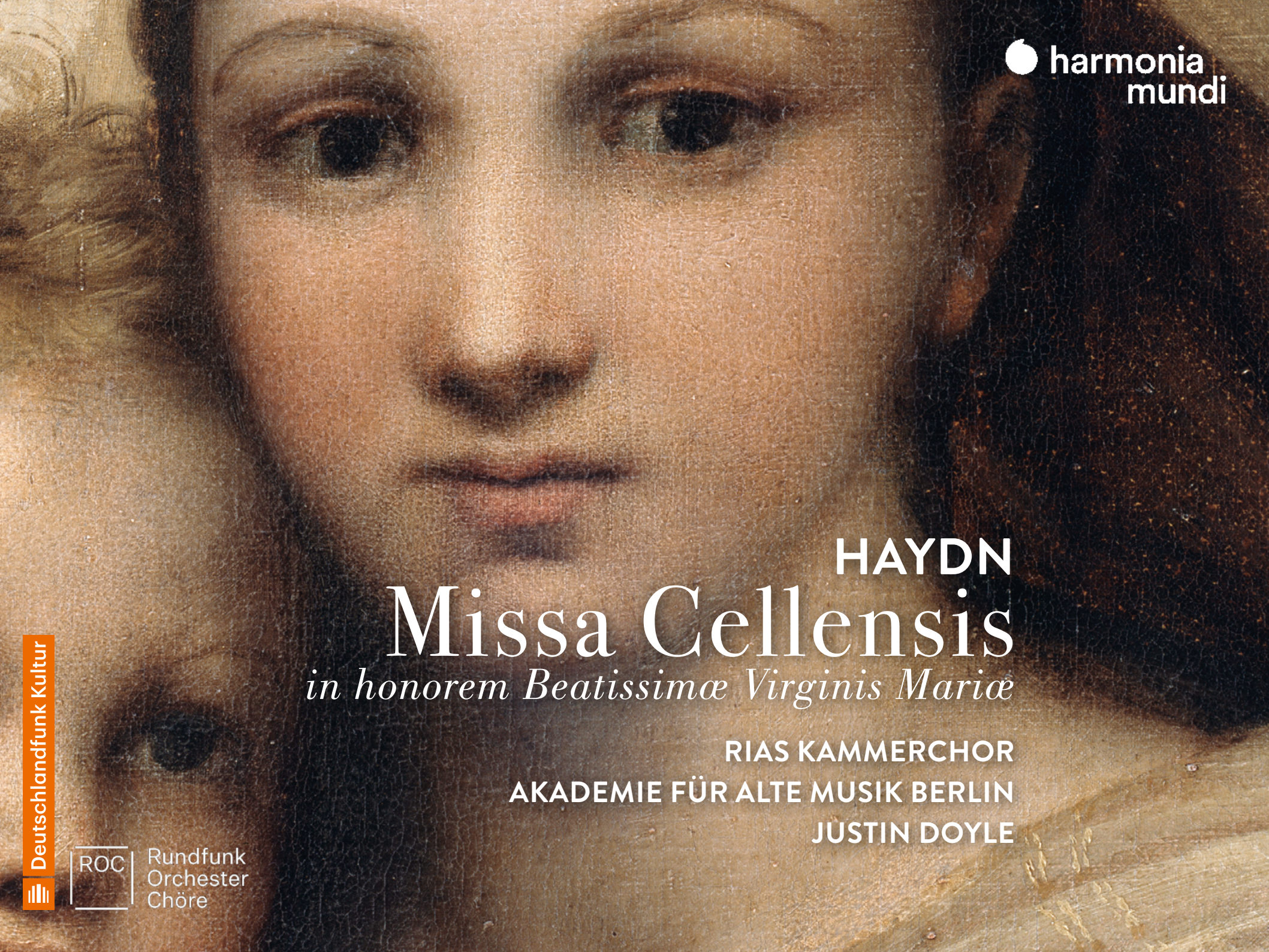




harmonia
mundi

HAYDN
Missa Cellensis
in honorem Beatissimæ Virginis Mariæ

RIAS KAMMERCHOR
AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN
JUSTIN DOYLE

Deutschlandfunk Kultur



Rundfunk
Orchester
Chöre

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Missa Cellensis

in honorem Beatissimæ Virginis Mariæ, Hob. XXII:5

1		Kyrie eleison I	Chor	3'09
2		Christe eleison	Chor, T	3'04
3		Kyrie eleison II	Chor	3'03
4		Gloria in excelsis Deo	Chor	2'59
5		Laudamus te	S	3'43
6		Gratias agimus tibi	Chor	2'54
7		Domine Deus	A, T, B	5'35
8		Qui tollis peccata mundi	Chor, S, A	5'34
9		Quoniam tu solus Sanctus	S	3'10
10		Cum Sancto Spiritu	Chor	3'49
11		Credo in unum Deum	Chor, S	3'55
12		Et incarnatus est	A, T, B	8'25
13		Et resurrexit	Chor, S, T	4'48
14		Sanctus	Chor	1'26
15		Benedictus	Chor	5'24
16		Agnus Dei	B	2'16
17		Dona nobis pacem	Chor	2'19

Johanna Winkel, *soprano* (S)

Sophie Harmsen, *alto* (A)

Benjamin Bruns, *tenor* (T)

Wolf Matthias Friedrich, *bass* (B)

