benvenuto Cellini* de Berlioz, ainsi que le projet Monteverdi 450, primé par la RPS.

Son répertoire très varié est illustré par son vaste catalogue d'enregistrements primés avec les ensembles Monteverdi et d'autres orchestres de premier plan. Il est titulaire de deux Grammy Awards et a reçu plus de Gramophone Awards que tout autre artiste vivant.

Autorité en matière de musique de Bach, le livre de Gardiner, *Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach*, a été publié en octobre 2013 par Allen Lane, ce qui lui a valu le prix des Muses (Singer-Polignac). Il a été fait chevalier pour ses services rendus à la musique dans la «liste des honneurs» de l'anniversaire de la Reine d'Angleterre en 1998.

Sir John Eliot Gardiner is revered as one of the world's most innovative and dynamic musicians, constantly in the vanguard of enlightened interpretation and standing as a leader in contemporary musical life. His work, as founder of the Monteverdi Choir (MC), English Baroque Soloists (EBS) and Orchestre Révolutionnaire et Romantique (ORR), has marked him out as a key figure both in the early music revival and as a pioneer of historically informed performances.

As a regular guest of the world's leading symphony orchestras, such as the London Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Royal Concertgebouw Orchestra and Gewandhausorchester Leipzig, Gardiner conducts repertoire from the 17th to the 20th centuries. He was awarded the Concertgebouw Prize in January 2016.

The extent of Gardiner's repertoire is illustrated in the extensive catalogue of award-winning recordings with his own ensembles and leading orchestras including the Vienna Philharmonic on major labels (including Decca, Philips, Erato and 30 recordings for Deutsche Grammophon), as wide-ranging as Mozart, Schumann, Berlioz, Elgar and Kurt Weill, in addition to works by Renaissance and Baroque composers. His many recording accolades include two Grammy awards and he has received more Gramophone Awards than any other living artist.

Gardiner has also conducted opera productions; at the Royal Opera House, Covent Garden, at the Vienna State Opera and at Teatro alla Scala, Milan. From 1983 to 1988 he was artistic director of Opéra de Lyon, where he founded its new orchestra.

Recent achievements with the Monteverdi

ensembles include the RPS award winning Monteverdi 450 project in 2017, a reprise of the 2000's famous Bach Cantata Pilgrimage, which toured to some of Europe's most famous concert halls and churches in 2018, a five-year exploration of Berlioz's major works to mark the 150th anniversary of the composer's death, and a landmark performance of Verdi's Requiem at London's Westminster Cathedral in aid of Cancer Research UK. In 2019 Gardiner conducted new productions of Handel's *Semele* and Berlioz's *Benvenuto Cellini*, and gave his debut performances in Colombia, Russia, Brazil, Uruguay, Argentina and Chile. The beginning of 2020 saw Gardiner conduct the ORR in three Beethoven symphony cycles as part of the Beethoven 250 anniversary celebrations, with concerts at Barcelona's Palau de la Música, New York's Carnegie Hall, and the Harris Theater in Chicago. In 2021 he conducted a live streamed performance of Bach's *St John Passion* from Oxford's Sheldonian Theatre, appeared at several of Europe's most prestigious music festivals, including his 60th concert at the BBC Proms, and performed Berlioz's sacred oratorio *L'enfance du Christ* at the Monteverdi Choir & Orchestras new London home, St Martin-in-the-Fields.

An authority on the music of J. S. Bach, Gardiner's book, *Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach*, was published in October 2013 by Allen Lane, leading to the Prix des Muses award (Singer-Polignac). Among numerous awards in recognition of his work, Sir John Eliot Gardiner holds several honorary doctorates. He was awarded a knighthood for his services to music in the 1998 Queen's Birthday Honours List.

John Eliot Gardiner gilt als einer der innovativsten und dynamischsten Musiker der Welt. Seine Arbeit als Gründer des Monteverdi Choir & Orchestras machte ihn zu einer Schlüsselfigur in der Erneuerung der Alten Musik und zu einem Dirigenten, der ein außergewöhnlich breites musikalisches Spektrum offenbart.

Gardiner ist regelmäßig Gast bei den größten Symphonieorchestern der Welt, darunter das London Symphony Orchestra, die Berliner Philharmoniker, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Royal Concertgebouw Orchestra und das Gewandhausorchester Leipzig, wo er ein Repertoire dirigiert, das vom 16. bis zum 20. Jahrhundert reicht.

Zu seinen jüngsten Erfolgen mit den Monteverdi-Ensembles zählen die von der Kritik hochgelobten Aufführungen von Berlioz' *L'enfance du Christ*, Bachs *Weihnachtsoratorium*, drei Zyklen von Beethovens Symphonien auf beiden Seiten des Atlantiks, Bachs *Johannespassion* am Sheldonian Theatre in Oxford, die

für einen Grammy nominiert wurde, neue Produktionen von Händels *Semele* und Berlioz' *Benvenuto Cellini* sowie das von der RPS ausgezeichnete Projekt Monteverdi 450.

