



# BEETHOVEN

## MISSA SOLEMNIS

BACH COLLEGIUM JAPAN  
MASAAKI SUZUKI

ANN-HELEN MOEN  
ROXANA CONSTANTINESCU  
JAMES GILCHRIST  
BENJAMIN BEVAN

# VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

## MISSA SOLEMNIS, Op. 123

73'43

Edited by Ernst Herttrich (Carus-Verlag)

### 1 KYRIE 10'15

Kyrie eleison. *Assai sostenuto. Mit Andacht* – [Christe eleison.] *Andante assai ben marcato* – [Kyrie eleison.] *Tempo I*

### GLORIA 16'33

#### 2 Gloria 5'03

Gloria. *Allegro vivace* – [Gratias agimus.] *Meno Allegro* – [Domine Deus.] *Tempo I*

#### 3 Qui tollis 5'23

*Larghetto*

#### 4 Quoniam 6'07

*Maestoso* – *Allegro, ma non troppo e ben marcato* – *Poco più Allegro* – *Presto*

### CREDO 17'25

#### 5 Credo 3'44

*Allegro ma non troppo*

#### 6 Et incarnatus 4'55

*Adagio* – *Andante* – *Adagio espressivo*

#### 7 Et resurrexit 8'46

*Allegro* – *Allegro molto* – *Allegro ma non troppo un poco maestoso* – *Allegretto ma non troppo* – *Allegro con moto* – *Grave*

## SANCTUS

14'26

### 8 Sanctus – Pleni sunt cœli – Osanna

3'22

Sanctus. *Adagio. Mit Andacht* – Pleni sunt cœli. *Allegro pesante* – Osanna. *Pesante*

### 9 Præludium – Benedictus

11'04

Præludium. *Sostenuto ma non troppo* – Benedictus. *Andante molto cantabile e non troppo mosso*

## AGNUS DEI

14'35

### 10 Agnus Dei

5'58

*Adagio*

### 11 Dona nobis pacem

8'37

*Bitte um innern und äussern Frieden.*

*Allegretto vivace – Allegro assai – Tempo I – Presto – Tempo I*

BACH COLLEGIUM JAPAN *chorus & orchestra*

MASAAKI SUZUKI *direction*

ANN-HELEN MOEN *soprano*

ROXANA CONSTANTINESCU *mezzo-soprano*

JAMES GILCHRIST *tenor*

BENJAMIN BEVAN *baritone*

RYO TERAOKA *violin solo*

## BACH COLLEGIUM JAPAN

|                  |                                                                                                                                                |
|------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Soprano:         | Terumi Boku, Minae Fujisaki, Yoshie Hida, Aki Matsui,<br>Maria Mochizuki, Miki Nakayama, Eri Sawae, Kozue Shimizu                              |
| Alto:            | Hiroya Aoki, Naoko Fuse, Fuka Komaki, Maria Koshiishi,<br>Yumi Nakamura, Chiharu Takahashi, Sachie Takahashi, Yukie Tamura                     |
| Tenore:          | Yusuke Fujii, Hiroto Ishikawa, Takayuki Kagami, Satoshi Mizukoshi,<br>Katsuhiko Nakashima, Shinya Numata, Yosuke Taniguchi, Taiichiro Yasutomi |
| Basso:           | Daisuke Fujii, Ren Fukase, Hirotaka Kato, Jumpei Niimi,<br>Chiayuki Urano, Yusuke Watanabe, Yukihiko Yamamoto                                  |
| Flauto I/II:     | Kiyomi Suga, Liliko Maeda                                                                                                                      |
| Oboe I/II        | Masamitsu San'nomiya, Thomas Meraner                                                                                                           |
| Clarinetto I/II: | Lorenzo Coppola, Kinya Shiba                                                                                                                   |
| Fagotto I/II:    | Kiyotaka Dosaka, Yukiko Murakami                                                                                                               |
| Contrafagotto:   | Eckhard Lenzing                                                                                                                                |
| Corno I–IV:      | Olivier Picon, Aika Nose, Takeshi Hidaka/Keiji Omori, Ami Okada                                                                                |
| Tromba I/II:     | Hidenori Saito, Kiryu Takayuki                                                                                                                 |
| Trombone I–III:  | Mayumi Shimizu, Charles Toet, Yosuke Kurihara                                                                                                  |
| Timpani:         | Thomas Holzinger                                                                                                                               |
| Violino I:       | Ryo Terakado <i>leader</i> , Natsumi Wakamatsu, Akira Harada, Yuki Oshika,<br>Harumi Takada, Yuko Takeshima, Ayaka Yamauchi                    |
| Violino II:      | Azumi Takada, Yuko Araki, Shiho Hiromi, Yuki Horiuchi,<br>Marina Kakuno, Satoki Nagaoka, Yukie Yamaguchi, Soko Yoshida                         |
| Viola:           | Hiroshi Narita, Mika Akiha, Sonoko Asabuki, Mina Fukazawa, Amiko Watabe                                                                        |
| Violoncello:     | Toru Yamamoto, Emmanuel Girard, Takashi Kaketa, Teruo Takemure                                                                                 |
| Violone:         | Seiji Nishizawa, Takashi Konno, Takumi Hiratsuka                                                                                               |
| Organo:          | Masato Suzuki / Yuka Ishimaru                                                                                                                  |

## *Missa solennis*

Although Beethoven was deeply religious, and took a keen and lasting interest in theological and philosophical matters, he composed only a few sacred works – two masses (the *Missa solennis* and the Mass in C major, Op. 86) and a sacred oratorio (*Christus am Ölberge*, Op. 85), plus a few smaller choral compositions and several songs with religious texts. Part of the reason for this must have been that, unlike Haydn and Mozart, Beethoven was not under any contractual agreement that forced him to write sacred works. In addition, art and religion had grown apart since the Enlightenment, for example in the sense that art itself, without any liturgical association, could often assume a strongly religious aspect – in Beethoven’s case for instance in the finale of the Ninth Symphony or in the third movement of his String Quartet in A minor, Op. 132, which he gave the subtitle ‘Thanksgiving Song of a Convalescent to the Divinity’.

Neither the Op. 86 Mass nor the Op. 85 oratorio is nowadays counted among Beethoven’s more important works. The *Missa solennis*, on the other hand, is generally regarded as a masterpiece of Catholic church music even though, over the course of the four years needed to complete it, it grew into a monumental work that exceeded all liturgical limitations. It may thus have been no coincidence that the first performance, in St Petersburg, took place in the old Philharmonic Hall, and that the work was described on the programme sheet as an ‘oratorio’. Initially, however, the *Missa solennis* was certainly planned as a liturgical composition: as a festive mass for the consecration of Beethoven’s great patron Archduke Rudolph as Archbishop of Olomouc on 9th March 1820.

We should not, however, exaggerate the importance of this external factor. Beethoven was a composer who was very aware of what he was doing, and who was concerned above all with the evolution and development of his art. He would not have composed such a mass simply because his patron had been elected Archbishop. It

appealed to him to master this cumbersome liturgical text – especially of the Gloria and Credo – in musical and formal terms. Moreover, he wanted to compose another great religious work: as often happens in crisis situations, in the last years of his life Beethoven – as a consequence of his by now total deafness – turned increasingly to religion, or even sought comfort in it. Even though he remained surrounded by many friends and admirers, experiencing such (in part self-imposed) isolation from other people must have been extremely distressing.

Beethoven approached his artistic engagement with the mass text very purposefully. A total of sixteen more or less extensive sketchbooks and numerous other separate sheets document his struggles with individual themes and motifs, in search of harmonic and formal solutions. All his life Beethoven had regularly been beset by illness and now, while working in the *Missa solennis*, his work was made more difficult by several serious periods of ill health. First, in the late autumn and winter of 1820, he suffered for some weeks with a severe bout of influenza. More serious still was the jaundice that affected him in 1821 and weakened him so much that he was incapable of intensive artistic work for almost a year. It was therefore not until well into 1822 that the work was provisionally finished – provisionally, because he subsequently undertook numerous alterations (for a while he even planned to add a Graduale, Offertorium and Tantum ergo), with the result that the above-mentioned première in St Petersburg could not take place until nearly two years later, on 26th March 1824.

Nonetheless, the *Missa solennis* exhibits stylistic unity of the highest order, while at the same time, in a way, being a compendium of Catholic sacred music. It was not without justification that Beethoven very clearly regarded this mass – rather than, for example, the Ninth Symphony – as his most important, most significant and greatest work. He stated in a letter to his biographer and former pupil Ferdinand Ries on 6th

July 1822: ‘My greatest work is a big mass that I have recently composed.’<sup>1</sup> And he repeated this opinion in numerous other letters to friends, colleagues and publishers.

Whole volumes have been written about the purely technical and compositional aspects of the work, the relationships between its keys, the incredible skill shown in the two great, seemingly never-ending fugues that conclude the Gloria and Credo (a must in Latin mass settings). What makes the *Missa solemnis* even more special, however, is the way Beethoven treats the meaning of the mass text as such. Right from the start, finding an appropriate interpretation was of great importance to him.