RIAS Kammerchor

Akademie für Alte Musik Berlin

Justin Doyle, *direction*

RIAS Kammerchor

<i>Sopranos</i>	Friederike Büttner, Joowon Chung, Katharina Hohlfeld-Redmond, Jin Kim, Mi-Young Kim, Anette Lösch, Jana Miller, Stephanie Petिताurent, Natasha Schnur, Inés Villanueva, Dagmar Wietschorke
<i>Altos</i>	Ulrike Bartsch, Andrea Effmert, Waltraud Heinrich, Anna Kunze, Susanne Langner, Hildegard Rützel, Claudia Türpe, Marie-Luise Wilke
<i>Tenors</i>	Volker Arndt, Joachim Buhrmann, Friedemann Büttner, Jörg Genslein, Minsub Hong, Christian Mücke, Volker Nietzsche, Kai Roterberg
<i>Basses</i>	Stefan Drexelmeier, Ingolf Horenburg, Matthias Lutze, Paul Mayr, Rudolf Preckwinkel, Jean-Christoph Fillol, Johannes Schendel, Johannes Schmidt

Akademie für Alte Musik Berlin

Bernhard Forck, *Concert Master*

<i>Violins I</i>	Emmanuelle Bernard, Gudrun Engelhardt, Elfa Rún Kristinsdóttir, Thomas Graewe, Kerstin Erben
<i>Violins II</i>	Dörte Wetzel, Uta Peters, Edburg Forck, Rahel Mai, Stephan Mai
<i>Violas</i>	Clemens-Maria Nuszbaumer, Sabine Fehlandt, Anja-Regine Graewel, Stephan Sieben
<i>Cellos</i>	Katharina Litschig, Barbara Kernig, Antje Geusen
<i>Basses</i>	Walter Rumer, Michael Neuhaus
<i>Oboes</i>	Katharina Andres, Adam Masters
<i>Bassoons</i>	Christian Beuse, Eckhard Lenzing
<i>Trumpets</i>	Helen Barsby, Sebastian Kuhn
<i>Timpani</i>	Francisco Manuel Anguas Rodriguez
<i>Organ & Harpsichord</i>	Raphael Alpermann
<i>Direction</i>	Justin Doyle

Âgé d'une vingtaine d'années, Joseph Haydn entreprit un voyage de Vienne à Mariazell, lieu de culte marial. Il semblerait que son intention était moins de se rendre en pèlerinage auprès de la fameuse image miraculeuse que de se porter candidat à un poste de musicien. C'est ainsi du moins que le racontera Georg August Griesinger en 1810 dans ses *Notes biographiques sur Joseph Haydn*. D'après lui, Haydn, qui avait suivi une excellente formation de petit chanteur à la Hofburg de Vienne, se présenta au cantor de Mariazell, qui fit l'éloge de son talent, mais le renvoya à Vienne faute de poste à lui offrir. Quelque temps plus tard, en mai 1761, Haydn parvint à obtenir un poste fixe de musicien : il entra comme maître de chapelle adjoint au service des Esterházy, une famille de l'aristocratie hongroise hautement considérée et très fortunée résidant à Eisenstadt. Depuis 1762, celui qui régnait sur cette maison était Nicolas Esterházy à qui, au bout de quelques années seulement, on donna le surnom bien mérité de "l'ami du faste". Joseph Haydn était le musicien de cour idéal pour ce prince amateur d'art. Il dirigeait à la perfection l'orchestre de la cour, s'intéressait à différents genres musicaux et il semblait un compositeur doté d'une créativité illimitée. Rien de surprenant à ce qu'en 1766, après la mort de l'ancien titulaire Gregor Joseph Werner, Haydn soit devenu le nouveau maître de chapelle de la cour.

À peu près en même temps que cette promotion, Haydn commença à composer sa pièce liturgique la plus vaste, la monumentale *Missa Cellensis in honorem Beatissimæ Virginis Mariæ* ("Messe de Cell en l'honneur de la bienheureuse Vierge Marie"). C'est en tout cas le titre que l'on trouve, accompagné de l'indication de l'année 1766, sur la première page de la partition autographe qui ne nous est parvenue qu'à l'état fragmentaire. À en croire ce titre, cette messe aurait donc été destinée à être exécutée dans l'église de pèlerinage de Mariazell. Mais cette indication, jointe à certaines informations provenant d'autres sources, pose quelques énigmes : on ne sait rien de la relation particulière qu'auraient entretenu les Esterházy avec Mariazell, et la durée exceptionnelle de cette messe ne convient pas à un office de pèlerinage. Enfin, l'examen des fragments autographes a permis d'établir que les feuilles de papier utilisées par Haydn pour écrire l'*Agnus Dei* conclusif datent de 1773 seulement. Cela pourrait signifier que Haydn avait d'abord composé séparément les deux premières parties de l'ordinaire de la messe, le *Kyrie* et le *Gloria*, puis ajouté les mouvements restants, nettement plus courts, pour une occasion ultérieure.

Quoi qu'il en soit, ces faits ne permettent pas de reconstituer clairement l'histoire de la genèse de l'œuvre. Mais on peut toujours spéculer : se pourrait-il que Haydn, avec l'opulente composition du *Kyrie* et du *Gloria*, ait voulu dédier cette œuvre très personnelle à la Vierge de Mariazell en guise de remerciement pour le poste à vie qu'il venait d'obtenir ?