Auch sein umfangreicher Katalog preisgekrönter Aufnahmen mit den Monteverdi-Ensembles und anderen führenden Orchestern veranschaulicht sein breit gefächertes Repertoire. Er ist Träger von zwei Grammy Awards und hat mehr Gramophone Awards erhalten als jeder andere lebende Künstler.

Gardiners Buch *Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach*, das im Oktober 2013 bei Allen Lane veröffentlicht wurde und wofür er mit dem Musenpreis (Singer-Polignac) ausgezeichnet wurde, gilt als maßgebliches Standardwerk für die Musik von Bach. Für seine Verdienste um die Musik wurde er 1998 in der „Honours List“ zum Geburtstag der englischen Königin zum Ritter geschlagen.



English Baroque Soloists

Fondés en 1978 par John Eliot Gardiner, les English Baroque Soloists cherchent à remettre en question les idées reçues sur deux cents ans de musique allant de Monteverdi à Mozart et Haydn. Aussi à l'aise en musique de chambre qu'en musique symphonique et en opéra, ils sont immédiatement reconnaissables à leur jeu chaleureux et incisif. Figurant parmi les principaux orchestres d'instruments d'époque au monde, l'ensemble s'est produit dans des salles grandioses, telles que la Scala de Milan, le Concertgebouw d'Amsterdam et l'Opéra de Sydney.

Début 2023, les English Baroque Soloists ont été rejoints par Isabelle Faust et Antoine Tamestit, deux révélations et parmi les interprètes les plus poétiques d'aujourd'hui, pour un programme d'œuvres orchestrales éblouissantes de Haydn et Mozart dans des représentations à travers l'Europe.

En 2022, l'ensemble avait participé à un certain nombre de tournées au succès triomphant en interprétant les symphonies de Mozart et de Haydn à travers toute l'Europe et aux États-Unis, et en reprenant des œuvres de Bach, Schütz et Schein en collaboration avec le Monteverdi Choir lors de prestigieux festivals organisés en Europe.

En 2021, l'ensemble a donné son premier concert diffusé en direct : *la Passion selon saint Jean* de Bach a été enregistrée au Sheldonian Theatre d'Oxford et diffusée sur la plateforme en ligne Deutsche

Grammophon « DG Stage ». Il a également été encensé par les critiques pour ses interprétations de Haendel et de Bach lors de deux festivals de musique parmi les plus prestigieux d'Europe : les BBC Proms et les Berliner Festspiele.

En 2019, les English Baroque Soloists se sont rendus pour la première fois en Amérique du Sud à l'occasion du Festival international de musique de Carthagène, puis ont entrepris une tournée consacrée à l'oratorio dramatique *Semele* de Haendel avec le Monteverdi Choir et se sont produits dans nombre de lieux emblématiques, dont le Palau de la Música de Barcelone et la Scala de Milan. L'ensemble a ensuite donné ses premiers concerts en Russie aux côtés du Monteverdi Choir avec au programme des œuvres de Monteverdi, Carissimi, Scarlatti et Purcell, avant de retourner en Amérique du Sud pour d'autres concerts inauguraux au Brésil, en Uruguay, en Argentine et au Chili.

En 2017, l'EBS a participé à la tournée très acclamée Monteverdi 450 en interprétant la trilogie d'opéras de Monteverdi à travers toute l'Europe et aux États-Unis. Ce projet a été récompensé par un prix de la Royal Philharmonic Society dans la catégorie Opéra et Théâtre musical.

En 2000, l'EBS a participé au fameux Pèlerinage des cantates de Bach aux côtés du Monteverdi Choir et a interprété l'ensemble des cantates sacrées de

Bach à travers toute l'Europe. L'EBS a également participé à de grandes productions d'opéras de Haendel, Purcell et Monteverdi avec le Monteverdi Choir, et a enregistré les plus grands opéras de

Mozart pour la Deutsche Grammophon dans les années 1990.

Les English Baroque Soloists sont sous le haut patronage de Sa Majesté le Roi Charles III.

The ensemble famously took part in the iconic Bach Cantata Pilgrimage in 2000 alongside the Monteverdi Choir, performing all of Bach's sacred cantatas throughout Europe. The EBS has also participated in major opera productions

alongside the Choir in works by Handel, Purcell and Monteverdi, and recorded Mozart's greatest operas for Deutsche Grammophon in the 1990s.

The English Baroque Soloists is under the patronage of HM King Charles III.

Founded in 1978 by John Eliot Gardiner, the English Baroque Soloists seek to challenge preconceptions of 200 years of music ranging from Monteverdi to Mozart and Haydn. Equally at home in chamber, symphonic and operatic performances, their distinctively warm and incisive playing is instantly recognisable.

One of the leading period instrument orchestras, the ensemble has performed at many of the world's most prestigious venues including the Milan's Teatro alla Scala, the Concertgebouw in Amsterdam and the Sydney Opera House.

In 2023, the English Baroque Soloists were joined by Isabelle Faust and Antoine Tamestit, two of today's most poetic performers, for a programme of dazzling orchestral works by Haydn and Mozart in performances across Europe.