In a note written at the very beginning of the compositional process Beethoven observed: ‘In order to write true church music, go through all the monks’ church chorals [i.e. Gregorian chant] etc.; also look there for the stanzas in the most correct translations along with a most perfect prosody of all Christian-Catholic psalms and hymns in general.’<sup>2</sup>

Here Beethoven had two main concerns: to interpret the liturgical text with precision and also to convey its meaning to the audience. In a letter to his friend, the piano builder Johann Andreas Streicher on 16th September 1824 he wrote: ‘My dear friend, I shall comply with your wish to provide the various choral societies with the vocal parts of my recent great Mass together with a reduction for organ or piano, above all because these societies – at public events and especially at church ceremonies – can have a particularly strong impact on the public, and when I was working on this great Mass my main concern was to awaken and consolidate religious feelings, among the singers and listeners alike.’<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Beethoven Briefe Gesamtausgabe (hereafter BGA), Munich 1996, No. 1479.

<sup>2</sup> Maynard Solomon, *Beethovens Tagebuch 1812–1818 (Beethoven’s Diary 1812–18)*, Bonn 2005, p. 104.

<sup>3</sup> BGA 5, No. 1876.

Two aspects of this quotation are of particular interest:

1. Beethoven was very interested in the wider dissemination of his great mass, specifically also among the lower classes. In another letter (to Karl Friedrich Zelter in Berlin, 8th February 1823) he remarks: ‘I wrote a big mass, which could also be... performed as an Oratorio (for the poor).’<sup>4</sup> Correspondingly, he also planned to publish the *Missa solennis* with a German translation of the text, as he had previously done with his Mass in C major.

2. Beethoven had the clear intention ‘to awaken religious feelings’ with this new setting of the mass text, i.e. to place the listeners in a state of mind that would largely correspond with its that of a church service – and, seen in this context, the *Missa solennis* is certainly a liturgical work.

In view of these varied aims, it is apparent that the interpretation of the text was a matter very close to Beethoven’s heart. We can discuss four passages more closely – the start of the Kyrie, the ‘Et incarnatus’ from the Credo, the opening of the Benedictus and one passage from the Agnus Dei.

Listening to the opening of the Kyrie from the *Missa solennis*, we are immediately reminded of the overture to Mozart’s *Magic Flute*. The similarity in sound between the two beginnings with their introductory chords from the full orchestra, with almost identical scoring, and the following gentle string entries, is unmistakable. Beethoven had a very high opinion of Mozart’s *Magic Flute*, and of course audiences of the time knew it back to front – after Mozart’s death this work in particular had become very popular. And for Beethoven it was clearly important to transport the listeners right from the start into a solemn ‘Sarastro mood’ by means of the allusions to Mozart’s opera, and thereby to open their hearts. In the autograph score (and only there!) this

<sup>4</sup> BGA 5, No. 1563.



movement bears the annotation ‘Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen!’ (‘From the heart, may it return to the heart!’). It has been assumed that this was nothing more than a dedication to Archduke Rudolph. Whether Beethoven ever intended to give Rudolph the autograph score is, however, debatable. The dedication copy contains no such remark. It is therefore surely possible to interpret this ‘dedication’ as Beethoven speaking directly to the listeners in general, even if they were unaware of it. That would be very typical of him.

In the Credo, the ‘Et incarnatus’ is a central part of the text, which has regularly been singled out for special treatment by every composer, both before and after Beethoven. Here Beethoven looked to Gregorian chant and the church modes for his role models; he clearly had the monks mentioned in his diary entry (see above) in mind. In the first edition, which appeared after Beethoven’s death and contains numerous errors, this passage is erroneously labelled for performance by the tenor soloist. Unfortunately even today it is occasionally performed in this way. In fact, however, Beethoven intended the entire tenor section of the choir to perform this passage – one of many stirring moments in the work. This important Christian profession should be uttered not by an individual but by the entire Christian community.

An extraordinary feature – albeit one that takes its cue entirely from the text – is the entry of the solo violin at the beginning of the Benedictus. According to the Bible, it was with the call ‘Benedictus, qui venit in nomine Domini’ (‘Blessed is he who cometh in the name of the Lord’) that the inhabitants of Jerusalem, waving palm branches, celebrated the entry of Jesus into their city on Palm Sunday. Beethoven, however, apparently wanted to associate the text not with Palm Sunday but with Christmas, with the incarnation of Jesus to which the ‘Et incarnatus’ had already alluded. The words ‘Blessed is he who cometh in the name of the Lord’ can indeed

perfectly well be applied to this context as well.

In an early review of the mass in the music magazine *CÄCILIA* the musical educator and composer Georg Christoph Grossmann wrote: 'In the Benedictus a solo violin descends from the greatest heights; two flutes descend with it, and enfold us like spring air. They announce the angel's sweet tread, of which Handel in his *Messiah* also gave us such a beautiful image.'

He was referring to the 'pifa' in 12/8-time with which Handel begins the Christmas section of his *Messiah*. Pieces in 6/8 or 12/8 were perceived by audiences of the period as 'shepherds' music' or even 'Christmas music'. Every listener in Beethoven's time would have associated this solo violin in 12/8 with Christmas, with the birth of Jesus. Thus, right from the outset, Beethoven created a very specific religious, Christmas atmosphere. One could even say that in this way he manipulated the audience's mood, as he could safely assume that to some extent he was appealing to their hearts in a particular way.

And finally, a look at the Agnus Dei. Like the Kyrie, this section contains a threefold plea for mercy: twice 'Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis', and on the third occasion 'miserere nobis' is replaced by 'dona nobis pacem' ('Lamb of God, who takes away the sins of the world, have mercy on us / grant us peace'). In the autograph manuscript, next to the heading of the 'Dona nobis pacem', Beethoven pencilled in the explanation: 'representing inner and outer peace'. In a score made by a copyist he altered this to 'plea for inner and outer peace'. Longing for peace, and the associated fear of war and destruction, were of no less than existential significance for Beethoven. When the Napoleonic troops besieged and fired on Vienna in 1809, Beethoven must have been so shaken that – according to an account by Ferdinand Ries – he spent 'most of the time in his brother Caspar's cellar... where he covered

his head with cushions so that he would not hear the gunfire’.

To treat the ‘Dona nobis pacem’ as an independent section was a completely accepted procedure. In Beethoven’s case, however, it was significantly more than that: he expanded this ‘plea for inner and outer peace’ into a rousing and moving representation of war and peace. On two occasions he writes battle music. The first time it is heard only briefly, although it causes great fear among the alto and tenor soloists (it is marked ‘timidamente’), and culminates in a desperate plea for mercy. The second battle passage increases in tempo to *Presto* and ends with timpani and trumpets, before the choir enters with the plea for mercy. Battle music in a Catholic mass! The music calms down, and the wonderfully tender theme of the ‘Dona nobis pacem’ is heard again. 29 bars before the end Beethoven makes it clear that earthly peace is always deceptive, however, by adding timpani amid the peaceful bliss: playing *pianissimo*, as if from afar, it reminds us yet again of the horrors of war. Here Beethoven comes to terms with his own, very personal experiences, but generalizes them and raises them up to a higher, religious level.

© *Ernst Hertrich 2017*

Dr Ernst Hertrich is the former head of the Beethoven Complete Edition (1990–2006), the Beethoven-Haus publishing house (1998–2006) and the Beethoven-Archiv (2003–06).

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of Bach’s church cantatas, an enterprise which in 2013 was concluded with the release of the 55th and final volume.

During this period, the BCJ has also established itself on the international concert scene, with appearances at prestigious venues and festivals such as Carnegie Hall in New York, the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany as well as at the BBC Proms in London. Besides the much acclaimed recordings of cantatas, releases by the ensemble include performances of a number of large-scale choral works by Bach, as well as Monteverdi (*Vespers*) and Handel (*Messiah*). Most recently, the recording of Mozart's Great Mass in C minor [BIS-2171] received critical acclaim, including a 2017 *Gramophone* Award in the choral category.

[www.bachcollegiumjapan.org](http://www.bachcollegiumjapan.org)

Born in Kobe, **Masaaki Suzuki** began working as a church organist at the age of twelve. He studied the organ under Tsuguo Hirono at the Tokyo University of the Arts, going on to the Sweelinck Academy in Amsterdam in 1979. There he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, graduating with a soloist's diploma in both instruments. His impressive discography on the BIS label has brought him many critical plaudits, and he is regularly invited to work with renowned period ensembles such as the Orchestra of the Age of Enlightenment and Philharmonia Baroque. Masaaki Suzuki also conducts modern orchestras, including the Leipzig Gewandhaus Orchestra, New York Philharmonic, Orchestre Symphonique de Montréal and Tokyo Philharmonic Orchestra, in repertoire as diverse as Britten, Fauré, Haydn, Mahler, Mendelssohn, Mozart and Stravinsky. Masaaki Suzuki combines his conducting career with his work as an organist and harpsichordist. Founder of the early music department at the Tokyo University of the Arts, Masaaki Suzuki was named honorary professor there in 2015. He is currently guest professor at Kobe Shoin Women's University as well as principal guest conductor at the Yale Schola

Cantorum. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany, and in 2012 he received the Bach Medal, awarded by the city of Leipzig.