La *Missa Cellensis in honorem Beatissimæ Virginis Mariæ* de Haydn suit le modèle de la messe à numéros ou de la messe-cantate, fréquemment pratiqué au XVIII^e siècle. Le *Kyrie* et le *Gloria* en particulier, mais aussi le *Credo* et l'*Agnus Dei* sont divisés en plusieurs mouvements, chacun ayant une instrumentation, une tonalité et une indication de mesure et de tempo différentes. La musique est très exigeante pour le chœur à quatre voix, comme pour l'important effectif orchestral et les quatre voix solistes ; l'œuvre dans son ensemble présente un large éventail de types et de formes de mouvements.

Le *Kyrie* commence par une brève introduction lente, suivie d'un mouvement rapide, presque joyeux, dans lequel le chœur chante surtout en homophonie, accompagné par l'orchestre avec une éclatante partie de trompettes et des trilles pleins d'entrain aux cordes. Dans le "*Christe eleison*", en revanche, Haydn produit un premier effet de fort contraste : l'appel à la miséricorde n'est pas énoncé ici sur un ton confiant et animé, mais de manière beaucoup plus réservée et implorante. La troisième invocation du *Kyrie* retrouve quant à elle l'atmosphère du mouvement initial, avec une fugue limpide.

Le *Gloria* de la messe de Mariazell commence encore un peu plus somptueusement que les premier et troisième mouvements du *Kyrie*. Dès le début, le chœur chante une véritable "fanfare" sur les notes de l'accord parfait de *do* majeur, soutenu par les timbales et les trompettes. Vient ensuite une aria de soprano accompagnée par les hautbois et les cordes ("*Laudamus te*"), caractérisée par de difficiles coloratures et des contrastes dynamiques pleins d'effet. Avec la fugue du "*Gratias agimus*", Haydn prouve qu'il maîtrise aussi parfaitement le style polyphonique traditionnel. La section suivante ("*Domine Deus*") fait d'abord intervenir trois voix solistes l'une après l'autre, puis en trio, avant d'atteindre le sommet expressif du *Gloria* avec le "*Qui tollis*". Chœur, solistes et orchestre y participent à parts égales, avec des harmonies et des phrasés audacieux. Après quoi, la voix de soprano chante un air de bravoure aux coloratures impétueuses ("*Quoniam tu solus Sanctus*"). Le plus long *Gloria* de Haydn, avec ses 821 mesures, se termine par une autre fugue développée ("*Cum Sancto Spiritu*").

Les dimensions du *Credo* sont nettement inférieures à celles du *Kyrie* et du *Gloria*. Haydn divise la profession de foi en trois grandes sections. La première et la dernière sont musicalement apparentées l'une à l'autre : elles progressent sur un tempo rapide, avec une vive alternance de solos et de chœurs. Conformément à la tradition, le finale est ici aussi une fugue ("*Et vitam venturi sæculi*"). Mais la grandiose partie centrale ("*Et incarnatus est*") mérite une attention particulière. Les trois voix graves solistes énoncent le texte de l'incarnation, de la souffrance et de la mort du Christ avec une très grande expressivité, accompagnées par l'orchestre à cordes en sourdines.

Le *Sanctus* est étonnamment concis. Au cours de ses 21 mesures, le chœur ne chante qu'en homophonie, et Haydn renonce à composer une fugue pour l'"*Osanna*", contrairement à une pratique courante. Le *Benedictus* qui suit est une section paisible, confiée seulement au chœur, sans les solistes vocaux, avec de longs intermèdes orchestraux remarquables.

La musique redevient très émotionnelle avec le début de l'*Agnus Dei*, lorsque la basse soliste entonne l'appel à la miséricorde sur un trémolo des cordes. Pour le "*Dona nobis pacem*" conclusif, Haydn a conçu un mouvement rapide sur une mesure à 3/4, dont l'arrangement harmonique raffiné fait régulièrement entendre des moments graves, mais qui se termine par une jubilation sans nuage en *do* majeur.

L'autographe de la *Missa Cellensis* de Haydn tel qu'il nous est parvenu est sans doute incomplet, mais de nombreuses copies datant de la période autour de 1800 témoignent de la popularité de cette opulente composition. Dans plusieurs de ces sources se trouve un deuxième titre : *Missa Sanctæ Cæcilie* ou *Cäcilienmesse* ("Messe de sainte Cécile"), ce qui permet d'émettre une hypothèse à propos d'une utilisation ultérieure de l'œuvre. Des membres de l'orchestre de la cour impériale avaient en effet fondé à Vienne en 1725 une "Congrégation musicale", à laquelle s'étaient joints plusieurs musiciens de la ville, mais aussi d'autres artistes et surtout d'importants mécènes. La Congrégation se plaçait sous le patronage de sainte Cécile, protectrice traditionnelle de la musique. Le jour de sa fête, le 22 novembre, les membres de la congrégation organisaient une célébration chaque année pour eux : lors d'un office solennel dans la cathédrale Saint-Étienne de Vienne – office réservé aux seuls membres de la communauté –, on exécutait une messe particulièrement somptueuse – donnée par des musiciens, pour des musiciens (et leurs mécènes). Tout porte à croire que la plus longue messe de Haydn a été exécutée (une nouvelle fois ou bien pour la première fois sous sa forme complète) dans le cadre de cette grand-messe de sainte Cécile. Le prince Nicolas Esterházy était d'ailleurs membre de la "Congrégation musicale" depuis 1740 et il pouvait avoir un intérêt personnel à faire jouer cette œuvre splendide de "son" musicien de cour devant une assemblée illustre. Cependant, l'absence de sources ne permet pas de savoir avec certitude si tel a bien été le cas, ni en quelle année cette messe aurait été ainsi exécutée.