In 2022, the ensemble completed a number of successful tours, including Symphonies by Mozart and Haydn across Europe and the United States and works by Bach, Schütz and Schein in collaboration with the Monteverdi Choir at prestigious festivals across Europe.

In 2021, the ensemble performed its first live streamed concert; Bach's *St John Passion*, filmed in Oxford's historic

Sheldonian Theatre and streamed on Deutsche Grammophon's online platform "DG Stage". It also gave critically acclaimed performances of Handel and Bach at two of Europe's most prestigious music festivals; the BBC Proms and the Berliner Festspiele.

In 2019 the EBS made its inaugural visit to South America for the Cartagena International Music Festival, and subsequently undertook a tour of Handel's dramatic oratorio *Semele* with the Monteverdi Choir, visiting a series of iconic venues including Barcelona's Palau de la Música and Milan's Teatro alla Scala. The ensemble then gave its debut performances in Russia alongside the Monteverdi Choir with a programme of works by Monteverdi, Carissimi, Scarlatti and Purcell, before returning to South America for further inaugural concerts in Brazil, Uruguay, Argentina and Chile.

2017 saw the EBS take part in the celebrated Monteverdi 450 tour, in which they performed all three of Monteverdi's surviving operas across Europe and in the USA, a project that was recognised by a Royal Philharmonic Society award in the Opera and Music Theatre category.

Die 1978 von John Eliot Gardiner gegründeten English Baroque Soloists haben es sich zu Ziel gesetzt, die gängigen Vorstellungen über 200 Jahre Musik von Monteverdi bis Mozart und Haydn in Frage zu stellen. Sie fühlen sich sowohl in der Kammermusik als auch in symphonischer Musik und Oper wohl und sind sofort an ihrem warmen und prägnanten Spiel zu erkennen. Das Ensemble gehört zu den weltweit führenden Orchestern mit historischen Instrumenten und ist in so renommierten Konzertsälen wie der Mailänder Scala, dem Concertgebouw Amsterdam und dem Opernhaus von Sydney aufgetreten.

Anfang 2023 schlossen sich Isabelle Faust und Antoine Tamestit den English Baroque Soloists an, zwei Entdeckungen, die zu den poetischsten Interpreten der heutigen Zeit gehören, und präsentieren bei Aufführungen in ganz Europa ein Programm mit schillernden Orchesterwerken von Haydn und Mozart.

Im Jahr 2022 nahm das Ensemble an einer Reihe überaus erfolgreicher Tourneen teil, bei denen es Symphonien von

Mozart und Haydn in ganz Europa und den USA aufführte und zusammen mit dem Monteverdi Choir Werke von Bach, Schütz und Schein bei prestigeträchtigen Festivals in ganz Europa interpretierte.

2021 gab das Ensemble sein erstes live gestreamtes Konzert: Bachs *Johannespassion* wurde im Sheldonian Theatre in Oxford aufgezeichnet und auf der Online-Plattform der Deutschen Grammophon „DG Stage“ gestreamt. Auch seine Interpretationen von Händel und Bach bei zwei der renommiertesten Musikfestivals Europas - den BBC Proms und den Berliner Festspielen - fanden bei den Kritikern großen Anklang.

Im Jahr 2019 reisten die English Baroque Soloists zum ersten Mal nach Südamerika zum Cartagena International Music Festival und starteten anschließend gemeinsam mit dem Monteverdi Choir eine Tournee mit Händels dramatischem Oratorium *Semele*. Dabei traten an zahlreichen ikonischen Orten auf, darunter im Palau de la Música in Barcelona und an der Mailänder Scala. Darauf folgten die ersten Konzerte des Ensembles in Russland, wieder an der

Seite des Monteverdi Choir, dieses Mal mit Werken von Monteverdi, Carissimi, Scarlatti und Purcell auf dem Programm, bevor es für weitere Eröffnungskonzerte nach Südamerika zurückkehrte, wo es in Brasilien, Uruguay, Argentinien und Chile auftrat.

Im Jahr 2017 nahmen die EBS an der hochgelobten Monteverdi 450-Tour teil und brachten dabei Monteverdis Operntrilogie in ganz Europa und den USA auf die Bühne. Dieses Projekt wurde von der Royal Philharmonic Society mit einem Preis in der Kategorie Oper und Musiktheater ausgezeichnet.

Im Jahr 2000 nahmen die English Baroque Soloists an der berühmten „Pilgerreise der Bach-Kantaten“ an der Seite des Monteverdi Choir teil und führten sämtliche geistlichen Kantaten Bachs in ganz Europa auf. Die EBS waren auch an großen Opernproduktionen von Händel, Purcell und Monteverdi mit dem Monteverdi Choir beteiligt und nahmen in den 1990er Jahren die größten Opern Mozarts für die Deutsche Grammophon auf.

Die English Baroque Soloists stehen unter der Schirmherrschaft Seiner Majestät König Charles III.



