

Beethoven  
Missa Solemnis  
Gardiner









# Beethoven

## Missa Solemnis Op.123

|   |              |              |
|---|--------------|--------------|
| 1 | Kyrie        | 8:18         |
| 2 | Gloria       | 15:32        |
| 3 | Credo        | 17:53        |
| 4 | Sanctus      | 14:45        |
| 5 | Agnus Dei    | 13:30        |
|   | <b>Total</b> | <b>69:58</b> |

**Lucy Crowe** *soprano*

**Jennifer Johnston** *mezzo-soprano*

**James Gilchrist** *tenor*

**Matthew Rose** *bass*

Monteverdi Choir

Orchestre Révolutionnaire et Romantique

**Peter Hanson** *leader*

**John Eliot Gardiner**

Recorded live at the Barbican Hall, London,  
on 17 October 2012

Live broadcast by BBC Radio 3

# Beethoven: Missa Solemnis

*‘From the heart – may it go again  
– to the heart!’*

Those words, written by Beethoven on the manuscript of his *Missa Solemnis* (but not included in the first published score), have been understood for the best part of two centuries as a motto for the whole work. That this monumental Mass is a statement of a highly personal religious faith, composed ‘from the heart’, has rarely been questioned. It is borne out in the score’s very first tempo marking: *Assai sostenuto. Mit Andacht* (‘Very sustained. With devotion’); and strikingly, the expression *Mit Andacht* occurs again in the hushed introduction to the fourth movement, the *Sanctus*.

But what kind of faith is expressed here? From Beethoven’s letters and diary entries – and also the famous *Heiligenstadt Testament* written in the crisis year 1802 – it is clear that the composer was sustained through many severe emotional and physical trials by a sense of God, experienced ‘*von innern*’, ‘from within’. But by the time he began work on the *Missa Solemnis* in 1818, this certainly cannot be viewed simply in terms of the orthodox Roman Catholic faith in which he was born and raised. Indeed Beethoven’s earlier enthusiasm for the French Revolutionary values of republican democracy would have put him beyond the pale

as far as the conservative church authorities of his time were concerned. It is not clear if Beethoven ever went so far as to embrace the French arch-radical Robespierre’s notion of a ‘Supreme Being’, independent of any specific religious confession; but it is well-known that he saw Napoleon’s coronation as Emperor, in the presence of Pope Pius VII in 1804, as a betrayal of the humanist ideals he then cherished.

There is plenty of evidence, both in Beethoven’s music and in his written and reported comments, that his faith in those ideals proved more robust and enduring than his belief in Napoleon. However the year of Napoleon’s final defeat at Waterloo, 1815, can be seen as marking a spiritual fault-line in Beethoven’s life and career. Beethoven was 45 at the time, and so well placed for a mid-life crisis – even though he only had another twelve years to live. At first he participated in the 1815 victory celebrations with every sign of enthusiasm, composing the crudely populist *Wellington’s Victory*, and the far from glorious cantata *Der glorreiche Augenblick* (‘The Glorious Moment’), the latter falling quickly into well-deserved obscurity.

But the political and cultural climate was already changing radically, and not at all to Beethoven’s advantage. At the Congress of Vienna (1814-15) the victorious European powers brought about a massive reinforcement of the old conservative order. Under the repressive regime of Prince Klemens von Metternich, Beethoven became a target of official suspicion. A secret police report on the composer – not at all flattering in its content – survives from 1815. Vienna in the years after the Congress may have been more stable than during the Napoleonic wars,

but its smug cosiness was also intellectually and artistically stifling. In so-called *Biedermeier* Vienna, artists avoided potentially dangerous subjects, catering for the tastes of the burgeoning middle-classes through such safely non-political subjects as idealised country life and historical romance. Enthusiasm for Beethoven's music in Vienna declined as Rossini became the new musical rage.

Meanwhile Beethoven was struggling to come to terms with two dreadful personal realisations. In 1814 he had made his last public appearance as a pianist in a performance of his *Archduke Trio* (Op. 97), during which it had become painfully obvious that his increasing deafness had destroyed his prospects as a performer. With this his sense of isolation had intensified, and probably along with it his awareness that he was unlikely ever to find the 'fair wife' he had celebrated in his opera *Fidelio* (revised version, 1814) and yearned for throughout his adult life. The death of his brother Caspar Carl, also in that fateful year of 1815, had seemed to hold out the hope of redemption through another kind of love. Beethoven now became involved in a long, painful, often acrimonious legal battle with his brother's widow, Johanna, for custody of his nephew Karl. But even after Beethoven's legal 'victory' in 1820 the suffering continued – Beethoven increasingly possessive and suspicious, Karl increasingly desperate – until the latter's attempted suicide in 1826.

It is not very surprising then to find that the years immediately following 1815 were some of the least artistically productive of Beethoven's mature career. It was only in 1818-19 that the creative resurrection began fully with the composition of the colossal

*Hammerklavier Sonata*, Op. 106 (a symphony for solo piano in all but name). Then in 1819 Beethoven began work on an important new commission: a Mass for the enthronement of his former pupil and abiding patron, Archduke Rudolph, as Archbishop of Olmütz (now Olomouc in Moravia) on 9 March 1820. That the relationship with Rudolph was important to Beethoven is evident in the dedication to the Archduke of the Piano Sonata, *Les Adieux* ('The Farewells'), Op. 81a, whose three movements movingly depict the emotional sequence 'Farewell', 'Absence' and 'Return' – Rudolph had been forced to flee Vienna during the French occupation of 1809. So the commission to write the *Missa Solemnis* was both a timely reminder of enduring friendship and a major professional confidence booster.