Recognized for her interpretations of Mozartian roles, **Ann-Helen Moen** began her career as a member of the ensemble at the Graz Opera and has appeared at prestigious opera houses including the Norwegian National Opera, Hannover Staatsoper, Danish National Opera and Opernhaus Zürich. A sought-after concert artist, she has performed with the major Scandinavian orchestras, and with ensembles such as the MDR Symphony Orchestra in Leipzig. Conductors with whom she has collaborated include Edward Gardner, Sir Andrew Davis, Andrew Litton and Susanna Mälkki. Ann-Helen Moen studied at the Grieg Academy in Bergen and at the Royal Danish Opera Academy.

**Roxana Constantinescu** has won acclaim for her ability to approach different styles with equal beauty and commitment. As a soloist of the Vienna State Opera she performed roles such as Rosina, Cherubino, Nicklausse and Zerlina. The Romanian mezzo-soprano has appeared as a guest at prestigious opera houses including the Zurich Opera House, Teatro la Fenice, New National Theatre Tokyo and Deutsche Oper Berlin. In concert Roxana Constantinescu has performed with such eminent conductors as Seiji Ozawa, Riccardo Muti, Pierre Boulez and Gustavo Dudamel and orchestras including the Chicago Symphony Orchestra, Los Angeles and Vienna Philharmonic Orchestras and Bavarian Radio Symphony Orchestra.

*<http://roxanaconstantinescu.com>*

**James Gilchrist** sang as a chorister at New College, Oxford and as a choral scholar at King's College, Cambridge before training as a doctor. He turned to a full-time career in music in 1996 and has become one of the Britain's best-loved tenors. His extensive concert repertoire has seen him perform in major concert halls throughout the world, with conductors including Sir John Eliot Gardiner, Sir Roger Norrington and Harry Christophers. Bach's *Christmas Oratorio* and the *St John* and *St Matthew Passions* feature prominently in his schedule, and he is celebrated as perhaps the finest Evangelist of his generation.

[www.jamesgilchrist.co.uk](http://www.jamesgilchrist.co.uk)

**Benjamin Bevan**, baritone, studied at the Guildhall School of Music and Drama and made his Royal Opera House, Covent Garden début as Henry Cuffe in Britten's *Gloriana*. Other notable operatic engagements include appearances at the Royal Danish Opera, Opéra de Dijon, Welsh National Opera and Scottish Opera, in roles such as Lescaut (*Manon* and *Boulevard Solitude*), Morales (*Carmen*), Riccardo (*I Puritani*) and Marcello (*La Bohème*). On the concert platform, he has worked with ensembles including The English Concert, Bach Collegium Japan, The Hanover Band, BBC Philharmonic Orchestra, Stavanger Symphony Orchestra and Colorado Symphony.

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

## Die *Missa solennis*

Obwohl Beethoven ein tiefreligiöser Mensch war, der sich viel und intensiv mit theologisch-philosophischen Themen beschäftigte, komponierte er nur wenige geistliche Werke – zwei Messen (neben der *Missa solennis* noch die C-Dur-Messe op. 86) und ein geistliches Oratorium (*Christus am Ölberge*, op. 85), dazu noch einige kleinere Chorkompositionen und mehrere Lieder mit religiösen Texten. Das lag sicher auch daran, dass Beethoven sich nicht, wie etwa Haydn und Mozart, in einem Angestelltenverhältnis befand, das ihn zur Komposition geistlicher Werke verpflichtet hätte. Es lag aber auch daran, dass sich Kunst und Religion seit der Aufklärung auseinanderentwickelt hatten, bzw. daran, dass Kunst oft selbst, ohne liturgische Bindung, einen stark religiösen Aspekt annehmen konnte – bei Beethoven z.B. im Finale der 9. Symphonie oder in dem „Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit“, womit er den 3. Satz des a-moll-Streichquartetts op. 132 überschrieb.

Weder die Messe op. 86 noch das Oratorium op. 85 werden heute zu Beethovens bedeutenderen Werken gezählt. Ganz anders die *Missa solennis*, die allgemein als ein Hauptwerk der katholischen Kirchenmusik angesehen wird, obwohl sie ihm in den vier Jahren, die er dann zur Fertigstellung benötigte, zu einem monumentalen Werk geriet, das die Grenzen der Liturgie sprengt. Es kommt daher vielleicht nicht von ungefähr, dass die Uraufführung in St. Petersburg im alten Philharmonischen Saal stattfand und dass das Werk dort im Programmzettel als Oratorium bezeichnet wurde. Geplant war die *Missa solennis* ursprünglich freilich durchaus als liturgische Komposition, nämlich als Festmesse zur Inthronisation von Beethovens großem Gönner Erzherzog Rudolph zum Erzbischof von Olmütz am 9. März 1820.

Man darf diesen äußeren Anlass aber nicht überbewerten. Beethoven war ein sehr bewusst vorgehender Komponist, dem es vor allem auf die Fort- und Weiterentwick-

lung seiner Kunst ankam. Mit Sicherheit komponierte er nicht einfach einmal so eine Messe, nur weil einer seiner Gönner zum Erzbischof gewählt worden war. Es reizte ihn, diesen sperrigen liturgischen Text vor allem des Gloria und des Credo musikalisch formal zu bewältigen und – er wollte noch einmal ein großes religiöses Werk komponieren. Wie mehrmals in Krisensituationen wandte sich Beethoven in den letzten Jahren seines Lebens in der Folge seiner mittlerweile völligen Ertaubung verstärkt der Religion zu, suchte, wenn man so will, Trost in ihr. Zwar waren immer viele Freunde und Bewunderer um ihn, dennoch muss die Erfahrung der, z.T. selbst gewählten, menschlichen Isolation sehr einschneidend gewesen sein.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Messetext ging Beethoven dabei sehr bewusst an. Insgesamt 16 mehr oder weniger umfangreiche Skizzenbücher und zahlreiche weitere Einzelblätter dokumentieren sein Ringen um einzelne Themen und Motive, um harmonische und formale kompositorische Lösungen. Erschwert wurde die Arbeit freilich dadurch, dass Beethoven, der zeit seines Lebens immer wieder von Krankheiten heimgesucht wurde, ausgerechnet während der Entstehungszeit der *Missa solennis* mehrfach ernstlich erkrankte. Zunächst laborierte er im Spätherbst und Winter 1820 mehrere Wochen lang an einer schweren Grippe. Noch schwerwiegender war dann die Gelbsucht von 1821, die ihn so schwächte, dass er fast ein ganzes Jahr nicht zu intensiver künstlerischer Arbeit in der Lage war. So dauerte es bis weit ins Jahr 1822 hinein, bis das Werk einen zumindest vorläufigen Abschluss fand – vorläufig deshalb, weil Beethoven in der Folge noch zahlreiche Änderungen vornahm (zwischenzeitlich sogar plante, dem Ganzen noch ein Graduale, ein Offertorium und ein Tantum ergo hinzuzufügen), sodass die oben erwähnte Uraufführung in St. Petersburg erst noch einmal fast zwei Jahre später, am 26. März 1824, stattfinden konnte.

Dennoch zeichnet sich die *Missa solennis* durch größte stilistische Einheit aus und



ist gleichzeitig gewissermaßen ein Kompendium der katholischen Kirchenmusik überhaupt. Es kommt nicht von ungefähr, dass Beethoven sie, nicht etwa die Neunte, ganz offenbar als sein wichtigstes, bedeutendstes und größtes Werk ansah. So erklärte er in einem Brief vom 6. Juli 1822 an seinen ehemaligen Schüler Ferdinand Ries: „Mein größtes Werk ist eine große Messe, welche ich ohnlängst geschrieben habe.“<sup>1</sup> Und diese Bewertung wiederholte er noch in zahlreichen weiteren Briefen an Freunde, Kollegen oder Verleger.

Über die rein technisch-kompositorischen Aspekte des Werks, die tonartlichen Beziehungen, die unglaubliche Kunstfertigkeit bei den beiden großen, kaum enden wollenden Fugen am Ende des Gloria und des Credo (ein Muss in lateinischen Messvertonungen) sind ganze Bücher geschrieben worden. Was die *Missa solennis* aber fast noch mehr zu etwas ganz Besonderem macht, ist die Art und Weise, wie Beethoven die inhaltliche Aussage des Messtextes als solchen behandelt. Seine adäquate Ausdeutung spielte für ihn von Anfang eine große Rolle.

In einer Notiz gleich zu Beginn der Kompositionsarbeiten vermerkte er: „Um wahre Kirchenmusik zu schreiben alle Kirchenchoräle der Mönche [d.h. die gregorianischen Gesänge] ect. durchgehen wo auch zu suchen wie die Absätze in richtigsten Uibersetzen nebst vollkommener Prosodie aller christkatholischen Psalmen und Gesänge überhaupt.“<sup>2</sup>

Dabei lag Beethoven zweierlei am Herzen, einmal die genaue Ausdeutung des liturgischen Textes, zum zweiten aber auch die Botschaft an die Zuhörer. In einem Brief vom 16. September 1824 an seinen Freund, den Klavierbauer Johann Andreas Streicher, schrieb er: „Ihrem Wunsche, mein werter Freund, die Singstimmen meiner

<sup>1</sup> Beethoven Briefe Gesamtausgabe (im Folgenden BGA), München 1996, Nr. 1479.