John Eliot Gardiner



Le Monteverdi Choir à la Chapelle Royale de Versailles

Monteverdi Choir

Depuis sa création dans les années 1960, le Monteverdi Choir a été un chœur de premier plan dans le monde du chant choral. Alliant une technique parfaite, une pratique historiquement informée et une excellente compréhension de l'importance de l'impact visuel, le chœur s'efforce continuellement d'intégrer de nouvelles perspectives, de renouveler l'immédiateté et le drame lors de ses concerts dans le monde entier.

En 2022, le Monteverdi Choir a participé à un certain nombre de tournées au succès triomphant en interprétant des œuvres de Mendelssohn et de Brahms en partenariat avec la Philharmonie de Berlin, et a repris des œuvres de Bach, Schütz et Schein lors de prestigieux festivals organisés en Europe et la dernière œuvre de Beethoven : la *Missa Solemnis* lors des BBC Proms, Berliner Festspiele et du festival Wratislavia Cantans. L'année s'est achevée par une splendide tournée de l'Oratorio de Noël de Bach au Teatro alla Scala de Milan, à la Chapelle Royale du Château de Versailles et à St Martin-in-the-Fields à Londres. Ce concert a été diffusé en direct sur la nouvelle plateforme numérique de Deutsche Grammophon, Stage+.

En 2021, le chœur a donné son premier concert diffusé en direct avec les English Baroque Soloists : la *Passion selon saint Jean* de Bach a été enregistrée au Sheldonian Theatre d'Oxford. L'ensemble a attendu l'été pour revenir avec des concerts en live avec au programme des œuvres de Haendel et de Bach lors des BBC Proms et Berliner Festspiele. Le

chœur a terminé l'année avec une tournée consacrée à l'oratorio sacré *L'enfance du Christ* de Berlioz et a donné un concert à l'église St Martin-in-the-Fields de Londres, où il a élu domicile.

En 2020, le Monteverdi Choir a accompagné l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique à Barcelone, New York et Chicago pour donner des concerts de la 9^e symphonie de Beethoven dans le cadre d'un projet plus vaste célébrant le 250^e anniversaire du compositeur.

Le Monteverdi Choir a participé à de nombreux projets couvrant différents répertoires, d'une vaste tournée consacrée à la *Passion selon saint Matthieu* de Bach (interprétée de mémoire) avec les English Baroque Soloists jusqu'à *La damnation de Faust* de Berlioz et le *Requiem* de Verdi avec l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique. Le chœur a pris part à de nombreuses productions scéniques d'opéra, dont *Orphée et Eurydice* au Royal Opéra House (2015), *Der Freischütz* (2010), *Carmen* (2009) à l'Opéra Comique de Paris ainsi que *Les Troyens* au Théâtre du Châtelet (2003). En 2017, le chœur a participé au projet Monteverdi 450, récompensé par le prix RPS, en interprétant la trilogie d'opéras de Monteverdi avec John Eliot Gardiner et les English Baroque Soloists à travers toute l'Europe et aux États-Unis. Le Pèlerinage des cantates de Bach en 2000, durant lequel le chœur a interprété l'ensemble des cent quatre-vingt-dix-huit cantates sacrées de Jean-Sébastien Bach dans

plus de soixante églises en Europe et en Amérique du Nord, a fait partie de ses nombreuses tournées inédites. Le projet a été enregistré et édité par Soli Deo Gloria, la maison de disques du Monteverdi Choir & Orchestras. *Gramophone* a même

salué cette aventure comme «l'un des plus ambitieux projets musicaux de tous les temps.». Le Monteverdi Choir peut s'enorgueillir de l'enregistrement de plus de cent cinquante disques couronnés par de nombreuses récompenses.

Ever since its founding in the 1960s, the Monteverdi Choir has been a leading force in the world of choral music.

Through a combination of consummate technique, historically informed performance practice and a strong appreciation for visual impact, the Choir constantly strives to bring fresh perspectives, immediacy and drama to its performances across the world.

In 2022, the Monteverdi Choir performed a number of successful tours, including works by Mendelsohn and Brahms in partnership with the Berlin Philharmonic, a programme of music by Bach, Schütz and Schein at prestigious festivals across Europe and most recently Beethoven's late masterpiece: *Missa solennis* at the BBC Proms, Berliner Festspiele and Wratlavia Cantans.

In 2021, the Choir performed its first live streamed concert; Bach's *St John Passion* with the English Baroque Soloists, filmed in Oxford's historic Sheldonian Theatre. The ensemble returned to live performing in the summer with a programme of Handel and Bach at the BBC Proms and Berliner Festspiele. The Choir ended the year with a tour of Berlioz's sacred oratorio *L'enfance du Christ*, which included a

performance at its new London home, St Martin-in-the-Fields.

The Monteverdi Choir accompanied the Orchestre Révolutionnaire et Romantique in performances of Beethoven's *9th symphony* in Barcelona, New York and Chicago in 2020, forming part of a wider project celebrating the 250th anniversary of the composer.