Beethoven responded enthusiastically, and with an apparently sincere expression of humility:

*'The day on which a High Mass composed by me will be performed during the ceremonies solemnised for Your Imperial Highness will be the most glorious day of my life; and God will enlighten me so that my poor talents may contribute to the glorification of that solemn day.'*

However when the day came for Rudolph's enthronement, Beethoven had only reached the *Credo* of the Mass. It took him until May 1822 to arrive at a complete score, and even then there were further revisions to come. It wasn't until 19 March 1823 that Beethoven was at last able to present Rudolph with a fair copy.

Beethoven's struggles to arrive at a presentable finished version of his *Missa Solemnis* are evident in the manuscript score and the extensive sketches that survive. Then there is the personal testimony

of the composer's assistant Anton Schindler – not always a reliable source, though his account of the composer's labours on the *Missa Solemnis* is too vivid to be overlooked:

*'Towards the end of August [1819] I arrived at the house in Mödling where Beethoven was staying... In one of the living-rooms, behind closed doors, we heard the master singing, howling and stamping his foot over the Credo fugue. We had listened for some time to the awful scene and were about to leave, when the door opened and Beethoven stood facing us with features so distorted as to fill one with alarm. He looked as though he had just survived a life-and-death battle with the whole host of contrapuntalists, his perpetual opponents.'*

At the same time there can be no doubt that there was a powerful inner imperative at work here too. In September 1824 Beethoven replied to a letter from his friend Johann Andreas Streicher requesting parts for the *Missa Solemnis* for use by amateur performers:

*'I gladly accede to your request, my dear friend! to supply the various singing clubs with the vocal parts of my last grand Mass together with an organ or pianoforte accompaniment, chiefly because clubs of this kind can be extraordinarily effective at public, and especially religious, celebrations, and because my chief aim when I was composing this grand Mass was to awaken and permanently instil religious feelings not only into the singers but also into the listeners.'*

A further indication of the kind of his 'religious feelings' Beethoven was keen to awaken is provided by his contact with the ex-Jesuit theologian Johann Michael Sailer, which began in the year

he began work on the *Missa Solemnis*. (At one point Beethoven even considered sending his beloved Karl to be Sailer's pupil.) Like the German Protestant Pietists, Sailer stressed the importance of the believer's inner spiritual experience over the conventional mechanical structures of dogma and devotion. A nineteenth-century commentator described Sailer's position as follows:

*'A man who is conscious of his own personal worth can only accept as true and as real that part of the traditional body of belief that he has made his own, either through the workings of his own mind or by the most inward feeling. Everything else is dangerous heresy, empty literal orthodoxy.'*

For an artist who had begun to look seriously at Eastern religious thought, in particular the Hindu *Bhagavad-Gita*, and who could write that 'Socrates and Jesus were my models', Sailer's writings would have been a literal godsend. Evidence of Sailer-like stress on 'the most inward feeling' (*'innerste Empfindung'*) can be found in Beethoven's minute but significant adjustments to the Mass text: the additions of highly personal 'O's and 'Ah's to the word '*miserere*' ('have mercy') in the *Gloria*, the repetitions of the word '*credo*' ('I believe') that run refrain-like through the *Credo*, and the frequent stress by repetition of the word '*et*' ('and') in the latter movement, as though Beethoven were keen to indicate that the meaning of the Creed as a whole, as a dramatic narrative sequence, is more important than any of its individual constituent parts.

Even so, despite such patent attempts to personalise the expression of the Mass text in the *Gloria* and *Credo*, the opening *Kyrie* is striking more for its formal balance and elegant craftsmanship

than for visionary drama. In the opening prayer, 'Lord, have mercy', and in the smoothly flowing counterpoint of the central 'Christ, have mercy', there is more of a sense of collective than individual penitence. In the outer sections the solo voices are spotlighted only briefly, and throughout their expression is hardly differentiated from that of the chorus. There is little of the sense of urgency one finds in the *Kyrie* sections of Bach's *Mass in B minor*, which Beethoven may well have seen before or during the composition of the *Missa Solemnis*. (Beethoven had written to the publisher Breitkopf asking for a copy of the Mass as early as 1810).

That only makes the eruptive *Allegro vivace* opening of the *Gloria* all the more arresting. The chorus is now swept along in a brilliant, surging orchestral current – we may feel closer to the opera house than to the cathedral. The phrase '*Gratias agimus*' ('We give you thanks') brings a drop in tempo and a swing to the key of B flat major, which is to remain a strong alternative to the home key of D major throughout the Mass. The heart of the *Gloria* is the much slower '*Qui tollis peccata mundi*' ('who bears the sins of the world'). Now the personal element, kept in the background in the opening *Kyrie*, stands forward, with the choral sopranos pushed to throat-straining high B flats at the climactic '*qui sedes ad dexteram patris*' ('who sits at the right hand of the father'). Beethoven's reverence for Handel – and particularly for the '*Amen*' fugue that concludes *Messiah* – is evident in the mighty 4/4 fugue at '*In Gloria Dei patris*' ('In the glory of God the father'). This seems to be building, like the Handel, to a solid '*Amen*' conclusion; but at the last moment Beethoven rips the rug out from under our feet,

hurling us back into the original surging 3/4 for a return of the *Gloria*'s opening words. The final '*Gloria*' is shouted out by the chorus clear of the orchestra's emphatic final chord, as though straining beyond the ritual formality so beautifully depicted in the *Kyrie*.