<sup>2</sup> Maynard Solomon, *Beethovens Tagebuch 1812–1818*, Bonn 2005, S. 104.

letzten großen Messe mit einem Auszuge für die Orgel oder Piano an die verschiedenen Gesang-Vereine abzulassen, gebe ich hauptsächlich darum gerne nach, weil diese Vereine bei öffentlichen, besonders aber gottesdienstlichen Feierlichkeiten, außerordentlich viel auf die Menge wirken können, und es bei Bearbeitung dieser großen Messe meine Hauptsache war, sowohl bei den Singenden als Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen.“<sup>3</sup>

In diesem Text sind zwei Aussagen wichtig:

1. Beethoven war zum einen sehr an einer Verbreitung seiner großen Missa interessiert, und zwar an einer Verbreitung auch in den niederen Schichten. In einem weiteren Brief (vom 8. Februar 1823 an Karl Friedrich Zelter in Berlin) heißt es nämlich: „ich schrieb eine große Meße, welche auch als oratorium könnte (für die armen) ... gegeben werden.“<sup>4</sup> Dazu passt auch, dass er sogar plante, wie schon seine C-Dur-Messe auch die *Missa solemnis* mit einem unterlegten deutschen Text zu veröffentlichen.

2. Beethoven wollte außerdem offenbar ganz bewusst mit dieser neuen Vertonung der Messe in den Hörern „religiöse Gefühle erwecken“, d.h. sie in einen Zustand versetzen, der dem im Gottesdienst weitgehend entsprechen sollte – und so gesehen ist auch die *Missa solemnis* durchaus ein liturgisches Werk.

Dass ihm angesichts dieser verschiedenen Ansprüche die inhaltliche Ausdeutung des Textes besonders am Herzen lag, liegt auf der Hand. Auf vier Stellen sei dabei etwas näher eingegangen – den Anfang des Kyrie, das „Et incarnatus“ aus dem Credo, den Anfang des Benedictus und eine Stelle aus dem Agnus Dei.

Hört man den Beginn des Kyrie aus der *Missa solemnis*, so ist man sehr rasch an die Ouvertüre zu Mozarts *Zauberflöte* erinnert. Die klangliche Ähnlichkeit der beiden

<sup>3</sup> BGA 5, Nr. 1876.

<sup>4</sup> BGA 5, Nr. 1563.

Anfänge mit ihren einleitenden Akkorden des vollen, fast identisch besetzten Orchesters und dem folgenden weichen Einsatz der Streicher ist unüberhörbar. Beethoven schätzte Mozarts *Zauberflöte* sehr und das Musikpublikum der Zeit kannte sie natürlich in- und auswendig – nach Mozarts Tod war gerade seine *Zauberflöte* sehr populär geworden. Und für Beethoven war es offenbar wichtig, mit den Anklängen an Mozarts Oper den Hörer von Anfang an in eine feierliche „Sarastro-Stimmung“ zu versetzen und damit die Herzen zu öffnen. Im Autograph (und nur dort!) ist der Satz mit „Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen!“ überschrieben. Es wurde zwar vermutet, dass darunter nur ein Hinweis auf den Widmungsträger Erzherzog Rudolph zu verstehen sei. Ob Beethoven aber jemals daran dachte, Rudolph das Autograph zu überlassen, scheint eher zweifelhaft. Das Widmungsexemplar enthält keine derartige Anmerkung. Man darf diese „Widmung“ daher sicher auch so interpretieren, dass Beethoven sich damit an die Zuhörer ganz allgemein wandte, auch wenn diese sie gar nicht zu Gesicht bekamen. Es wäre durchaus typisch für ihn.

Im Credo ist das „Et incarnatus“ eine zentrale Textstelle, die seit jeher von allen Komponisten vor und nach Beethoven immer wieder in besonderer Weise ausgestaltet wurde. Beethoven griff dabei auf gregorianische und kirchentonale Vorbilder zurück. Dabei hatte er offenbar noch die Mönche aus dem Tagebucheintrag (s.o.) im Kopf. In der Erstausgabe, die erst nach Beethovens Tod erschien und zahlreiche Fehler aufweist, ist die Stelle falsch gedruckt, nämlich nur vom Tenorsolisten vorzutragen. Leider wird sie auch heute noch gelegentlich so ausgeführt. In Wirklichkeit aber wollte Beethoven – eine der vielen ergreifenden Stellen des Werkes –, dass der ganze Chortenor die Stelle singt. Nicht ein Einzelner sollte dieses wichtige christliche Bekenntnis aussprechen, sondern die ganze christliche Gemeinschaft.

Außergewöhnlich und ebenfalls ganz aus dem Text geboren ist auch der Einsatz der Solovioline zu Beginn des Benedictus. Mit dem Ruf „Benedictus, qui venit in nomine

Domini“ (auf deutsch: „Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn“) feierten laut Bibel die Einwohner Jerusalems, Palmzweige schwenkend, Jesus, als er – am Palmsonntag – in ihre Stadt einzog. Beethoven hat den Text jedoch statt mit dem Palmsonntag offenbar mit dem Weihnachtsfest in Verbindung bringen wollen, mit der schon im „Et incarnatus“ angesprochenen Menschwerdung von Jesus. Man kann das „Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn“ ja durchaus auch darauf beziehen.

Schon in einer frühen Rezension der Messe in der Musikzeitschrift *CÄCILIA* schrieb der Musikpädagoge und Komponist Georg Christoph Grossmann: „Im Benedictus steigt eine Sologeige von der möglichsten Höhe herab, steigen mit dieser zwei Flöten hernieder und umschweben uns wie Frühlingsluft. Sie verkünden den lieblichen Gang des Himmelsboten, von dem auch Händel in seinem *Messias* ein so schönes Bild gegeben.“

Gemeint ist die Pifa im 12/8-Takt, mit der Händel den Weihnachtsteil seines *Messias* einleitet. Stücke im 6/8- oder 12/8-Takt wurden von den Hörern der damaligen Zeit als „Hirtenmusik“ oder „Weihnachtsmusik“ schlechthin empfunden. Jeder Hörer zu Beethovens Zeit assoziierte diese Sologeige im 12/8-Takt mit Weihnachten, mit der Geburt des Jesuskindes. Beethoven erzeugte damit also gleich von vornherein eine ganz bestimmte religiöse, weihnachtliche Stimmung. Man könnte auch sagen, er manipulierte damit die Stimmung der Zuhörer, denn er konnte davon ausgehen, dass er damit gewissermaßen die Herzen der Zuhörer in besonderer Weise ansprach.

Und zuletzt noch ein Blick ins Agnus Dei. Ähnlich wie das Kyrie enthält auch dieser Teil ein dreimaliges Bitten um Erbarmen: „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis“ – beim dritten Mal statt „miserere nobis“ dann „dona nobis pacem“. Auf Deutsch: „Lamm Gottes, das du hinwegnimmst die Sünden der Welt, erbarme dich unser“ bzw. „...gib uns den Frieden.“ Im Autograph schrieb Beethoven neben die Überschrift des „Dona nobis pacem“ mit Bleistift noch die Erläuterung „darstellend

den innern und äußern Frieden“. In einer Kopistenabschrift änderte er das noch zu „Bitte um innern und äußern Frieden“. Sehnsucht nach Frieden – und damit verbunden – Angst vor Krieg und Zerstörung hatten für ihn geradezu existenzielle Bedeutung. Als 1809 die napoleonischen Truppen Wien belagerten und beschossen, muss das Beethoven dermaßen erschüttert haben, dass er, nach einem Bericht seines Biographen Ferdinand Ries, „die meiste Zeit in einem Keller bei seinem Bruder Caspar“ zubrachte, „wo er noch den Kopf mit Kissen bedeckte, um ja nicht die Kanonen zu hören“.

Es war durchaus üblich, das „Dona nobis pacem“ als einen eigenständigen formalen Teil zu behandeln. Bei Beethoven wurde es aber bezeichnenderweise mehr, er baute diese „Bitte um innern und äußern Frieden“ zu einer gleichzeitig mitreißenden und ergreifenden Darstellung des Gegensatzes von Krieg und Frieden aus. Gleich zweimal lässt er eine Kriegsmusik ertönen. Das erste Mal klingt sie nur kurz an und löst doch bei den Solisten, Alt und Tenor, größte Angst aus (überschrieben mit „timidamente“ = ängstlich), die in eine verzweifelte Bitte um Erbarmen mündet. Die zweite Kriegsmusik beschleunigt das Tempo zum *Presto* und endet schließlich mit Pauken und Trompeten, bevor diesmal der Chor mit der Bitte um Erbarmen einsetzt. Kriegsmusik in einer Messvertonung! Das Ganze beruhigt sich und das wunderbar weiche Thema des „Dona nobis pacem“ wird wieder aufgenommen. Dass der irdische Frieden aber immer trügerisch ist, macht Beethoven 29 Takte vor Schluss deutlich, wenn er mitten in der Friedensseligkeit noch einmal die Pauke erklingen lässt, die im *pianissimo*, wie aus der Ferne, noch einmal an die Schrecken des Kriegs erinnert. Beethoven verarbeitet hier seine ganz persönlichen Erfahrungen, verallgemeinert sie jedoch und hebt sie auf eine höhere, religiöse Ebene.