The Monteverdi Choir has taken part in a variety of projects across different repertoires, ranging from a tour of Bach's *St Matthew Passion* (performed from memory) with the English Baroque Soloists (EBS) to Berlioz's *La damnation de Faust* and Verdi's *Requiem* with the Orchestre Révolutionnaire et Romantique (ORR). It has also performed in several staged opera productions, including *Orphée et Eurydice* at the Royal Opera House (2015), *Der Freischütz* (2010), *Carmen* (2009) at the Opéra Comique in Paris, and *Les Troyens* at the Théâtre du Châtelet (2003). In 2017 the Choir took part in the RPS award-winning Monteverdi 450 project, which saw them perform all three of Monteverdi's surviving operas with Gardiner and the English Baroque Soloists across Europe and the United States. Amongst its many trailblazing

tours was the Bach Cantata Pilgrimage in 2000, during which the Choir performed all 198 of Johann Sebastian Bach's sacred cantatas in over 60 churches throughout Europe and North America. The entire project was recorded and released by the

Monteverdi Choir & Orchestra's record label, Soli Deo Gloria, with Gramophone hailing the venture as "one of the most ambitious musical projects of all time". The Monteverdi Choir has over 150 recordings to its name and has won numerous prizes.

Seit seiner Gründung in den 1960er Jahren gehört der Monteverdi Choir zu den führenden Akteuren in der Welt des Chorgesangs. Durch die Verbindung von perfekter Technik, historisch informierter Praxis und einem ausgezeichneten Verständnis für die Bedeutung der visuellen Wirkung ist der Chor stets bestrebt, in seinen Konzerten auf der ganzen Welt neue Perspektiven, Unmittelbarkeit und Dramatik zu integrieren.

Im Jahr 2022 nahm der Monteverdi Choir an einer Reihe von Tourneen mit triumphalen Erfolgen teil und führte Werke von Mendelssohn und Brahms in Partnerschaft mit den Berliner Philharmonikern auf, interpretierte Werke von Bach, Schütz und Schein bei prestigeträchtigen Festivals in ganz Europa, sowie Beethovens letztes Werk: die *Missa Solennis* bei den BBC Proms, den Berliner Festspielen und dem Festival Wratlavia Cantans. Das Jahr endete mit einer glanzvollen Tournee mit Bachs *Weihnachtsoratorium* im Teatro alla Scala in Mailand, in der Chapelle Royale des Schlosses von Versailles und in St Martin-in-the-Fields in London. Dieses Konzert wurde live auf der neuen digitalen

Plattform der Deutschen Grammophon, Stage+, übertragen.

Im Jahr 2021 gab der Chor sein erstes live gestreamtes Konzert gemeinsam mit den English Baroque Soloists: Bachs *Johannespassion* wurde im Sheldonian Theatre in Oxford aufgezeichnet. Das Ensemble wartete bis zum Sommer, um mit Live-Konzerten zurückzukehren, auf deren Programm standen dann Werke von Händel und Bach bei den BBC Proms und den Berliner Festspielen. Der Chor beendete das Jahr mit einer Tournee, die dem geistlichen Oratorium *L'enfance du Christ* von Berlioz gewidmet war, und gab ein Konzert in der St Martin-in-the-Fields-Kirche in London, wo der Chor auch beheimatet ist.

Im Jahr 2020 begleitete der Monteverdi-Chor das Orchestre Révolutionnaire et Romantique nach Barcelona, New York und Chicago, um im Rahmen eines größeren Projekts zum 250. Geburtstag des Komponisten in Konzerten Beethovens 9. *Symphonie* zu interpretieren.

Der Monteverdi Choir hat an zahlreichen Projekten aus ganz unterschiedlichen Repertoires teilgenommen, angefangen mit einer ausgedehnten Tournee, die Bachs *Matthäuspassion* (aus dem

Gedächtnis aufgeführt) mit den English Baroque Soloists gewidmet war, bis hin zu Berlioz' *La damnation de Faust* und Verdis *Requiem* mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique. Der Chor hat an zahlreichen szenischen Opernproduktionen teilgenommen, darunter *Orpheus und Eurydike* im Royal Opera House (2015), *Der Freischütz* (2010), *Carmen* (2009) an der Opéra Comique in Paris sowie *Les Troyens* im Théâtre du Châtelet (2003). Im Jahr 2017 nahm der Chor an dem mit dem RPS-Preis ausgezeichneten Projekt Monteverdi 450 teil und führte Monteverdis Operntrilogie mit John Eliot Gardiner und den English Baroque Soloists in ganz Europa und den

USA auf. Zu den vielen neuen Tourneen gehörte auch die „Pilgerreise der Bach-Kantaten“ im Jahr 2000, bei der der Chor alle einhundertachtundneunzig geistlichen Kantaten von Johann Sebastian Bach in mehr als sechzig Kirchen in Europa und Nordamerika aufführte. Das Projekt wurde von Soli Deo Gloria, der Plattenfirma des Monteverdi Choir & Orchestras, aufgenommen und veröffentlicht. Das Magazin *Gramophone* lobte dieses Abenteuer sogar als „eines der ehrgeizigsten musikalischen Projekte aller Zeiten“. Der Monteverdi-Chor kann stolz auf die Aufnahme von mehr als 150 mit zahlreichen Preisen gekrönten Schallplatten zurückblicken.