BERNHARD SCHRAMMEK
Traduction : Laurent Cantagrel

At the age of about twenty, Joseph Haydn undertook a journey from Vienna to the pilgrimage site of Mariazell. Apparently his mind was set less on a pilgrimage to the celebrated miraculous image of the Virgin Mary than on applying for a musical post. Such, at any rate, is how Georg August Griesinger described it in his *Biographischen Notizen über Joseph Haydn* of 1810. Accordingly, Haydn – who had received an excellent training as a choirboy at the Vienna Hofburg – introduced himself to the music director (*Regens chori*) at Mariazell, and was duly praised for his talent, but sent back to Vienna since there was no job available for him. Some time later, in May 1761, Haydn did succeed in gaining a permanent position as a musician. He was taken into the service of the Esterházy, a highly respected and wealthy noble dynasty resident in Eisenstadt, as vice-Kapellmeister. The head of the house from 1762 onwards was Nikolaus Esterházy, who after only a few years was quite rightly given the nickname ‘der Prachtliebende’.¹ Haydn was the ideal court musician for this art-loving ruler. He directed the court musical establishment (Hofkapelle) with sovereign skill, was interested in many different musical genres and seemed to possess unlimited compositional creativity. Consequently, in 1766, after the death of the previous incumbent Gregor Joseph Werner, Haydn became the new court Kapellmeister.

At almost exactly the same time as this promotion, Haydn began composing his most extensive liturgical composition, the monumental *Missa Cellensis in honorem Beatissimæ Virginis Mariæ* (Mass for Mariazell in honour of the Blessed Virgin Mary). Or, at least, this title and the year 1766 appear on the first sheet of the autograph score, which has come down to us only as a fragment. The clear implication is that the mass was intended for performance in the pilgrimage church at Mariazell. But this reference, combined with the exploration of other sources, presents us with a puzzle: we know of no special relationship of the Esterházy family with Mariazell, nor would the extraordinarily long mass have been suitable for a pilgrimage service. Finally, examination of what is left of the autograph has shown that the paper Haydn used for the concluding Agnus Dei dates from 1773. This could mean that he had initially set the first two parts of the Ordinary, the Kyrie and Gloria, separately, and added the remaining movements (which are considerably shorter) for a later occasion.

In any case, it is impossible to deduce a clear account of the work’s genesis from these facts. However, it is permissible to speculate: could it be that Haydn, with the opulent Kyrie-Gloria pairing, dedicated his very personal votive composition to the Virgin of Mariazell for the position he had achieved in life?

Haydn’s *Missa Cellensis in honorem Beatissimæ Virginis Mariæ* follows the model of the ‘number’ or ‘cantata’ mass, of the kind often produced in the eighteenth century. The Kyrie and Gloria, in particular, but also the Credo and the Agnus Dei are divided into several individual movements, each with a different instrumentation, key, time signature and tempo marking. The four-part choir, the sumptuous orchestral forces and the four vocal soloists are abundantly challenged in the course of the work and present a wide range of movement types and forms.

The **Kyrie** begins with a short slow introduction, followed by a fast, almost cheerful movement in which the choral writing is predominantly homophonic and accompanied by the orchestra with glittering trumpet sonorities and jauntily trilling strings. In the ‘Christe eleison’, on the other hand, Haydn provides the first strong contrast: here the appeal for mercy is not heard in a confident, lively tone, but in much more restrained and pleading fashion. The second ‘Kyrie’ reverts to the mood of the opening movement and presents a crystal-clear fugue.

The **Gloria** of the *Mariazeller Messe* begins even more splendidly than the outer sections of the Kyrie. Right at the beginning, the choir sings a genuine ‘fanfare’ on the notes of the C major triad, supported by trumpets and timpani. This is followed by a soprano aria accompanied by oboes and strings (‘Laudamus te’), which is characterised by demanding runs and effective dynamic contrasts. With the fugue on ‘Gratias agimus’ Haydn proves that he is also a perfect master of the traditional polyphonic style. A further section (‘Domine Deus’) presents three solo voices, first alone, then as a trio, before the expressive climax of the Gloria is reached with the ‘Qui tollis’. Choir, soloists and orchestra play an equal part in the musical interpretation with daring harmonies and phrasing. After this, the soprano is assigned a bravura aria (‘Quoniam tu solus Sanctus’) with rushing coloratura. The longest of all Haydn’s Gloria settings (821 bars) ends with another fugue (‘Cum Sancto Spiritu’).

The proportions of the **Credo** are significantly reduced by comparison with the Kyrie and Gloria. Haydn divides the confession of faith into three broad sections. The outer ones are musically related to each other and move along at a rapid tempo with spirited alternation between solo and choral passages. Following tradition, a fugue is also inserted here to serve as finale (‘Et vitam venturi saeculi’). But the magnificent middle section (‘Et incarnatus est’) deserves special attention. The three lower solo voices declaim the text of the Incarnation, Passion and death of Jesus with the utmost expressiveness, accompanied by an orchestra of muted strings.

Haydn’s **Sanctus** is surprisingly brief. The choir is required to sing only homophonically in its twenty-one bars, and the composer dispenses with the ‘Osanna’ fugue so popular in eighteenth-century masses. The ensuing **Benedictus** is a tranquil section, sung throughout by the choir without vocal soloists. The relatively long orchestral interludes are conspicuous here.

The **Agnus Dei** reverts once more to a highly emotional tone when the solo bass intones the call for mercy over tremolando strings. For the concluding ‘Dona nobis pacem’, Haydn provided a fast movement in 3/4 time, with a refined harmonic language that repeatedly allows serious moments to emerge before the work ends in unclouded C major jubilation.