© Ernst Hertrich 2017

Dr. Ernst Hertrich ist ehemaliger Leiter der Beethoven-Gesamtausgabe (1990–2006), des Verlags Beethoven-Haus (1998–2006) und des Beethoven-Archivs (2003–2006).

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von Masaaki Suzuki, seinem Musikalischen Leiter bis zum heutigen Tag, mit dem Ziel gegründet, japanische Hörer mit Aufführungen bedeutender Barockwerke auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen der Kirchenkantaten J. S. Bachs einen exzellenten Ruf erworben – ein Aufnahmeprojekt, das 2013 mit dem Erscheinen der 55. und letzten Folge abgeschlossen wurde. Während dieser Zeit hat sich das BCJ auch in der internationalen Konzertszene einen vielgeachteten Namen gemacht – u. a. mit Auftritten in renommierten Konzertsälen wie der New Yorker Carnegie Hall und bei Festivals wie der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie den BBC Proms in London. Neben den viel beachteten Kantateneinspielungen gehören zu den Veröffentlichungen des Ensembles auch zahlreiche große Chorwerke von Bach, Monteverdi (*Marienvesper*) und Händel (*Messiah*). Zuletzt wurde die Aufnahme von Mozarts Großer Messe in c-moll (BIS-2171) von der Kritik gefeiert und 2017 mit einem *Gramophone* Award in der Kategorie „Chor“ ausgezeichnet.

[www.bachcollegiumjapan.org](http://www.bachcollegiumjapan.org)

**Masaaki Suzuki**, in Kobe/Japan geboren, ist seit dem Alter von zwölf Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte zunächst Orgel bei Tsuguo Hirono an der Tokyo University of the Arts und wechselte 1979 an die Sweelinck Akademie in Amsterdam. Dort studierte er Cembalo bei Ton Koopman und Orgel bei Piet Kee; beide Fächer schloss er mit dem Solistendiplom ab. Für seine beeindruckende Diskographie bei BIS hat er viele begeisterte Kritiken erhalten; regelmäßig wird er von renommierten Ensembles der historischen Aufführungspraxis wie dem Orchestra of the Age of Enlightenment und Philharmonia Baroque eingeladen. Außerdem dirigiert Masaaki

Suzuki moderne Orchester, wie das Gewandhausorchester Leipzig, die New Yorker Philharmoniker, das Orchestre Symphonique de Montréal und das Tokyo Philharmonic Orchestra; zu seinem vielseitigen Repertoire gehören dabei Britten, Fauré, Haydn, Mahler, Mendelssohn, Mozart und Strawinsky. Masaaki Suzuki verbindet seine Karriere als Dirigent mit der Arbeit als Organist und Cembalist. Masaaki Suzuki ist Gründer der Abteilung für Alte Musik an der Tokyo University of the Arts, wo er 2015 zum Honorarprofessor ernannt wurde. Derzeit ist er außerdem Gastprofessor an der Kobe Shoin Women's University sowie Erster Gastdirigent der Yale Schola Cantorum. 2001 wurde ihm das Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland verliehen, 2012 wurde er von der Stadt Leipzig mit der Bach-Medaille ausgezeichnet.

**Ann-Helen Moen**, die sich im Mozart-Fach einen Namen gemacht hat, begann ihre Karriere als Ensemblemitglied an der Oper Graz und trat an renommierten Opernhäusern wie der Norwegischen Nationaloper, der Staatsoper Hannover, der Dänischen Nationaloper und dem Opernhaus Zürich auf. Als gefragte Konzertsolistin trat sie mit bedeutenden skandinavischen Orchestern und mit Ensembles wie dem MDR Sinfonieorchester in Leipzig auf. Zu den Dirigenten, mit denen sie zusammengearbeitet hat, gehören Edward Gardner, Sir Andrew Davis, Andrew Litton und Susanna Mälkki. Ann-Helen Moen studierte an der Grieg-Akademie in Bergen und an der Königlich Dänischen Opern- und Musikakademie.

Durch ihre Fähigkeit, unterschiedliche Stile mit derselben Schönheit und Hingabe zu gestalten, hat sich **Roxana Constantinescu** große Anerkennung erworben. Als Solistin der Wiener Staatsoper verkörperte sie u.a. Rollen wie Rosina, Cherubino, Nicklausse

oder Zerlina. Die rumänische Mezzosopranistin gastierte an renommierten Opernhäusern wie dem Opernhaus Zürich, dem Teatro la Fenice, dem New National Theatre Tokyo und der Deutschen Oper Berlin. Im Konzertsaal ist Roxana Constantinescu mit so bedeutenden Dirigenten wie Seiji Ozawa, Riccardo Muti, Pierre Boulez und Gustavo Dudamel und Orchestern wie dem Chicago Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic, den Wiener Philharmonikern und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks aufgetreten.

<http://roxanaconstantinescu.com>

**James Gilchrist** war Chorist am New College in Oxford und am King's College in Cambridge, bevor er ein Medizinstudium absolvierte. 1996 verlegte er sich auf eine Vollzeitkarriere als Musiker und wurde einer der beliebtesten Tenöre des Landes. Sein umfangreiches Konzertrepertoire hat ihn in große Konzertsäle auf der ganzen Welt geführt, wo er mit Dirigenten wie Sir John Eliot Gardiner, Sir Roger Norrington und Harry Christophers zusammengearbeitet hat. Einen Schwerpunkt seines Schaffens bilden Bachs *Weihnachtsoratorium*, die *Johannes-* und die *Matthäus-Passion*, und er wird als der vielleicht beste Evangelist seiner Generation gefeiert.

[www.jamesgilchrist.co.uk](http://www.jamesgilchrist.co.uk)

Der Bariton **Benjamin Bevan** studierte an der Guildhall School of Music and Drama und debütierte am Royal Opera House, Covent Garden, als Henry Cuffe in Britten's *Gloriana*. Opernengagements in Rollen wie Lescaut (*Manon* und *Boulevard Solitude*), Morales (*Carmen*), Riccardo (*I Puritani*) und Marcello (*La Bohème*) führten ihn u.a. an die Königlich Dänische Oper, die Opéra de Dijon, die Welsh National Opera und die Scottish Opera. Auf dem Konzertpodium arbeitete Benjamin mit Ensembles wie



The English Concert, dem Bach Collegium Japan, der Hanover Band, dem BBC Philharmonic Orchestra, dem Stavanger Symphony Orchestra und der Colorado Symphony zusammen.

*[www.benbevan.com](http://www.benbevan.com)*

## *Missa solennis*

Bien que Beethoven ait été un homme profondément religieux qui s'intéressait de près aux questions théologiques et philosophiques, il ne composa que quelques œuvres religieuses : deux messes (la *Missa solennis* et la Messe en do majeur op. 86) et un oratorio (*Christus am Ölberge* [*Le Christ au Mont des Oliviers*], op. 85), ainsi que quelques pièces chorales de moindre importance et plusieurs mélodies. Cela est probablement attribuable au fait que Beethoven n'était pas, comme Haydn et Mozart, dans une situation professionnelle qui l'obligeait à composer des œuvres religieuses. On pourrait également ajouter que, depuis les Lumières, l'art et la religion étaient désormais distincts ou parce que l'art lui-même, sans pour autant être relié à quelque aspect liturgique, pouvait souvent revêtir un aspect fortement religieux comme ce fut le cas, chez Beethoven par exemple, du finale de la Neuvième Symphonie ou du « Chant sacré d'action de grâce d'un convalescent à la divinité », le sous-titre qu'il donna au troisième mouvement du Quatuor à cordes en la mineur op. 132.

Ni la Messe op. 86 ni l'Oratorio op. 85 ne font partie des œuvres les plus importantes de Beethoven. La situation est complètement différente en ce qui concerne la *Missa solennis* qui est considérée comme une œuvre majeure de la musique religieuse catholique bien qu'au cours des quatre années que sa composition nécessita, elle soit devenue une œuvre monumentale qui transcende les limites du contexte liturgique. Ce n'est donc peut-être pas un hasard si sa création eut lieu dans l'ancienne salle philharmonique de Saint-Petersbourg et si elle a été décrite comme un oratorio dans le programme distribué à ce concert. La *Missa solennis* a été initialement conçue comme une composition liturgique, c'est-à-dire une messe destinée à célébrer l'intronisation du principal mécène de Beethoven, l'archiduc Rudolph, au poste d'archevêque d'Olo-mouc, le 9 mars 1820.