Le Monteverdi Choir à la Chapelle Royale de Versailles

Messe en si mineur · BWV 232

h-Moll-Messe

1. Kyrie, eleison.
Kyrie, eleison.
Christe, eleison.
Christe, eleison.
Kyrie, eleison.
Kyrie, eleison.
2. Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus
bonæ voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te,
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,
Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis;
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram
Patris,
Miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus,
Tu solus Dominus,
Tu solus Altissimus, Jesu Christe,
cum Sancto Spiritu:
in gloria Dei Patris.
Amen.
3. Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilem omnium et invisibilem.
Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia sæcula.
Deum de Deo,
lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
Genitum, non factum,
consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines,
et propter nostram salutem descendit de coelis.
Et incarnatus est
de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato;
1. Seigneur, aie pitié
Seigneur, aie pitié
O Christ, aie pitié
O Christ, aie pitié
Seigneur, aie pitié
Seigneur, aie pitié
2. Gloire à Dieu au plus haut des cieus
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 du ciel,
Dieu le Père tout puissant
Seigneur, Fils unique, Jésus-Christ.
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du Père,
Toi qui enlèves le péché du monde,
aie pitié de nous.
Toi qui enlèves le péché du monde;
reçois notre prière.
Toi qui es assis à la droite
du Père,
aie pitié de nous.
Toi seul es Seigneur,
Toi seul es
le Très-Haut, Jésus-Christ.
Avec le Saint Esprit,
dans la gloire de Dieu le Père,
Amen.
3. Je crois en Dieu,
le Père tout-puissant,
créateur du ciel et de la terre,
de toutes choses visibles et invisibles.
et en Jésus-Christ,
fils unique, de Dieu,
né du Père avant tous les siècles.
Dieu de Dieu,
lumière de lumière,
vrai Dieu de vrai Dieu,
Engendré, non pas fait,
Consubstantiel au Père,
Par qui tout a été fait.
Pour nous hommes
et pour notre salut, il descendit du ciel.
Et il s'est incarné
du Saint-Esprit,
En la Vierge Marie,
et s'est fait homme.
Et il a été crucifié pour nous,
a souffert sous Ponce Pilate,
1. Lord, have mercy upon us.
Lord, have mercy upon us.
Christ, have mercy upon us.
Christ, have mercy upon us.
Lord, have mercy upon us.
Lord, have mercy upon us.
2. Glory to God in the highest.
And on earth peace to men
of good will.
We praise thee, we bless thee,
We worship thee, we glorify thee.
We give thanks to thee for thy great glory,
O Lord God, heavenly King,
God the Father almighty.
O Lord Jesus Christ, the only-begotten Son,
O Lord God, Lamb of God, Son of the Father,
Who takest away the sins of the world,
have mercy upon us.
Who takest away the sins of the world,
receive our prayer.
Who sittest at the right hand
of the Father,
have mercy upon us.
For thou alone art holy;
Thou only art Lord;
Thou alone, Jesus Christ, art most high.
Together with the Holy Ghost,
in the glory of God the Father.
Amen.
3. I believe in one God,
the Father Almighty,
maker of heaven and earth,
and of all things visible and invisible;
And in one Lord, Jesus Christ,
the Only Begotten Son of God,
born of his Father before all ages.
God of God,
Light of Light,
true God of true God,
begotten, not made,
consubstantial with the Father;
by whom all things were made;
who for us men
and for our salvation came down from heaven,
and was incarnate
by the Holy Ghost
of the Virgin Mary,
and was made man.
He was crucified for us
under Pontius Pilate;
1. Herr, erbarme dich!
Herr, erbarme dich!
Christus, erbarme dich!
Christus, erbarme dich!
Herr, erbarme dich!
Herr, erbarme dich!
2. Ehre sei Gott in der Höhe
und Friede auf Erden den Menschen
seiner Gnade.
Wir loben dich, wir preisen dich,
wir beten dich an, wir rühmen dich,
und danken dir, denn groß ist deine Herrlichkeit:
Herr und Gott; König des Himmels,
Gott und Vater, Herrscher über das All,
Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus.
Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters,
du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
erbarme dich unser;
du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
nimm an unser Gebet;
du sitzt zur Rechten
des Vaters:
erbarme dich unser.
Denn du allein bist der Heilige,
du allein der Herr,
du allein der Höchste, Jesus Christus,
mit dem Heiligen Geist,
zur Ehre Gottes des Vaters.
Amen.
3. Ich glaube an den einen Gott,
den allmächtigen Vater,
Schöpfer des Himmels und der Erde,
aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.
Und an den einen Herrn Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn,
aus dem Vater geboren vor aller Zeit.
Gott von Gott,
Licht vom Lichte,
wahrer Gott vom wahren Gott,
gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesen mit dem Vater:
durch den alles geschaffen ist.
Er ist für uns Menschen und um unseres
Heiles Willen vom Himmel herabgestiegen.
Und er hat Fleisch angenommen durch
den Heiligen Geist
aus Maria, der Jungfrau
und Mensch geworden ist.
Gekreuzigt wurde er sogar für uns,
unter Pontius Pilatus