Haydn’s autograph of the *Missa Cellensis* has only been preserved in incomplete form, but numerous copies from the period around 1800 bear witness to the popularity of this lavish composition. Several of these sources bear a second title: *Missa Sanctae Caeciliae* or *Cäcilienmesse*. This designation allows us to draw inferences concerning a later function of the work. Members of the Imperial Hofkapelle had founded a ‘Musicalische Congregation’ in Vienna in 1725, which was joined by many of the city’s musicians, but also other artists and above all powerful patrons. The Congregation invoked the protection of Saint Cecilia, who was traditionally regarded as the patron saint of music. On her feast and memorial day, 22 November, the members of the Congregation celebrated themselves: every year they held a festive service in St Stephen’s Cathedral in Vienna, open only to members of the confraternity, at which a particularly solemn mass was performed – by musicians for musicians (and their patrons). There is much to suggest that Haydn’s longest mass was performed (either in revival, or perhaps for the first time in its complete form) within the framework of such a Cecilian High Mass. After all, Prince Nikolaus Esterházy had been a member of the ‘Musical Congregation’ since 1740 and might have had a genuine interest in presenting a magnificent work by ‘his’ court musician to this illustrious circle. Nevertheless, the lack of sources makes it impossible to adduce conclusive proof for this use of the mass and for the precise year in which it might have occurred.

BERNHARD SCHRAMMEK
Translation: Charles Johnston

¹ Literally ‘the lover of splendour’, but usually translated into English by the rather less pertinent ‘the Magnificent’. (Translator’s note)

Im Alter von etwa 20 Jahren unternahm Joseph Haydn eine Reise von Wien in den Wallfahrtsort Mariazell. Offenbar hatte er dabei weniger im Sinn, zu dem berühmten Gnadenbild zu pilgern als sich um eine musikalische Anstellung zu bewerben. So jedenfalls schildert es Georg August Griesinger 1810 in seinen „Biographischen Notizen über Joseph Haydn“. Demnach stellte sich Haydn – der eine hervorragende Ausbildung als Knabensänger an der Wiener Hofburg durchlaufen hatte – dem Mariazeller Kantor vor, wurde auch für sein Talent gelobt, jedoch mangels Beschäftigungsmöglichkeit wieder nach Wien zurückgeschickt. Einige Zeit später, im Mai 1761, gelang es Haydn aber dann doch, eine feste Musikerstelle zu erlangen. Als Vizekapellmeister wurde er in den Dienst der Esterházy, einer hoch angesehenen und begüterten Adelsdynastie, aufgenommen, die in Eisenstadt residierte. Chef des Hauses war ab 1762 Nikolaus Esterházy, der bereits nach wenigen Jahren völlig zu Recht den Beinamen „der Prachtliebende“ übertragen bekam. Joseph Haydn war für diesen kunstsinnigen Regenten der ideale Hofmusiker. Er leitete souverän die Hofkapelle, interessierte sich für viele verschiedene musikalische Gattungen und schien eine unbegrenzte kompositorische Kreativität zu besitzen. Konsequenterweise stieg Haydn 1766, nach dem Tod des bisherigen Kapellmeisters Gregor Joseph Werner, zum neuen Hofkapellmeister auf.

Nahezu synchron mit dieser Beförderung begann Haydn mit der Komposition seiner umfangreichsten liturgischen Komposition, der monumentalen „Missa Cellensis in honorem Beatissimæ Virginis Mariæ“. Dieser Titel zumindest und die Jahreszahl 1766 finden sich auf dem ersten Blatt der nur fragmentarisch erhaltenen autographen Partitur. Demzufolge wäre die Messe für eine Aufführung in der Wallfahrtskirche von Mariazell vorgesehen. Dieser Bezug und weitere Quellenbefunde geben jedoch einige Rätsel auf: Weder ist eine besondere Beziehung der Esterházy nach Mariazell bekannt, noch würde sich die außerordentlich lange Messe für einen Wallfahrtsgottesdienst eignen. Schließlich konnten Untersuchungen der Autograph-Reste nachweisen, dass die Papierbögen, die Haydn für das abschließende Agnus Dei verwendet hat, erst aus dem Jahre 1773 stammen. Das könnte bedeuten, Haydn habe die ersten beiden Ordinariumsteile Kyrie und Gloria zunächst separat angefertigt und die übrigen Sätze (die deutlich knapper ausfallen) zu einem späteren Anlass hinzugefügt.

Ein klare Entstehungsgeschichte des Werkes jedenfalls lässt sich aus diesen Fakten nicht ableiten. Wohl aber darf man spekulieren: Könnte es sein, dass Haydn mit der opulenten Kyrie-Gloria-Paarung seine ganz persönliche Dankeskomposition für die erreichte Lebensanstellung dem Gnadenbild von Mariazell gewidmet hat?

Haydns „Missa Cellensis in honorem Beatissimæ Virginis Mariæ“ folgt dem Modell der Nummern- oder auch Kantatenmesse, wie sie im 18. Jahrhundert häufig angefertigt wurde. Insbesondere Kyrie und Gloria, aber auch das Credo und das Agnus Dei sind in mehrere Einzelsätze mit jeweils unterschiedlicher Besetzung, Ton- und Taktart sowie Tempobezeichnung eingeteilt. Der vierstimmige Chor, das üppig besetzte Orchester und die vier Gesangssolisten werden dabei ausgiebig gefordert und präsentieren eine große Bandbreite an Satztypen und -gestaltungen.