B flat major, the 'alternative' key in the *Gloria*, becomes the home tonality for the *Credo*. The upward leaping opening figure recalls the springboard motif that sets the *Hammerklavier Sonata* (also in B flat) in motion. The resemblance may have been deliberate. Not only was the *Hammerklavier* also dedicated to Archduke Rudolph, an early sketch for its superb opening motif was fitted by Beethoven to the words '*Vivat Rudolphus!*' ('Long live Rudolph!'). At the words '*Et incarnatus*' ('And he was made flesh') there begins one of the most famous illustrative passages in the Mass. As chorus and orchestra intone the words in the then-archaic Dorian mode (a D minor scale, but with a sharpened sixth and a flattened seventh) a solo flute seems to flutter on high, free of the main tempo, magically representing the hovering of Holy Spirit, dovelike, above the Virgin Mary at Christ's conception.

After dwelling lovingly on this image, then building to an ecstatic climax on '*cuius regni non erit finis*' ('whose reign shall have no end'), Beethoven hurtles through the next set of dogmatic assertions, driving them forward with repetitions of '*Credo, credo*'. As the musicologist Joseph Kerman puts it, 'sheer intensity of belief' seems to outweigh 'belief in any particular proposition.' But then the final words of the *Credo*, '*Et vitam venturi saeculi, Amen*' ('And the life of the world to come, *Amen*'), are elaborated into an immense fugue – the very



fugue whose composition (according to Anton Schindler) caused Beethoven such agonies. Strenuous as much of the counterpoint, the ending is surprisingly calm, with woodwind and string scales vanishing upwards like clouds of incense.

Beethoven fuses the *Sanctus* and *Benedictus* sections of the Mass into a single, continuous movement. The *Sanctus*, with its short 'devout' introduction (*Mit Andacht*), is unusually concise and prevaillingly hushed. It is at the words '*Pleni sunt coeli et terra gloria tua*' ('Heaven and earth are full of your glory') that soloists, chorus and orchestra break out in joyous, dancing Bachian counterpoint. In grander celebrations of the Mass in Beethoven's time it was customary to precede the *Benedictus* – the point at which the sacramental bread and wine are consecrated – with a quiet improvised organ introduction. Beethoven duly provides a hushed organ-like *Praeludium*, gorgeously scored for low woodwind and lower strings, with organ pedal support. Its rich, deep sonorities contrast exquisitely with the sound of high solo violin and flute – a sudden ray of light – depicting the descent of the Divine presence. The serene dance-like character of the *Andante molto cantabile* that follows, the solo violin arching and trilling, birdlike, high above the voices – has offended some purist ears. For others it is simply the most glorious thing in the whole score – a deliciously pure expression of the concept of 'blessedness'.

It is in the final *Agnus Dei* that the tension between liturgical and secular, operatic expression becomes acute. The darkly intense opening prayer for mercy, led by the bass soloist, is set in B minor, the key Beethoven characterised as 'black'.

Tempo and mood become more animated and hopeful at the words '*Dona nobis pacem*' ('Grant us peace'). But before long something extraordinary happens: threatening martial fanfares are heard, distantly at first but with growing menace, in the 'alternative' key of B flat. The soloists' prayers for peace (marked *ängstlich*, 'fearfully') take on an almost desperate urgency, which only intensifies when this martial assault returns, with still greater force, at the climax of the movement. Was Beethoven remembering the bombardment of Vienna in 1809?

Eventually peace does return, and yet the timpani can still be heard just before the end, quietly reminding us of the now dissonant B flat – the threat is not banished. The timpani being tuned to B flat and F, they are unable to take part in the *fortissimo* D major conclusion, which means that a vital constituent in the Beethovenian full-orchestral tutti is lacking. It gives the ending a curiously tentative, provisional quality, which again has perplexed some listeners. But this writer is reminded of a comment by Beethoven about plans for an opera that he contemplated in his last years:

*'Perhaps the dissonances throughout the whole opera might not be quite resolved, or else in some totally different manner, for our civilised music cannot be conceived in such weird and desolate times.'*

'Dissonance' that is 'not quite resolved' – a perfect description of the conclusion of the *Missa Solemnis*. It gives that ending a strangely modern quality. There can be no doubting the sincerity of Beethoven's expression of faith in God, as sensed 'inwardly', yet like many today he seems to find it difficult to reconcile the idea of a loving, all-powerful father with the brutal fact of human suffering.



His 'answer' – if that's what it is – is refreshingly free from false certainty. It has something of the quality of his contemporary John Keats's notion of 'Negative Capability': *'when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching out after fact and reason.'*

Faith and doubt co-existing, neither cancelling out the other – if that is what is expressed in the 'not quite resolved' ending of Beethoven's *Missa Solemnis*, it only makes this highly personal confession of faith more acutely relevant and enduringly fascinating.

Stephen Johnson

# Beethoven: Missa Solemnis

*‘Von Herzen – Möge es wieder  
– zu Herzen gehen!’*

Diese Worte, die Beethoven auf dem Manuskript seiner *Missa Solemnis* notiert (aber nicht in die erste veröffentlichte Partitur übernommen) hatte, werden seit fast zwei Jahrhunderten als Motto des gesamten Werkes verstanden. Dass diese monumentale Messe das Bekenntnis eines sehr persönlichen religiösen Glaubens ist, ‚von Herzen‘ komponiert, wurde selten in Frage gestellt. Das wird bereits in der allerersten Tempobezeichnung deutlich: *Assai sostenuto. Mit Andacht*; und auffällig ist, dass der Ausdruck *Mit Andacht* in der verhaltenen Einleitung des vierten Satzes, des *Sanctus*, wiederkehrt.