Il ne faut cependant pas accorder une importance démesurée à ces circonstances extérieures. Beethoven était un compositeur très déterminé qui s'intéressait tout particulièrement au développement de son art. La composition d'une telle messe n'est certainement pas attribuable qu'au seul fait que l'un de ses mécènes ait été élu archevêque. La composition d'une œuvre basée sur un texte liturgique important, en particulier le Gloria et le Credo, l'inspirait musicalement et il souhaitait à nouveau composer une œuvre religieuse importante. Comme à plusieurs reprises dans des situations de crise, Beethoven s'est tourné de plus en plus souvent vers la religion pour y chercher quelque réconfort durant les dernières années de sa vie en raison de sa surdité devenue totale. De nombreux amis et admirateurs gravitaient certes toujours autour de lui mais son isolement social, en partie auto-imposé, fut très déterminant.

Beethoven a procédé à un examen approfondi au niveau artistique du texte de la messe. Seize carnets d'esquisses plus ou moins volumineux ainsi que de nombreux feuillets individuels additionnels témoignent de son travail sur les thèmes et les motifs ainsi qu'en vue de solutions harmoniques et formelles. Le travail fut rendu difficile par le fait que Beethoven, qui a toujours souffert de maladies diverses tout au long de sa vie, est tombé gravement malade à plusieurs reprises pendant la composition de la *Missa solemnis*. Il souffrit d'une grave grippe pendant plusieurs semaines à la fin de l'automne et à l'hiver 1820. Plus grave encore fut la jaunisse de 1821 qui l'affaiblit tellement qu'il ne put travailler assidûment pendant presque une année entière. Il fallut donc attendre jusqu'en 1822 pour que l'œuvre ne parvienne à une conclusion qui s'avèrera provisoire car Beethoven procédera par la suite à de nombreuses modifications. Il envisagera même un temps d'inclure un Graduel, un Offertorium et un Tantum ergo. C'est pourquoi la création à Saint-Petersbourg n'aura lieu que près de deux ans plus tard, le 26 mars 1824.

La *Missa solemnis* se caractérise néanmoins par une extrême unité stylistique et est pour ainsi dire, en même temps, un compendium de la musique religieuse catholique. Ce n'est donc pas un hasard si Beethoven, considérait sa *Missa solemnis*, et non pas sa neuvième symphonie, comme son œuvre la plus importante. Dans une lettre à son ancien élève Ferdinand Ries datée du 6 juillet 1822, il affirme : « Ma plus grande œuvre est une grande messe que j'ai écrite récemment. »<sup>1</sup> Et il allait par la suite répéter ce jugement dans de nombreuses autres lettres à ses amis, collègues ou éditeurs.

Des livres entiers ont été écrits sur les aspects purement techniques et compositionnels de l'œuvre, les relations entre les tonalités, l'extraordinaire traitement des deux grandes fugues à la fin du Gloria et du Credo (un *must* dans les messes musicales en latin). Mais ce qui rend la *Missa solemnis* unique est la manière avec laquelle Beethoven traite le contenu du texte en soi. Son interprétation fidèle a joué un rôle majeur dès le début de son travail sur l'œuvre.

Dans une note datant de la période des travaux préliminaires, il écrivit : « Pour écrire de la véritable musique d'église, parcourir tous les chorals religieux des moines [c'est-à-dire les chants grégoriens] etc. pour trouver dans les passages parfaitement traduits ainsi que dans une prosodie parfaite, tous les psaumes et chants catholiques chrétiens en général. »<sup>2</sup>

Deux objectifs tenaient Beethoven à cœur : tout d'abord, une interprétation fidèle du texte liturgique puis un message au public. Dans une lettre du 16 septembre 1824 adressée à son ami, le facteur de piano Johann Andreas Streicher, il écrivit : « Je cède volontiers les parties vocales de ma dernière grande messe avec une version pour orgue ou piano aux différentes associations vocales selon votre vœu parce que ces sociétés

<sup>1</sup> Édition complète de la correspondance de Beethoven, Munich, 1996, n° 1479

<sup>2</sup> Maynard Solomon, *Beethovens Tagebuch 1812–1818*, Bonn 2005, p. 104.

peuvent avoir un effet extraordinaire sur l'assemblée lors des célébrations publiques, surtout lors des célébrations religieuses, et ma principale préoccupation lors du travail sur cette grande messe, tant pour les chanteurs que pour les auditeurs, était d'éveiller un sentiment religieux qui se poursuivrait.»<sup>3</sup>

Deux déclarations sont importantes dans ce texte :

Premièrement, Beethoven souhaitait ardemment la diffusion de sa grande messe, notamment auprès des classes moins favorisées. Dans une autre lettre (datée du 8 février 1823 et adressée à Karl Friedrich Zelter à Berlin) il écrivit : «J'ai écrit une grande messe qui pourrait aussi être donnée en tant qu'oratorio (pour les pauvres)...»<sup>4</sup> Il apparaît donc clair qu'il envisageait de publier sa *Missa solemnis*, tout comme il l'avait déjà fait pour sa Messe en do majeur, sous une forme qui inclurait également le texte en allemand.

Deuxièmement, Beethoven souhaitait manifestement susciter chez ses auditeurs des «sentiments religieux» avec cette nouvelle version d'une messe, c'est-à-dire les emmener à un état correspondant en grande partie à celui suscité par le service religieux. En ce sens, la *Missa solemnis* est également une œuvre liturgique.

Il est manifeste que Beethoven était particulièrement préoccupé par l'interprétation du contenu du texte au regard de ses différentes exigences. Quatre passages sont particulièrement révélateurs : le début du Kyrie, l'«Et incarnatus» du Credo, le début du Benedictus et un passage de l'Agnus Dei.

Le début du Kyrie de la *Missa solemnis* rappelle dès ses premières notes l'ouverture de la *Flûte enchantée* de Mozart. La similitude tonale des deux introductions avec leurs accords introductifs joués par tout l'orchestre, leur instrumentation quasi iden-

<sup>3</sup> Correspondance, volume 5, op. cit., n° 1876

<sup>4</sup> Ibid., n° 1563

tique, puis l'entrée délicate des cordes est frappante. Beethoven aimait tout particulièrement la *Flûte enchantée* et le public de l'époque connaissait évidemment très bien cette œuvre qui, après la mort de Mozart, est devenue très populaire. Pour Beethoven, il était manifestement important d'emmener l'auditeur par des allusions à l'opéra de Mozart dans une ambiance «à la Sarastro» solennelle dès le début et d'ainsi ouvrir les cœurs. Dans l'autographe (et seulement là!), on peut lire «Venu du cœur! Puisse-t-il retourner au cœur!». On a supposé qu'il ne s'agit là que d'une dédicace à l'archiduc Rudolph. Le manuscrit qui comporte la dédicace ne comporte aucune remarque à cet effet. Ce «souhait» peut donc être interprété comme si Beethoven se tournait vers le public même si celui-ci ne le sait pas. Ce serait typique de lui.

Dans le Credo, l'«Et incarnatus» est un passage fondamental du texte qui a toujours été conçu d'une manière particulière par tous les compositeurs, avant et après Beethoven. Ce dernier retourna aux modèles grégoriens et ecclésiastiques. Il avait de plus manifestement en tête les moines auxquels il faisait allusion dans son journal (voir plus haut). Dans la première édition, qui ne parut qu'après la mort de Beethoven et qui comporte de nombreuses erreurs, le passage est imprimé incorrectement alors qu'il est confié au soliste ténor. Cette erreur subsiste encore malheureusement de nos jours. En réalité, Beethoven souhaitait que ce passage – l'un des nombreux passages particulièrement émouvants de l'œuvre – soit chanté par la section des ténors au complet. Ce n'est donc pas une seule personne qui devrait exprimer cette importante confession chrétienne mais plutôt l'ensemble de la communauté chrétienne.

La partie de violon solo du Benedictus est inhabituelle et est elle aussi liée de près aux paroles. C'est aux cris de «Benedictus, qui venit in nomine Domini» [Qu'il soit béni, celui qui vient au nom du Seigneur], que, selon la Bible, les habitants de Jérusalem célébrèrent Jésus en agitant des branches de palmier lorsqu'il entra dans la ville,

au dimanche des Rameaux. Beethoven a cependant souhaité associer le texte à Noël au lieu du dimanche des Rameaux lors de l'évocation de l'incarnation de Jésus dans l'«Et incarnatus». On peut aussi se référer à la «louange qui vient au nom du Seigneur».

Dans l'un des premiers comptes-rendus consacrés à la *Missa solemnis* dans le périodique musical *Cäcilia*, Georg Christoph Grossmann, pédagogue et compositeur, écrivit : «Dans le Benedictus, le violon solo descend du plus haut possible. Il descend avec les deux flûtes et ceux-ci flottent autour de nous comme l'air du printemps. Ils annoncent le doux passage des messagers célestes dont Händel a donné une si belle image dans son *Messie*.»