Das **Kyrie** beginnt mit einer kurzen langsamen Einleitung, an die sich ein schneller, fast heiter wirkender Satz anschließt, in dem der Chor überwiegend homophon geführt wird und vom Orchester mit glänzenden Trompetenklängen und munter trillernden Streichern begleitet wird. Im *Christe eleison* setzt Haydn dagegen einen ersten starken Kontrast: Hier ergeht der Ruf um Erbarmen nicht im zuversichtlichen, lebhaften Ton, sondern wesentlich zurückhaltender und flehender. Der dritte Kyrieruf nimmt die Stimmung des Eingangssatzes wieder auf und präsentiert eine glasklare Fuge.

Noch eine Spur prunkvoller als die Kyrie-Rahmenteile beginnt das **Gloria** der Mariazeller Messe. Der Chor singt gleich am Anfang einen regelrechten „Tusch“ auf den Tönen des C-Dur-Dreiklangs und wird dabei gezielt von Pauken und Trompeten unterstützt. Es folgt eine von Oboen und Streichern begleitete Sopranarie („Laudamus te“), die von anspruchsvollen Koloraturen und wirkungsvollen dynamischen Kontrasten geprägt ist. Mit der Fuge im „Gratias agimus“ weist Haydn nach, dass er auch den traditionellen polyphonen Stil perfekt beherrscht. Ein weiterer Abschnitt („Domine Deus“) lässt drei Solostimmen zunächst allein, dann im Terzett zum Einsatz kommen, bevor mit dem „Qui tollis“ der expressive Höhepunkt des Glorias erreicht wird. Chor, Solisten und Orchester haben mit gewagten Harmonien und Phrasierungen gleichermaßen Anteil an der musikalischen Gestaltung. Der Sopranistin bleibt im Anschluss eine Bravourarie vorbehalten („Quoniam tu solus Sanctus“), die von rauschenden Koloraturen geprägt ist. Den Abschluss des mit 821 Takten längsten Haydn-Glorias bildet nochmals eine ausführliche Fuge („Cum Sancto Spiritu“).

Die Proportionen des **Credos** fallen im Vergleich zu Kyrie und Gloria deutlich geringer aus. Haydn teilt das Glaubensbekenntnis in drei große Abschnitte ein. Die Rahmenteile sind musikalisch miteinander verwandt und schreiten in raschem Tempo sowie im munteren Wechsel von Soli und Chor voran. Traditionsgemäß ist auch hier als Finale eine Fuge eingefügt („Et vitam venturi saeculi“). Besondere Aufmerksamkeit verdient aber der großartige Mittelteil („Et incarnatus est“). Die drei tiefen Solostimmen tragen den Text von der Menschwerdung, dem Leiden und dem Tod Jesu mit höchstem Ausdruck vor und werden dabei vom gedämpft spielenden Streichorchester begleitet.

Überraschend kurz fasst sich Joseph Haydn im **Sanctus**. Der Chor ist in den gerade einmal 21 Takten nur homophon gefragt, auf die sonst so beliebte „Osanna“-Fuge verzichtet der Komponist. Das **Benedictus** ist danach ein ruhiger Abschnitt, der durchgehend vom Chor und nicht von den Gesangssolisten bestritten wird. Auffällig sind hier die längeren Orchester-Zwischenspiele.

Noch einmal sehr emotional beginnt das **Agnus Dei**, wenn der Basssolist den Ruf nach Erbarmen über den tremolierenden Streichern intoniert. Für das abschließende „Dona nobis pacem“ hat Haydn dann einen raschen Satz im 3/4-Takt vorgesehen, der durch die raffinierte harmonische Anlage immer wieder ernste Momente durchscheinen lässt, dann aber doch im ungetrübten C-Dur-Jubel endet.

Haydns Autograph der „Missa Cellensis“ ist zwar nur unvollständig erhalten, wohl aber künden zahlreiche Abschriften aus der Zeit um 1800 von der Popularität dieser opulenten Komposition. Auf mehreren dieser Quellen findet sich ein zweiter Titel: „Missa Sanctae Caeciliae“ oder auch „Cäcilienmesse“. Diese Bezeichnung lässt Rückschlüsse auf eine spätere Funktion des Werkes zu: Mitglieder der kaiserlichen Hofkapelle hatten in Wien 1725 eine „Musicalische Congregation“ gegründet, der viele Musiker der Stadt, aber auch andere Künstler und vor allem potente Mäzene beitraten. Man berief sich dabei auf die Heilige Cäcilia, die traditionell als Schutzpatronin der Musik fungierte. An ihrem Fest- und Gedenktag, dem 22. November, feierten sich die Mitglieder der Kongregation dann selbst: In einem Festgottesdienst im Wiener Stephansdom – der nur Mitgliedern der Gemeinschaft zugänglich war – wurde jährlich eine besonders feierliche Messe dargeboten – von Musikern für Musiker (und ihre Förderer). Vieles spricht dafür, dass Haydns längste Messe (erneut oder auch erstmals komplett) im Rahmen eines solchen Cäcilien-Hochamts zur Aufführung gekommen ist. Schließlich war Fürst Nikolaus Esterházy bereits seit 1740 Mitglied der „Musicalischen Congregation“ und könnte echtes Interesse besessen haben, in diesem erlauchten Kreis ein Prachtwerk „seines“ Hofmusiklers vorzustellen. Der letzte Nachweis allerdings für diese Verwendung der Messe sowie ein genaues Jahr lassen sich mangels Quellen nicht ermitteln.