passus et sepultus est,
 Et resurrexit tertia die
 secundum Scripturas,
 et ascendit in coelum
 sedet ad dexteram Patris.
 Et iterum venturus est cum gloria,
 judicare vivos et mortuos;
 cujus regni non erit finis.
 Et in Spiritum Sanctum,
 Dominum, et vivificantem :
 qui ex Patre Filioque procedit.
 Qui cum Patre et Filio,
 simul adoratur et conglorificatur :
 qui locutus est per prophetas.
 Et unam, sanctam, catholicam
 et apostolicam Ecclesiam.
 Confiteor unum baptisma
 in remissionem peccatorum.
 Et expecto resurrectionem mortuorum,
 et vitam venturi sæculi.
 Amen.

4. Sanctus, Sanctus, Sanctus,
 Dominus Deus Sabaoth.
 Pleni sunt coeli et terra
 gloria tua.
 Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit
 in nomine Domini.
 Hosanna in excelsis.

5. Agnus Dei
 qui tollis peccata mundi,
 miserere nobis.
 Agnus Dei
 qui tollis peccata mundi,
 dona nobis pacem.

et a été enseveli,
 et il ressuscité le troisième jour
 selon les Écritures
 Et il monta au ciel,
 s'assit à la droite du Père
 Et il viendra de nouveau, dans sa gloire,
 juger vivants et morts
 Et son règne n'aura pas de fin
 Et au Saint Esprit,
 Seigneur et auteur de la vie
 qui procède du Père et du Fils.
 Qui avec le Père et Fils
 est conjointement adoré et glorifié ;
 qui a parlé par les prophètes.
 Et en une sainte catholique
 et apostolique Eglise.
 Je confesse un seul baptême
 pour la rémission des péchés.
 Et j'attends la résurrection des morts
 et la vie du siècle à venir.
 Amen.

4. Saint, Saint, Saint,
 le Seigneur, Dieu des armées.
 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.

5. Agneau de Dieu,
 qui effaces les péchés du monde :
 aie pitié de nous.
 Agneau de Dieu,
 qui effaces les péchés du monde :
 accorde-nous la paix.

he suffered and was buried;
 and the third day he rose again
 according to the Scriptures,
 and ascended into heaven,
 he sitteth on the right hand of the Father;
 and he shall come again, with glory,
 to judge both the living and the dead;
 His kingdom shall have no end.
 And I believe in the Holy Ghost,
 the Lord, the Giver of Life,
 who proceedeth from the Father and the Son;
 who together with the Father and the Son
 is adored and glorified;
 who spoke by the Prophets.
 And I believe one Catholic
 and Apostolic Church;
 I confess one Baptism
 for the remission of sins;
 and I await the resurrection of the dead,
 and the life of the world to come.
 Amen.

4. Holy, holy, holy,
 is the Lord God of hosts,
 Heaven and earth are full
 of thy glory :
 Hosanna in the highest.

Blessed is he who cometh
 in the name of the Lord,
 Hosanna in the highest.

5. Lamb of God,
 that takest away the sins of the world :
 have mercy upon us.
 Lamb of God,
 that takest away the sins of the world :
 grant us peace.

ist er gestorben und begraben worden.
 Und ist auferstanden am dritten Tage,
 gemäss der Schrift.
 Er ist aufgefahen in den Himmel
 und sitzt zur Rechten des Vaters.
 Er wird wiederkommen mit Herrlichkeit,
 Gericht zu halten über Lebende und Tote,
 und sein Reich wird kein Ende haben.
 Ich glaube an den Heiligen Geist,
 den Herrn und Lebensspender:
 der vom Vater und vom Sohne ausgeht.
 Der mit dem Vater und dem Sohne zugleich
 angebetet und verherrlicht wird,
 der gesprochen hat durch die Propheten.
 Ich glaube an die eine, heilige, katholische
 und apostolische Kirche.
 Ich bekenne eine Taufe zur
 Vergebung der Sünden,
 und erwarte die Auferstehung der Toten
 und das Leben der zukünftigen Welt.
 Amen.

4. Heilig, heilig, heilig,
 Gott, Herr aller Mächte und Gewalten.
 Erfüllt sind Himmel
 und Erde von deiner Herrlichkeit.
 Hosanna in der Höhe.

Hochgelobt sei, der da kommt
 im Namen des Herrn.
 Hosanna in der Höhe.

5. Lamm Gottes,
 du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
 erbarme dich unser.
 Lamm Gottes,
 du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
 gib uns deinen Frieden.