Doch welche Art von Glauben wird hier ausgedrückt? Aus Beethovens Briefen und Tagebucheinträgen – und ebenso dem berühmten, im Krisenjahr 1802 geschriebenen *Heiligenstädter Testament* – wird deutlich, dass der Komponist in Zeiten schlimmer körperlicher und seelischer Belastungen aus einem ‚von innen‘ erlebten Gottesbewusstsein Kraft schöpfte. Bis 1818, als er an der *Missa Solemnis* zu arbeiten begann, lässt sich dies sicher nicht einfach auf Begrifflichkeiten des althergebrachten römisch-katholischen Glaubens zurückführen, in dem er geboren und

aufgewachsen war. Beethovens frühere, aus der französischen Revolution herrührende Begeisterung für die Werte einer republikanischen Demokratie hätte ihn für die konservativen religiösen Kräfte seiner Zeit völlig unzumutbar gemacht. Es ist nicht klar, ob Beethoven jemals so weit ging, die französische erzradikale Vorstellung Robespierres von einem ‚höchsten Wesen‘ zu teilen, die sich nicht auf eine besondere Konfession festlegte; aber allgemein bekannt ist, dass er Napoleons Krönung 1804 zum Kaiser in Gegenwart von Papst Pius VII. als Verrat an den humanistischen Idealen betrachtete, denen er damals zugetan war.

Es gibt genügend Beweise, in Beethovens Musik wie auch in seinen schriftlich hinterlassenen und überlieferten Kommentaren, dass sich sein Glaube an diese Ideale als robuster und beständiger erwies als sein Glaube an Napoleon. 1815, das Jahr der endgültigen Niederlage Napoleons bei Waterloo, kann als spirituelle Verwerfungslinie in Beethovens Leben und Schaffen gesehen werden. Beethoven zählte zu dieser Zeit fünfundvierzig Jahre und war somit im besten Alter für eine Sinnkrise der Lebensmitte – auch wenn er nur noch weitere zwölf Jahre leben würde. Zunächst beteiligte er sich 1815 an den Siegesfeiern mit allen Anzeichen der Begeisterung, komponierte das plump-populistische Orchesterwerk *Wellingtons Sieg* und die ganz und gar nicht glorreiche Kantate *Der glorreiche Augenblick*, die schnell in wohlverdiente Vergessenheit geriet.

Doch das politische und kulturelle Klima veränderte sich bereits grundlegend, und überhaupt nicht zu Beethovens Vorteil. Auf dem Wiener Kongress (1814/15) erreichten die siegreichen

europäischen Mächte eine massive Stärkung der alten konservativen Ordnung. Unter dem repressiven Regime des Fürsten Klemens von Metternich wurde Beethoven eine Zielscheibe amtlicher Verdächtigung. Ein Bericht der Geheimpolizei über den Komponisten – in seinem Inhalt in keiner Weise schmeichelhaft – ist aus dem Jahr 1815 erhalten. Wien mag in den Jahren nach dem Kongress stabiler gewesen sein als während der Napoleonischen Kriege, aber die blasierte Gemütlichkeit in dieser Stadt war auch künstlerisch und intellektuell erstickend. Im sogenannten ‚Biedermeier-Wien‘ vermieden Künstler potenziell gefährliche Themen und bedienten den Geschmack der aufkeimenden Mittelschicht mit politisch harmlosen Stoffen aus einem idealisierten Landleben oder historischer Liebesromantik. Die Begeisterung für Beethovens Musik ließ in Wien in dem Maße nach, wie Rossini in Mode kam.

Unterdessen mühte sich Beethoven, zwei schreckliche persönliche Erkenntnisse zu bewältigen. 1814 war er zum letzten Mal öffentlich aufgetreten, in einer Aufführung seines *Erzherzog-Trios* (op. 97), bei der ihm schmerzlich bewusst geworden war, dass ihm seine wachsende Taubheit seine Zukunftsaussichten als Pianist zunichte gemacht hatte. Zusammen mit diesem Gefühl der Isolation war vermutlich auch die Erkenntnis gereift, dass er wohl nie das ‚holde Weib‘ finden würde, das er in seiner Oper *Fidelio* (überarbeitete Fassung von 1814) gefeiert und in seinem ganzen Erwachsenenleben ersehnt hatte. Der Tod seines Bruders Kaspar Karl, ebenfalls in jenem schicksalhaften Jahr 1815, schien ihm zunächst eine Hoffnung auf Erlösung durch eine

Liebe anderer Art zu bieten. Beethoven wurde nun in einen langen, schmerzlichen, oft erbitterten Rechtsstreit mit Johanna, der Witwe seines Bruders, um das Sorgerecht für seinen Neffen Karl verwickelt. Aber auch nach Beethovens juristischem ‚Sieg‘ 1820 hatte das Leiden kein Ende – er wurde immer besitzergreifender und argwöhnischer, Karl immer verzweifelter, bis hin zu einem Selbstmordversuch 1826.

Ohne große Überraschung lässt sich dann feststellen, dass die Jahre unmittelbar nach 1815 in Beethovens reifer Schaffenszeit künstlerisch am wenigsten ertragreich waren. Erst 1818/19 begann seine schöpferische Auferstehung in vollem Umfang, mit der Komposition der riesigen *Hammerklavier*-Sonate op. 106 (einer Symphonie für Klavier solo, nur nicht dem Namen nach). 1819 nahm Beethoven dann die Arbeit auf an einem bedeutenden neuen Auftrag: einer Messe zur Ernennung seines früheren Schülers und treuen Mäzens Erzherzog Rudolph zum Erzbischof von Olmütz (heute Olomouc in Tschechien) am 9. März 1820. Dass die Beziehung zu Rudolph für Beethoven von großer Bedeutung war, geht aus der Widmung der Klaviersonate *Les Adieux* op. 81a an den Erzherzog hervor, deren drei Sätze auf bewegende Weise die emotionale Abfolge ‚Lebwohl‘, ‚Abwesenheit‘, ‚Wiedersehen‘ schildern – Rudolph hatte 1809 während der französischen Besatzung aus Wien fliehen müssen. Daher war der Auftrag zur Komposition der *Missa Solemnis* ebenso eine aktuelle Erinnerung an ihre dauerhafte Freundschaft wie ein Ansporn, das Vertrauen zu rechtfertigen, das Rudolph in den Komponisten setzte.