BERNHARD SCHRAMMEK

Seigneur, prends pitié.	1 Kyrie eleison.	Lord, have mercy on us.	Herr, erbarme Dich unser.
O Christ, prends pitié.	2 Christe eleison.	Christ, have mercy on us.	Christus, erbarme Dich unser.
Seigneur, prends pitié.	3 Kyrie eleison.	Lord, have mercy on us.	Herr, erbarme Dich unser.
Gloire à Dieu au plus haut des cieux. Et paix sur la terre aux hommes qu'il aime.	4 Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.	Glory to God in the highest and on earth peace to men of good will.	Ehre sei Gott in der Höhe. Und auf Erden Friede den Menschen, die guten Willens sind.
Nous te louons, nous te bénissons, nous t'adorons, nous te glorifions.	5 Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.	We praise Thee, we bless Thee, we adore Thee, we glorify Thee.	Wir loben Dich, wir preisen Dich, wir beten Dich an, wir verherrlichen Dich.
Nous te rendons grâce pour ton immense gloire.	6 Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	We give Thee thanks for Thy great glory.	Wir sagen Dir Dank ob Deiner großen Herrlichkeit.
Seigneur Dieu, Roi du ciel, Dieu le Père tout-puissant. Seigneur Fils unique, Jésus-Christ. Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, le Fils du Père.	7 Domine Deus, Rex cœlestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.	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,	Herr und Gott, König des Himmels, Gott, allmächtiger Vater! Herr Jesus Christus, eingeborener Sohn! Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters!
Toi qui enlèves le péché du monde, prends pitié de nous. Toi qui enlèves le péché du monde, reçois notre prière. Toi qui es assis à la droite du Père, prends pitié de nous.	8 Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.	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.	Du nimmst hinweg die Sünden der Welt, erbarme Dich unser. Du nimmst hinweg die Sünden der Welt, nimm unser Flehen gnädig auf. Du sitztest zur Rechten des Vaters, erbarme dich unser.
Car toi seul es Saint, toi seul es Seigneur. Toi seul es le Très-Haut : Jésus-Christ.	9 Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus. Tu solus Altissimus Jesu Christe.	For Thou only art holy. Thou only art Lord. Thou only, O Jesus Christ, art most high.	Denn Du allein bist der Heilige, Du allein der Herr Du allein der Höchste: Jesus Christus.
Avec le Saint Esprit dans la gloire de Dieu le Père. Amen.	10 Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.	Together with the Holy Ghost in the glory of God the Father. Amen.	Mit dem Heiligen Geiste in der Herrlichkeit Gottes des Vaters. Amen.
Je crois en un seul Dieu. Le Père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre, de l'univers visible et invisible. Je crois en un seul Seigneur, Jésus-Christ, le Fils unique de Dieu, Né du Père avant tous les siècles. Il est Dieu, né de Dieu, lumière, né de la lumière, vrai Dieu, né du vrai Dieu. Engendré, non pas créé, de même nature que le Père, par qui tout a été fait.	11 Credo in unum Deum. Patrem omnipotentem, factorem cœli et terræ, Visibillum omnium et invisibillum. Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia secula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantiali Patri, per quem omnia facta sunt.	I believe in one God, the Father almighty, maker of heaven and earth, and of all things visible and invisible. And in one Lord Jesus Christ, the only-begotten Son of God, born of the Father before all ages. God of God, light of light, true God of true God. Begotten not made, consubstantial with the Father, by Whom all things were made.	Ich glaube an den einen Gott, den allmächtigen Vater, Schöpfer des Himmels und der Erde, aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge. Ich glaube an den einen Herrn, Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn. Er ist aus dem Vater geboren vor aller Zeit. Gott von Gott, Licht vom Lichte, wahrer Gott vom wahren Gott. Gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater, durch ihn ist alles geschaffen.

Pour nous les hommes,
et pour notre salut,
il descendit du ciel.

Par l'Esprit Saint,
il a pris chair de la Vierge Marie,
et s'est fait homme.
Crucifié pour nous sous Ponce Pilate,
il souffrit sa passion
et fut mis au tombeau.

Il ressuscita le troisième jour,
conformément aux Écritures.
Et il monta au ciel ;
il est assis à la droite du Père.
Il reviendra dans la gloire,
pour juger les vivants et les morts,
et son règne n'aura pas de fin.
Je crois en l'Esprit Saint,
qui est Seigneur et qui donne la vie ;
il procède du Père et du Fils.
Avec le Père et le Fils,
il reçoit même adoration et même gloire ;
il a parlé par les Prophètes.
Je crois en l'Église, une, sainte,
catholique et apostolique.
Je reconnais un seul baptême
pour le pardon des péchés.
J'attends la résurrection des morts
et la vie du monde à venir.
Amen.

Saint, le Seigneur, Dieu de l'univers.
Le ciel et la terre sont remplis
de sa gloire.
Hosanna au plus haut des cieux.

Béni soit celui qui vient
au nom du Seigneur.
Hosanna au plus haut des cieux.

Agneau de Dieu,
qui enlèves les péchés du monde,
prends pitié de nous.
Donne-nous la paix.

Donne-nous la paix.
Agneau de Dieu, donne-nous la paix.

Qui, propter nos homines,
et propter nostram salutem,
descendit de cœlis.

12 | Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis,
sub Pontio Pilatio
passus et sepultus est.