Il y est fait allusion au Pifa à 12/8 avec lequel Händel introduit la partie consacrée à Noël de son *Messie*. Le public de l'époque considérait les pièces qui recouraient à une métrique de 6/8 ou de 12/8 comme une «musique de berger» ou une «musique de Noël». Le violon solo avec sa métrique à 12/8 était donc ainsi associé à Noël et à la naissance de Jésus. Beethoven crée dès le début une atmosphère religieuse voire de Noël. On peut donc dire qu'il manipulait l'humeur des auditeurs puisqu'il s'adressait pour ainsi dire directement au cœur des auditeurs d'une manière toute particulière.

Et, pour finir, un coup d'œil à l'Agnus Dei. Comme dans le Kyrie, ce mouvement contient également une triple demande de clémence : «Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere Nobis» [Agneau de Dieu qui enlève les péchés du monde, aie pitié de nous] – la troisième fois, au lieu de «miserere Nobis» [aie pitié de nous], nous lisons «dona Nobis pacem» [donne-nous la paix]. Dans une partition autographe, Beethoven a ajouté au crayon, à côté du texte de «Dona nobis pacem», «expression de la paix intérieure et extérieure». Dans une partition préparée par un copiste, il changea cette description pour «Prière pour une paix intérieure et extérieure». L'aspi-

ration ardente à la paix – et ce qui s’en suit –, la peur de la guerre et de la destruction prenaient chez lui une signification presque existentielle. Lorsque les troupes napoléoniennes assiégèrent et bombardèrent Vienne en 1809, Beethoven en fut tellement affecté que, selon un témoignage de son biographe Ferdinand Ries, il passa « la majeure partie de son temps dans une cave avec son frère Caspar » et se couvrit « la tête de coussins pour ne pas entendre les canons ».

Il était assez courant de traiter les paroles de « *Dona nobis pacem* » comme une partie formelle indépendante. Chez Beethoven cependant, elle prend une signification plus importante alors qu’il développe cette « prière pour une paix intérieure et extérieure » en une représentation à la fois émouvante et passionnée de la guerre et de la paix. Il fait entendre une musique guerrière à deux reprises. La première fois, on ne l’entend que brièvement mais elle suscite pourtant chez les solistes, alto et ténor, une grande peur (que la partition évoque par l’indication « *timidamente* » = avec crainte) qui débouche dans une demande désespérée de miséricorde. La seconde apparition d’une musique guerrière accélère le tempo jusqu’au *Presto* et se termine par des tambours et des trompettes avant que le chœur ne commence cette fois-ci par un appel à la miséricorde. Une musique guerrière dans une messe ! Tout se calme et le thème délicieusement doux du « *Dona nobis pacem* » revient. La paix sur terre n’est qu’illusoire et Beethoven y fait allusion dans les vingt-neuf mesures finales alors que l’on entend à nouveau les timbales qui, dans la nuance *pianissimo*, comme au loin, évoquent encore une fois les horreurs de la guerre. Beethoven recourt ici à son expérience personnelle mais il l’universalise et l’élève à un niveau religieux supérieur.

© **Ernst Hertrich 2017**

Ernst Hertrich a été directeur de l’Édition complète des œuvres de Beethoven (1990–2006), de la maison d’édition Beethoven-Haus (1998–2006) et des Archives Beethoven (2003–2006).



Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2017, en était toujours le directeur musical. L'ensemble a pour but d'introduire le public japonais aux interprétations sur instruments anciens des grandes œuvres de la période baroque. Depuis 1995, le BCJ s'est mérité une réputation enviable grâce à ses enregistrements des cantates religieuses de Bach, un projet qui s'est conclu à la parution du cinquantième-cinquième et dernier volume en 2013. Le BCJ s'est également imposé au cours de cette période sur la scène musicale internationale avec notamment des prestations dans des cadres aussi prestigieux que le Carnegie Hall à New York, les Bachwoche d'Ansbach et le Festival de Schleswig-Holstein en Allemagne ainsi qu'aux Proms de la BBC à Londres. En plus des enregistrements consacrés aux cantates chaleureusement salués par la critique, l'ensemble a enregistré des œuvres chorales importantes de Bach, de Monteverdi (les Vêpres) et de Haendel (le *Messie*). Plus récemment, l'enregistrement de la Grande Messe en do mineur de Mozart [BIS-2171] a obtenu d'excellentes critiques ainsi qu'un *Gramophone Award* dans la catégorie « musique chorale » en 2017.

[www.bachcollegiumjapan.org](http://www.bachcollegiumjapan.org)

Né à Kobe, **Masaaki Suzuki** a commencé à se produire en tant qu'organiste d'église à l'âge de douze ans. Il étudie l'orgue avec Suguo Hirono à l'Université des Arts de Tokyo, puis à l'Académie Sweelinck à Amsterdam en 1979 où il y étudie le clavecin auprès de Ton Koopman et l'orgue auprès de Piet Kee. Il obtiendra un diplôme de soliste pour les deux instruments. Son importante discographie chez BIS lui a valu les acclamations des critiques. Il est régulièrement invité à travailler en compagnie d'ensembles sur instruments anciens réputés comme l'Orchestra of the Age of Enlightenment et la Philharmonia Baroque. Masaaki Suzuki dirige également des orchestres

modernes dont l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre symphonique de Montréal et l'Orchestre philharmonique de Tokyo. Son vaste répertoire comprend également les œuvres de Britten, Fauré, Haydn, Mahler, Mendelssohn, Mozart ainsi que de Stravinsky. Masaaki Suzuki allie sa carrière de chef d'orchestre à son activité d'organiste et de claveciniste. Fondateur du département de musique ancienne à l'Université des Arts de Tokyo, Masaaki Suzuki y a été nommé professeur honoraire en 2015. En 2017, il était professeur invité à l'Université Kobe Shoin pour femmes et principal chef invité à la Schola Cantorum à Yale. Il a été décoré de la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne en 2001 et a reçu en 2012 la Médaille Bach accordée par la ville de Leipzig.

Reconnue pour ses interprétations des rôles mozartiens, **Ann-Helen Moen** a commencé sa carrière en tant que membre de l'ensemble à l'Opéra de Graz et s'est produite par la suite dans des maisons d'opéra prestigieuses dont l'Opéra national de Norvège, le Staatsoper de Hanovre, l'Opéra national danois et l'Opéra de Zurich. Artiste de concert très recherchée, elle s'est produite avec les grands orchestres scandinaves ainsi qu'avec des ensembles tels l'Orchestre symphonique MDR de Leipzig. Parmi les chefs d'orchestre avec lesquels elle a collaboré, mentionnons Edward Gardner, Sir Andrew Davis, Andrew Litton et Susanna Mälkki. Ann-Helen Moen a étudié à l'Académie Grieg de Bergen et à l'Académie de l'Opéra national danois.

**Roxana Constantinescu** a été saluée pour sa capacité à aborder différents styles avec autant de grâce que d'engagement. En tant que soliste du Staatsoper de Vienne, elle a interprété les rôles de Rosina, Cherubino, Nicklausse et Zerlina pour n'en nommer que quelques-uns. La mezzo-soprano roumaine s'est produite en tant qu'invitée dans

des maisons d'opéra prestigieuses dont l'Opéra de Zurich, le Teatro la Fenice de Venise, le Nouveau théâtre national de Tokyo et le Deutsche Oper de Berlin. En concert, Roxana Constantinescu s'est produite avec des chefs d'orchestre renommés tels Seiji Ozawa, Riccardo Muti, Pierre Boulez et Gustavo Dudamel, ainsi qu'en compagnie de l'Orchestre symphonique de Chicago, les orchestres philharmoniques de Los Angeles et de Vienne ainsi que l'Orchestre symphonique de la radiodiffusion bavaroise.

<http://roxanaconstantinescu.com>

**James Gilchrist** a chanté en tant que choriste au New College d'Oxford et qu'étudiant en chant choral au King's College de Cambridge avant de suivre une formation en médecine. Il opta pour une carrière musicale à temps plein en 1996 et est depuis l'un des ténors les plus appréciés en Angleterre. Le vaste répertoire de Gilchrist a été mis en évidence dans de nombreux concerts dans les salles prestigieuses à travers le monde en compagnie de chefs comme John Eliot Gardiner, Roger Norrington et Harry Christophers. L'*Oratorio de Noël* de Bach et les passions selon saint Jean et saint Matthieu occupent une place importante au sein de son activité musicale et il est considéré comme l'un des meilleurs évangélistes de sa génération.

[www.jamesgilchrist.co.uk](http://www.jamesgilchrist.co.uk)

Le baryton **Benjamin Bevan** a étudié à la Guildhall School of Music and Drama de Londres et a fait ses débuts au Covent Garden dans le rôle de Henry Cuffe de *Gloriana* de Benjamin Britten. Parmi ses autres engagements prestigieux, mentionnons ceux à l'Opéra royal danois, à l'Opéra de Dijon, au Welsh National Opera et à l'Opéra écossais dans des rôles tels que Lescaut (*Manon et Boulevard Solitude*), Morales (*Carmen*), Riccardo (*I Puritani*) et Marcello (*La Bohème*). Au concert, Benjamin Bevan a travaillé

avec des ensembles aussi réputés que The English Concert, le Bach Collegium Japan, The Hanover Band, l'Orchestre philharmonique de la BBC, l'Orchestre symphonique de Stavanger ainsi que l'Orchestre symphonique du Colorado.