Beethoven reagierte begeistert und mit dem Ausdruck offenkundiger Demut:

*„Der Tag, wo ein Hochamt von mir zu den Feierlichkeiten für I.K.H. [Ihre Kaiserliche Hoheit] soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens sein, und Gott wird mich erleuchten, dass meine schwachen Kräfte zur Verherrlichung dieses feierlichen Tages beitragen.“*

Als jedoch der Tag von Rudolphs Bischofsweihe kam, war Beethoven erst beim Credo der Messe angelangt. Er brauchte bis zum Mai 1822, um die gesamte Partitur zu vollenden, und auch dann folgten noch einige Überarbeitungen. Erst am 19. März 1823 konnte Beethoven Rudolph eine Reinschrift überreichen.

Beethovens Ringen um eine präsentable Endfassung seiner *Missa Solemnis* lässt sich an der handschriftlichen Partitur und den erhalten gebliebenen umfangreichen Notizen ablesen. Dann gibt es das persönliche Zeugnis von Beethovens Mitarbeiter Anton Schindler – nicht immer eine zuverlässige Quelle, allerdings schildert sein Bericht die Mühe, die der Komponist mit der *Missa Solemnis* hatte, so lebendig, dass er nicht unbeachtet bleiben sollte:

*„Gegen Ende August [1819] kam ich ... in des Meisters Wohnhause zu Mödling an. ... In einem der Wohnzimmer bei verschlossener Thür hörten wir den Meister über der Fuge zum Credo singen, heulen, stampfen. Nachdem wir dieser nahezu schauerlichen Scene lange schon zugehört, und uns eben entfernen wollten, öffnete sich die Thür und Beethoven stand vor uns mit verstörten Gesichtszügen, die Beängstigung einflößen konnten. Er sah aus, als habe er so eben einen*

*Kampf auf Tod und Leben mit der ganzen Schaar der Contrapunctisten, seinen immerwährenden Widersachern, bestanden.“*

Gleichzeitig kann es keinen Zweifel darüber geben, dass Beethoven einem mächtigen inneren Impuls folgte. Im September 1824 schrieb er als Antwort auf den Brief seines Freundes Johann Andreas Streicher, der Vokalparts zur Aufführung der *Missa Solemnis* mit Amateursängern erbeten hatte:

*„Ihrem Wunsche, mein werther Freund! die Singstimmen meiner letzten großen Messe mit einem Auszuge für die Orgel oder Piano an die verschiedenen Gesangsvereine abzulassen, gebe ich hauptsächlich darum gerne nach, weil diese Vereine bey öffentlichen, besonders aber Gottesdienstlichen Feyerlichkeiten, außerordentlich viel auf die Menge wirken können, und es bey Bearbeitung dieser großen Messe meine Hauptsache war, sowohl bey den Singenden als bey den Zuhörenden, Religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen.“*

Einen weiteren Hinweis darauf, welche Art ‚religiöser Gefühle‘ Beethoven erwecken wollte, liefert sein Kontakt mit dem ehemaligen Jesuiten und Theologen Johann Michael Sailer, der aus dem Jahr datiert, als er an der *Missa Solemnis* zu arbeiten begann. (Einmal zog Beethoven sogar in Erwägung, seinen geliebten Neffen Karl als Schüler zu Sailer zu schicken.) Wie die Pietisten bewertete Sailer die innere geistliche Erfahrung des Gläubigen höher als die herkömmlichen mechanischen Strukturen von Dogma und Frömmigkeit. Ein Kommentator des 19. Jahrhunderts beschrieb Sainers Position so:

*„Ein Mensch, der sich seines eigenen persönlichen Wertes bewusst ist, kann nur den Teil der überlieferten Glaubenssätze als wahr und wirklich akzeptieren, den er sich angeeignet hat, entweder durch die Arbeit seines Geistes oder durch innerstes Fühlen. Alles andere ist gefährliche Ketzerei, leere, wortgetreue Orthodoxie.“*

Für einen Künstler, der begonnen hatte, sich mit östlichem religiösen Gedankengut auseinanderzusetzen, vor allem der hinduistischen *Bhagavad-Gita*, und schrieb, ‚Sokrates und Jesus sind meine Vorbilder‘, mussten Sailer's Schriften das sprichwörtliche Geschenk des Himmels sein. Ein Beweis für die Betonung der ‚innersten Empfindung‘ im Sinne Sailer findet sich in Beethovens geringfügigen, doch entscheidenden Änderungen des Messtextes: die sehr persönlichen ‚O's und ‚Ah's als Ergänzung zu dem Wort ‚miserere‘ (‚erbarme dich‘) im *Gloria*, das Wort ‚credo‘ (‚ich glaube‘), das im *Credo* refrainartig wiederkehrt, und die häufige Betonung durch Wiederholung des Wortes ‚et‘ (‚und‘) ebenfalls im *Credo*, als wolle Beethoven unbedingt zum Ausdruck bringen, dass die Bedeutung des Glaubensbekenntnisses als Ganzes, als dramatische narrative Abfolge bedeutender sei als jeder einzelne Teil.