13 | Et resurrexit tertia die,
secundum Scripturas.
Et ascendit in cœlum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
iudicare 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 baptismum
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi sæculi.
Amen.

14 | Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt cœli et terra gloria ejus.
Osanna in excelsis.

15 | Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Osanna in excelsis.

16 | Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Dona nobis pacem.

17 | Dona nobis pacem.
Agnus Dei, dona nobis pacem.

Who for us men,
and for our salvation,
came down from heaven.

And was incarnate by the Holy Ghost,
of the Virgin Mary,
and was made man.
He was crucified also for us,
suffered under Pontius Pilate,
and was buried.

And the third day He rose again according to the
Scriptures;
and ascended into heaven.
He sitteth at the right hand of the Father;
and He shall come again with glory
to judge the living and the dead;
and His Kingdom shall have no end.
And in the Holy Ghost,
the Lord and giver of life,
Who proceedeth from the Father
and the Son,
Who together with the Father and the Son
is adored and glorified;
Who spoke by the Prophets.
And in one holy catholic
and apostolic Church.
I confess one baptism
for the remission of sins.
And I await the resurrection of the dead,
and the life of the world to come.
Amen.

Holy, holy, holy, Lord God of hosts.
Heaven and earth are full of Thy glory.
Hosanna in the highest.

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

Lamb of God,
Who takest away the sins of the world,
have mercy on us.
Grant us peace.

Grant us peace.
Lamb of God, Grant us peace.

Für uns Menschen
und um unseres Heiles willen ist er
vom Himmel herabgestiegen.

Er hat Fleisch angenommen durch
den Heiligen Geist aus Maria der Jungfrau,
und ist Mensch geworden.
Gekreuzigt wurde er sogar für uns;
unter Pontius Pilatus hat er den Tod erlitten
und ist begraben worden.

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

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

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

Lamm Gottes,
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
erbarme Dich unser.
Gib ihnen den ewigen Frieden.

Gib ihnen den ewigen Frieden.
Lamm Gottes, Gib ihnen
den ewigen Frieden.

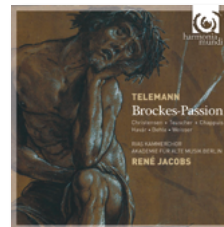
Akademie für Alte Musik Berlin
RIAS Kammerchor
Sélection discographique
All titles available in digital format (download and streaming)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
Magnificat Wq 215
Motet “Heilig ist Gott” Wq 217
*Elizabeth Watts, Wiebke Lehmkuhl,
Lothar Odinius, Markus Eiche
Hans-Christoph Rademann*
CD HMC 902167



JOHANN CHRISTIAN BACH
Missa da Requiem
Miserere B-Dur
*Lenneke Ruiten, Ruth Sandhoff,
Colin Balzer, Thomas Bauer
Hans-Christoph Rademann*
CD HMC 902098

JOHANN SEBASTIAN BACH
Motets BWV 225-230
René Jacobs
CD HMA 1901589



JOHANN LUDWIG BACH
Trauermusik
*Anna Prohaska, soprano
Ivonne Fuchs, alto
Maximilian Schmitt, tenor
Andreas Wolf, bass
Hans-Christoph Rademann*
CD HMC 902080

Weihnachts-Oratorium
Christmas Oratorio, Oratorio de Noël
*Dorothea Röschmann, Andreas Scholl,
Werner Güra, Klaus Hager
René Jacobs*
2 SACD HMC 971630.31



GEORG PHILIPP TELEMANN
Brookes-Passion
*Birgitte Christensen, soprano
Lydia Teuscher, soprano
Marie-Claude Chappuis, mezzo-soprano
Donát Havár, tenor
Daniel Behle, tenor
Johannes Weisser, baryton
René Jacobs*
CD HMC 902013.14

Akademie für Alte Musik Berlin
RIAS Kammerchor

Sélection discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

RIAS Kammerchor

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Requiem

*Sophie Karthäuser, soprano
Marie-Claude Chappuis, alto
Maximilian Schmitt, tenor
Johannes Weisser, baritone
Freiburger Barockorchester*

CD HMM 902291



BENJAMIN BRITTEN

Hymn to St Cecilia

Justin Doyle

CD HMM 902285



ALFRED SCHNITTKE

Penitential Psalms

Hans-Christoph Rademann

CD HMC 902225



AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

JOHANN SEBASTIAN BACH

Dialogkantaten

*Sophie Karthäuser, soprano
Michael Volle, bass*

CD HMM 902368



EMILIO DE'CAVALIERI

Rappresentazione

di anima et di corpo

*Marie-Claude Chappuis, mezzo-soprano
Johannes Weisser, baritone
Gyula Orendt, baritone
Marc Milhofer, tenor
Marco Fink, baritone-bass
René Jacobs*

2 CD HMC 902200.01



GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI

Stabat Mater

*Anna Prohaska, soprano
Bernarda Fink, alto*

CD HMC 902072



WOLFGANG AMADEUS MOZART

After J.S. Bach

Adagios & Fugues

CD HMC 902159





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2019
Enregistrement : Juin 2018, Live Konzerthaus Berlin, Berlin (Allemagne)

Producteur délégué : Ruth Jarre (Deutschlandradio)

Direction artistique et montage : Florian B. Schmidt

Prise de son : Martin Eichberg

© 2019 Deutschlandradio / ROC / harmonia mundi

pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture : Raphaël, *La Madone Sixtine*, 1513 (détail)

Dresden, Gemäldegalerie, Alte Meister, akg-images

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com