*[www.benbevan.com](http://www.benbevan.com)*

# MISSA SOLEMNIS

## **[1] Kyrie**

Kyrie eleison.  
Christe eleison.  
Kyrie eleison.

## **Gloria**

### **[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 cœlestis,  
Deus Pater omnipotens.  
Domine Fili unigenite,  
Jesu Christe.  
Domine Deus, Agnus Dei,  
Filius Patris.

### **[3] Qui tollis peccata mundi,**

miserere nobis.  
Qui tollis peccata mundi,  
suscipe deprecationem nostram.  
Qui sedes ad dexteram Patris,  
miserere nobis.

### **[4] Quoniam tu solus Sanctus.**

Quoniam tu solus Dominus.  
Quoniam tu solus Altissimus, Jesu Christe,  
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.  
Amen.

## **Kyrie**

Lord, have mercy.  
Christ, have mercy.  
Lord, have mercy.

## **Gloria**

### **Glory to God in the highest:**

And on earth peace to people of goodwill.  
We praise you. We bless you.  
We adore you. We glorify you.  
We give thanks to you because of your great glory.  
Lord God, king of heaven,  
God the Father almighty.  
Lord, only begotten Son,  
Jesus Christ.  
Lord God, Lamb of God,  
Son of the Father.

### **Who takes away the sins of the world,**

Have mercy on us.  
Who takes away the sins of the world,  
Receive our prayer.  
Who sits at the Father's right,  
Have mercy on us.

### **For you alone are holy,**

You alone are Lord,  
You alone are most high, Jesus Christ,  
With the Holy Spirit, in the glory of God the Father.  
Amen.

## Credo

### **[5] Credo in unum Deum,**

Patrem omnipotentem,  
factorem cœli et terræ,  
visibilium omnium et invisibilium.  
Credo 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 cœlis.

### **[6] Et incarnatus est**

de Spiritu Sancto  
ex Maria Virgine:  
Et homo factus est.  
Crucifixus etiam pro nobis:  
sub Pontio Pilato  
passus, et sepultus est.

### **[7] Et resurrexit tertia die,**

secundum Scripturas.  
Et ascendit in cœlum:  
sedet ad dexteram Patris.  
Et iterum venturus est cum gloria,  
judicare vivos et mortuos:  
cujus regni non erit finis.  
Credo in Spiritum Sanctum,

## Credo

### **I believe in one God,**

The Father almighty,  
Maker of heaven and earth,  
Of all that is visible and invisible;  
I believe in one Lord, Jesus Christ,  
Only begotten son of God,  
Begotten of his father  
Before all worlds,  
God of God, light of light,  
True God of true God,  
Begotten, not made,  
Of one substance with the Father,  
By whom all things were made,  
Who for all mankind  
And for our salvation  
Came down from heaven;

### **And was incarnate**

By the Holy Spirit  
Of the virgin Mary,  
And was made man.  
He was also crucified for us  
Under Pontius Pilate,  
He died and was buried,

### **And rose again on the third day**

In accordance with the scriptures,  
And ascended into heaven,  
And sits on the Father's right,  
And he will come again with glory  
To judge the living and the dead,  
He whose kingdom will have no end;  
I believe in the Holy Spirit,

Dominum et vivificantem,  
qui ex Patre Filioque procedit.  
Qui cum Patre et Filio  
simul adoratur et conglorificatur,  
qui locutus est per Prophetas;  
Credo in unam sanctam catholicam  
et apostolicam Ecclesiam.  
Confiteor unum baptisma  
in remissionem peccatorum.  
Et expecto resurrectionem mortuorum.  
Et vitam venturi sæculi.  
Amen.

## Sanctus

**[8] Sanctus, sanctus, sanctus,**  
Dominus Deus Sabaoth.  
Pleni sunt cœli et terra gloria tua.  
Osanna in excelsis.  
**[9] Benedictus qui venit in nomine Domini.**  
Osanna in excelsis.

## Agnus Dei

**[10] Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:**  
miserere nobis.  
Agnus Dei:  
**[11] Dona nobis pacem.**

The lord and lifegiver,  
Who proceeds from Father and Son,  
Who with the Father and Son  
Is likewise worshipped and glorified,  
Who has spoken through the prophets;  
I believe in one holy, catholic  
And apostolic church.  
I acknowledge one baptism  
For the remission of sins,  
And I await the resurrection of the dead,  
And life in the world to come.  
Amen.

## Sanctus

**Holy, holy, holy,**  
Lord God of hosts,  
Heaven and earth are full of your glory.  
Hosanna in the highest.  
**Blessed is he who cometh in the name of the Lord.**  
Hosanna in the highest.

## Agnus Dei

**Lamb of God, who takes away the sins of the world,**  
Have mercy on us.  
Lamb of God,  
**Grant us peace.**

ALSO FROM THE BACH COLLEGIUM JAPAN AND MASAOKI SUZUKI



W. A. MOZART  
MASS IN C MINOR, K 427  
EXSULTATE, JUBILATE, K 165

*Soloists:* CAROLYN SAMPSON *soprano*  
OLIVIA VERMEULEN *mezzo-soprano*  
MAKOTO SAKURADA *tenor*  
CHRISTIAN IMMLER *baritone*  
BIS-2171

Winner of a 2017 *Gramophone* Classical Music Award: Choral category  
Recording of the Month *BBC Music Magazine* and *MusicWeb International*  
5 Stelle *Amadeus* · 5 *Diapasons Diapason* · CD-Tipp *SWR2*

‘Masaaki Suzuki’s meticulous attention to detail, so rewarding in his remarkable Bach recordings, shines throughout this disc...’ *The Guardian*

*Previously released:*

W. A. MOZART  
REQUIEM, K 626, completed and edited by Masato Suzuki  
VESPERAE SOLENNES, K 339  
BIS-2091

Empfehlung *Klassik-Heute.de* · Opus d’Or *Opus HD Magazine*

‘Taking its place as one of the finest period-instruments accounts, Suzuki’s is a vital, engaging and atmospheric reading.’ *International Record Review*

---

*These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from [eClassical.com](http://eClassical.com)*





KAWAGUCHI LILIA MUSIC HALL

Photo: © Toshiki Iwama

THIS RECORDING HAS RECEIVED GENEROUS SUPPORT FROM:

Tres Inc.  
Tamaki Suzuki  
Motomi Wakamatsu  
Kazuhiko Takeo  
Atsuo Toyama  
Kyoko Tsuruta  
Tatsuro Tsuruta  
Hisayo Hanai  
Mayumi Higuchi  
Makoto Kitamura

Tomoko Kumagai  
Hiroko Manaka  
Noriko Nakamura  
Teruko Ouchi  
Hitoshi Suzuki  
Koko Takahashi  
Motoko Watanabe  
Shin-ichiro Watanabe  
Tadashi Watanabe  
Makoto Yaguchi

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Special thanks to Kawaguchi Lilia Music Hall.

#### RECORDING DATA

**Recording:** January/February 2017 at Kawaguchi Lilia Music Hall, Kawaguchi, Japan  
Producer: Thore Brinkmann (Take5 Music Production)  
Sound engineer: Matthias Spitzbarth

**Equipment:** BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.

**Post-production:** Original format: 24-bit / 96 kHz  
Editing: Thore Brinkmann  
Mixing: Matthias Spitzbarth, Thore Brinkmann

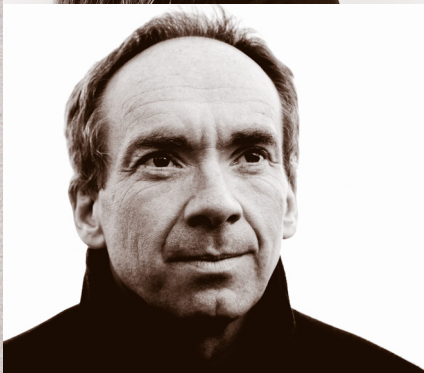
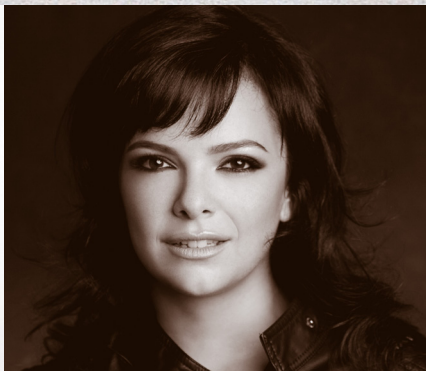
**Executive producer:** Robert Suff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Ernst Herttrich 2017  
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)  
Cover design: David Kornfeld  
Additional images: photo of Masaaki Suzuki © Marco Borggreve; Ann-Helen Moen © Jan Alsaker; Roxana Constantinescu © Marius Baragan;  
James Gilchrist © Patrick Allen; Benjamin Bevan © Jason Dodd  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2321 © & © 2018 BIS Records AB, Åkersberga.



ANN-HELEN MOEN | ROXANA CONSTANTINESCU  
JAMES GILCHRIST | BENJAMIN BEVAN