Trotz so offenkundiger Versuche, den Messtext im *Gloria* und *Credo* persönlicher zu gestalten, besticht der Anfang des *Kyrie* mehr durch seine formale Ausgewogenheit und elegante handwerkliche Gestaltung als eine visionäre Dramatik. In dem Eingangsgebet, ‚Herr, erbarme dich‘, und in dem ruhig fließenden Kontrapunkt des Mittelteils, ‚Christus, erbarme dich‘, kommt eher ein Gemeinschaftsgefühl zum Ausdruck

als die Buße eines einzelnen Gläubigen. In den äußeren Abschnitten rücken die Solostimmen nur vorübergehend ins Licht, und im gesamten Verlauf ist ihr Ausdruck kaum differenzierter als der des Chors. Wenig ist zu spüren von der Dringlichkeit, die wir in den *Kyrie*-Abschnitten von Bachs *h-moll*-Messe finden, in die Beethoven höchstwahrscheinlich vor oder während der Komposition der *Missa Solemnis* Einblick hatte. (Beethoven hatte bereits 1810 von Verleger Breitkopf eine Abschrift der Messe erbeten.)

Das macht das eruptive *Allegro vivace*, mit dem das *Gloria* beginnt, um so fesselnder. Der Chor wird von einer brillanten Orchesterwoge mitgerissen – wir fühlen uns der Opernbühne sicher näher als der Kathedrale. Die Phrase ‚*Gratias agimus*‘ (‚Wir danken dir‘) bringt eine Verlangsamung des Tempos und einen Wechsel zur Tonart B-dur, die im Verlauf der gesamten Messe eine gewichtige Alternative zur Grundtonart D-dur bleiben wird. Das Herzstück des *Gloria* ist das viel langsamere ‚*Qui tollis peccata mundi*‘ (‚der du die Sünden der Welt trägst‘). Das persönliche Element, das in dem einleitenden *Kyrie* im Hintergrund gehalten worden war, tritt jetzt mit den Sopranstimmen des Chors hervor, die auf dem Höhepunkt des Satzes bei den Worten ‚*qui sedes ad dexteram patris*‘ (‚der du zur Rechten des Vaters sitzt‘) zu strapaziösen hohen B gedrängt werden. Beethovens Verehrung für Händel – und besonders die ‚*Amen*‘-Fuge, die den *Messiah* beschließt – ist in der mächtigen 4/4-Fuge bei der Textstelle ‚*In gloria Dei patris*‘ (‚zur Ehre Gottes des Vaters‘) zu spüren. Diese scheint sich, wie bei Händel, zu einem kräftigen ‚*Amen*‘-Schluss aufzubauen; im letzten Augenblick jedoch reißt uns Beethoven den Boden unter

den Füßen weg und schleudert uns mit der Wiederkehr der Anfangsworte des *Gloria* zurück zu dem aufwogenden 3/4-Takt des Eingangs. Das abschließende ‚*Gloria*‘ ruft der Chor ohne den emphatischen Schlussakkord des Orchesters, als recke er sich über die im *Kyrie* so schön dargebotene rituelle Formalität hinaus.

B-dur, die ‚alternative‘ Tonart im *Gloria*, wird die Grundtonart für das *Credo*. Die aufwärts hüpfende Anfangsfigur erinnert an das federnde Motiv, das die *Hammerklavier*-Sonate (ebenfalls in B-dur) in Gang setzt. Die Ähnlichkeit mag absichtlich gewesen sein. Die *Hammerklavier*-Sonate war ebenfalls Erzherzog Rudolph gewidmet, und in einer frühen Skizze hatte Beethoven ihrem herrlichen Anfangsmotiv die Worte ‚*Vivat Rudolphus!*‘ (‚Lang lebe Rudolph!‘) unterlegt. Bei der Textstelle ‚*Et incarnatus*‘ (‚Und er ist Fleisch geworden‘) beginnt eine der anschaulichsten Passagen der Messe. Während Chor und Orchester diese Worte in dem damals archaischen dorischen Modus intonieren (eine d-moll-Skala, aber mit einer erhöhten Sexte und einer erniedrigten Septime), scheint die Soloflöte hoch oben weiterzufliegen, ohne an das Hauptthema gebunden zu sein, auf bezaubernde Weise schildernd, wie der Heilige Geist, einer Taube gleich, während der Empfängnis über der Jungfrau Maria schwebt.

Beethoven verweilt liebevoll bei diesem Bild, türmt dann bei den Worten ‚*cuius regni non erit finis*‘ (‚seiner Herrschaft wird kein Ende sein‘) einen ekstatischen Höhepunkt auf, um durch die nächsten dogmatischen Kernsätze zu eilen, die er mit Wiederholungen der Worte ‚*Credo, credo*‘ vorantreibt. Wie der Musikwissenschaftler Joseph Kerman meint, scheint ‚reiner, fester Glaube‘

mehr zu wiegen als der ‚Glaube an irgendeinen bestimmten Lehrsatz‘. Doch dann werden die letzten Worte des *Credo*, ‚*Et vitam venturi saeculi, Amen*‘ (‚Und das Leben in der kommenden Welt, Amen‘), zu einer riesigen Fuge ausgestaltet – eben die Fuge, deren Komposition (laut Anton Schindler) Beethoven solche Qualen bereitet hatte. So rühlig sich der Kontrapunkt über weite Teile gebärdet, der Schluss ist überraschend ruhig – Skalen der Holzbläser und Streicher verlieren sich wie Weihrauchwolken in der Höhe.