Richard Cœur de Lion, Opéra Royal, octobre 2019,
soutenu par L'ADOR

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles' mission is to produce the Royal Opera's musical season which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allow us to present the exceptional musical and artistic productions that attracts over 50 000 spectators a year.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the necessary financial support for excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact : amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92



Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. Membership levels, starting at €4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

Contact : mecenat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

Préparer l'avenir LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

L'ADOR et l'Académie des beaux-arts ont créé la Fondation de l'Opéra Royal afin d'assurer la pérennisation de la saison d'opéras et de concerts du Château de Versailles. Les donateurs de la Fondation s'engagent à préparer l'avenir de l'Opéra Royal en constituant une dotation qui lui permettra de continuer à produire une saison d'excellence qui enchante et inspire un public de plus en plus large et nombreux. L'Opéra Royal ne bénéficie d'aucune subvention publique. Son financement est assuré par ses recettes de billetterie et l'engagement de ses mécènes attachés au rayonnement du Château de Versailles à travers la musique, le théâtre et le ballet. La Fondation de l'Opéra Royal a réalisé sa

première action philanthropique durant la saison 2021-2022 en apportant un soutien financier aux célébrations du quatrième centenaire de la naissance de Molière. Pour cette saison 2022-2023, la Fondation soutiendra une nouvelle production scénique de l'opéra David et Jonathas de Marc-Antoine Charpentier, présentée à la Chapelle Royale.

Pour agir durablement, la Fondation fait appel à la générosité publique et sollicite donations et legs, dons en numéraire, IFI, biens immobiliers, mobiliers, titres et actions, qui donnent droit à des réductions d'impôts. Ses comptes sont sous le strict contrôle de l'Académie des beaux-arts..

Planning for the future THE FOUNDATION DE L'OPÉRA ROYAL

The ADOR and the Académie des Beaux-Arts have established the Fondation de l'Opéra Royal (Royal Opera Foundation) to secure the future of the opera and concert season at the Château de Versailles. The foundation's donors are committed to planning for the future of the Opéra Royal by creating an endowment fund that will enable it to keep producing this season of excellence, which continues to enchant and inspire an ever wider and larger audience. The Opéra Royal receives no public subsidies. It is funded through revenue from ticket sales and the dedication of its patrons, who are committed to upholding the reputation of the Château de Versailles through music, theatre and ballet. The Fondation de l'Opéra

Royal conducted its first philanthropic initiative during the 2021-2022 season, providing financial support for the celebrations of the fourth centenary of Molière's birth. For this 2022-2023 season, the foundation will be supporting a new stage production of the opera David et Jonathas by Marc-Antoine Charpentier, presented at the Chapelle Royal.

To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie des Beaux-Arts.

FAITES UN DON !

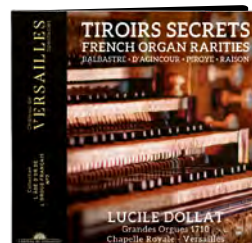
Rendez-vous sur www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Faire un don à la Fondation de l'Opéra Royal vous permet de bénéficier d'une réduction fiscale de 66 % de la somme versée sur l'Impôt sur le Revenu. Si vous avez choisi de donner au titre de votre IFI (Impôt sur la Fortune Immobilière), cette déduction s'élèvera à 75 % de la somme versée.

MAKE A DONATION!

Visit www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

LA COLLECTION

Château de VERSAILLES Spectacles





Spectacle filmé à la Chapelle Royale de Versailles
le 8 avril 2023

Réalisé par Sébastien Glas pour Ozango en coproduction
avec l'Opéra Royal / Château de Versailles Spectacles

Traductions anglaises : Christopher Bayton
Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt

Ce concert est dédié à la mémoire de Nicholas Snowman

Château de
VERSAILLES
Spectacles



Collection Château de Versailles Spectacles

Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Roulettes, grille du Dragon
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, administratrice
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions
discographiques
Ana-Maria Sanchez, Sophie Foucault Lacoste, chargées
Ségolène Carron, conception graphique

Retrouvez l'actualité de la saison musicale
de l'Opéra Royal sur :

www.operaroyal-versailles.fr

Instagram @chateauversailles.spectacles

X @OperaRoyal

YouTube Château de Versailles Spectacles



OPÉRAS | BALLETS | CONCERTS

Retrouvez la programmation et l'actualité de la saison musicale de l'Opéra Royal sur :

www.operaroyal-versailles.fr

RÉSERVATIONS : +33 (0)1 30 83 78 89

La Résurrection, Retable d'Issenheim, Matthias Grünewald, 1512-1516 • © Pascal Le Mée p. 4, 10, 16, 23, 24, 31 © Domaine public • p. 32, 36, 41, 42, 47 © Pascal Le Mée p. 52 © DR • p. 52-53 © Agathe Poupeney • 4^e de couverture : © Pascal Le Mée Visuel rabat © Pascal Le Mée • Photogravure © Fotimprim, Paris.



Le Monteverdi Choir, les English Baroque Soloists et John Eliot Gardiner à la Chapelle Royale de Versailles