Beethoven verschmilzt den *Sanctus*-und *Benedictus*-Teil der Messe zu einem einzigen fortlaufenden Satz. Das *Sanctus*, mit seiner kurzen, ‚mit Andacht‘ vorzutragenden Einleitung, ist ungewöhnlich knapp und vorwiegend gedämpft. Bei den Worten ‚*Pleni sunt coeli et terra gloria tua*‘ (‚Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit‘) brechen Chor und Orchester in einen fröhlichen, tänzerischen Kontrapunkt in Bach-Manier aus. Bei größeren Messfeiern zu Beethovens Zeit wurde es gewöhnlich mit einer ruhigen improvisierten Orgeleinleitung dem *Benedictus* – der Zeitpunkt, wenn Brot und Wein gesegnet werden – vorangestellt. Beethoven liefert, wie es sich gehört, ein verhaltenes orgelähnliches *Präludium*, das üppig mit tiefen Holzbläsern und Streichern besetzt ist und vom Orgelpedal gestützt wird. Seine vollen, tiefen Klänge bieten einen vorzüglichen Kontrast zu dem Klang der hohen Solovioline und Flöte – ein plötzlicher Lichtstrahl, der den Abstieg des Göttlichen schildert. Der heitere, tänzerische Charakter des sich anschließenden *Andante molto cantabile*, die Solovioline, die sich hoch über den Stimmen wölbt



und wie ein Vogel trillert, war für manche puristische Ohren eine Beleidigung. Für andere ist es schlicht nur das Herrlichste der gesamten Partitur – ein wunderbar reiner Ausdruck der ‚Seligkeit‘.

Im abschließenden *Agnus Dei* wird die Spannung zwischen liturgischem und weltlichem, opernhaftem Ausdruck deutlich. Das düstere, eindringliche Anfangsgebet um Gnade, das der Bass-Solist anstimmt, steht in h-moll, der Tonart, die Beethoven als ‚schwarz‘ bezeichnete. Tempo und Stimmung werden heftiger und hoffnungsvoll bei den Worten ‚*Dona nobis pacem*‘ (‚Gib uns Frieden‘). Doch bald geschieht etwas Ungewöhnliches: Bedrohliche krieglerische Fanfaren sind zu hören, zunächst in der Ferne, aber immer drängender werdend, in der ‚alternativen‘ Tonart B-dur. Die Gebete der Solisten um Frieden (mit der Vortragsbezeichnung *ängstlich*) nehmen eine fast verzweifelte Dringlichkeit an, die nur noch heftiger wird, wenn dieser martialische Ansturm auf dem Höhepunkt des Satzes wiederkehrt. Erinnerste sich Beethoven an die Bombardierung Wiens im Jahre 1809?

Schließlich kehrt tatsächlich wieder Frieden ein, und doch sind die Pauken bis kurz vor Schluss noch zu hören und erinnern uns sanft an das jetzt dissonante B-dur – die Gefahr ist nicht gebannt. Die Pauken, auf B und F gestimmt, können an dem *fortissimo*-Schluss in D-dur nicht teilnehmen, und das bedeutet, dass in Beethovens Orchestertutti ein wesentlicher Bestandteil fehlt. Damit erhält das Ende etwas merkwürdig Zaghaftes, Provisorisches, was wiederum einige Hörer irritiert hat. Der Autor dieser Zeilen erinnert sich jedoch an einen Kozmmentar Beethovens zu einer Oper, die dieser in seinen letzten Jahren plante: ‚*Dissonanzen vielleicht in*

*der ganzen Oper nicht aufgelöst oder ganz anders, da sich in diesen wüsten Zeiten unsere verfeinerte Musik nicht denken lässt.*‘

Eine ‚Dissonanz‘, die ‚nicht ganz aufgelöst‘ wird – die perfekte Beschreibung des Schlusses der *Missa Solemnis*. Sie gibt diesem Ende etwas merkwürdig Modernes. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass Beethoven in der Bekundung seines Glaubens zu Gott aufrichtig war, so wie er ihn ‚im Innern‘ gefühlt hat, doch wie viele Menschen heute fand er es wohl schwierig, die Vorstellung von einem liebenden, allmächtigen Vater mit den brutalen Fakten menschlichen Leidens in Einklang zu bringen. Seine ‚Antwort‘ – sollte es eine sein – ist erfrischend frei von falscher Gewissheit. Sie hat ein bisschen von dem, was sein Zeitgenosse John Keats ‚Negative Capability‘ – ‚negative Befähigung‘ – nannte: ‚... wenn ein Mensch fähig ist, sich in einem Zustand völliger Unsicherheiten, Geheimnisse und Zweifel zu befinden, ohne dass ihn die Suche nach Fakten oder Vernunftgründen behindert.‘

Glaube und Zweifel, die nebeneinander bestehen, ohne einander auszuschließen – wenn es das ist, was in dem ‚nicht ganz aufgelösten‘ Schluss von Beethovens *Missa Solemnis* zum Ausdruck kommt, so macht es dieses sehr persönliche Credo nur noch beweiskräftiger und dauerhaft faszinierend.

Stephen Johnson  
Übersetzung: Gudrun Meier

# Beethoven: Missa Solemnis

« *Venue du cœur, puisse-t-elle  
retourner au cœur !* »

Ces mots, écrits par Beethoven sur le manuscrit de sa *Missa Solemnis* (mais non inclus dans sa première édition), ont été interprétés durant près de deux siècles comme une devise valant pour l'ensemble de l'œuvre. Que cette Messe monumentale soit l'expression d'une foi religieuse hautement personnelle, composée avec « *le cœur* », voilà qui n'a que rarement été mis en doute. D'ailleurs la toute première indication de tempo de la partition le confirme : *Assai sostenuto. Mit Andacht.* (« Assez soutenu. Avec dévotion. ») – et de façon marquante, l'expression *Mit Andacht* réapparaît au cours de l'introduction modérée du quatrième mouvement, le *Sanctus*.

Mais quel genre de foi se trouve ici exprimé ? D'après les lettres et journaux intimes de Beethoven – également le fameux « *Testament de Heiligenstadt* » rédigé au cours de l'année de crise 1802 – il est évident que le compositeur, traversant de multiples épreuves émotionnelles et physiques, trouva du réconfort dans une approche de Dieu vécue « *von innern* » : « de l'intérieur ». Mais en regard de l'époque où il commença de composer la *Missa Solemnis*, en 1818, une telle approche ne saurait être simplement perçue en termes de foi

catholique romaine conventionnelle, dans laquelle il avait cependant grandi. De fait, l'enthousiasme du jeune Beethoven pour les idéaux de démocratie républicaine véhiculés par les valeurs de la Révolution française l'avait rendu peu fréquentable, du moins aux yeux des autorités religieuses conservatrices de son temps. Le doute subsiste quant à savoir si Beethoven alla jusqu'à faire sienne la notion, on ne peut plus radicale et dissociée de toute confession religieuse spécifique, de l'« Être suprême » d'un Robespierre ; ce que l'on sait, par contre, c'est qu'il vit dans le sacre de Napoléon, couronné empereur en 1804 en présence du pape Pie VII, une trahison des idéaux humanistes qu'il chérissait alors.

Tant la musique de Beethoven que ses écrits et propos rapportés montrent clairement que sa foi en ces idéaux se révéla plus solide et durable que sa foi en Napoléon. Il n'en demeure pas moins que l'année 1815, qui vit la défaite définitive de Napoléon à Waterloo, peut être envisagée telle une ligne de fracture dans la vie et la carrière de Beethoven. Il avait à l'époque quarante-cinq ans, âge de la crise de la quarantaine ou « du milieu de vie » – bien qu'il ne lui restât que douze années à vivre. De prime abord, il participa aux célébrations de la victoire de 1815 avec un enthousiasme affirmé, composant la *Victoire de Wellington*, œuvre maladroitement populiste, et la Cantate *Der glorreiche Augenblick* (« L'instant glorieux »), œuvre nullement glorieuse qui très vite sombra dans un oubli mérité.

Cependant le climat politique et culturel était déjà en train de changer radicalement, et pas à l'avantage de Beethoven. Au Congrès de Vienne (1814-1815), les puissances européennes victorieuses œuvrèrent

à un puissant renforcement de l'ordre ancien, conservateur. Sous le régime répressif du prince Klemens von Metternich, Beethoven devint une cible de la suspicion officielle. Un rapport secret de police de 1815 sur le compositeur – nullement flatteur quant à sa teneur – a survécu. Sans doute Vienne fut-elle plus stable durant les années consécutives au Congrès de Vienne que durant les guerres napoléoniennes, mais son confort imbu de lui-même se révéla également étouffant sur les plans intellectuel et artistique. Dans la Vienne *biedermeier*, les artistes évitaient les sujets potentiellement dangereux, préférant répondre aux goûts de la classe moyenne en pleine ascension en traitant de sujets sans danger, étrangers à la politique, comme la vie champêtre idéalisée ou le roman historique. Au moment où l'enthousiasme pour la musique de Beethoven déclinait à Vienne, Rossini en devenait la nouvelle coqueluche musicale.

Beethoven était alors aux prises avec deux réalisations éminemment personnelles. Lorsqu'en 1814 il fit son ultime apparition publique en tant que pianiste, interprétant son Trio op. 97 dit « à l'Archiduc », il devint douloureusement évident que sa surdité grandissante ruinait à jamais les perspectives de carrière de Beethoven interprète. Son sentiment d'isolement ne put dès lors que s'intensifier, tout comme, probablement, cette prise de conscience que jamais il ne trouverait la « femme rêvée » qu'il avait célébrée dans son opéra *Fidelio* (révisé en 1814) et à laquelle il avait aspiré tout au long de sa vie d'adulte. La mort de son frère Caspar Carl, également en cette fatidique année 1815, avait semblé renforcer l'espoir de rédemption par le biais d'une autre sorte d'amour. Beethoven se

trouva alors impliqué dans une longue, douloureuse et souvent acrimonieuse bataille légale avec la veuve de son frère, Johanna, pour la tutelle de son neveu Karl. Mais même après la « victoire » légale de Beethoven en 1820, les souffrances continuèrent – Beethoven devenant de plus en plus possessif et suspicieux, Karl de plus en plus désespéré – jusqu'à ce que ce dernier tente de mettre fin à ses jours en 1826.

Il n'est guère surprenant de constater que les années immédiatement consécutives à 1815 furent sur le plan artistique parmi les moins productives de Beethoven en sa maturité. Ce n'est qu'en 1818-1819 que la résurrection créatrice débuta réellement, avec la composition de la colossale Sonate *Hammerklavier* op. 106 (une véritable symphonie pour piano solo à laquelle seul l'intitulé ferait défaut). Puis Beethoven, en 1819, commença de travailler à une importante et nouvelle commande : une messe pour l'intronisation de son ancien élève et mécène de toujours, l'archiduc Rodolphe, en tant qu'archevêque d'Olmütz (aujourd'hui Olomouc, en Moravie) le 9 mars 1820. Que la relation avec Rodolphe était importante pour Beethoven, c'est ce dont témoigne la dédicace à l'archiduc de la Sonate pour piano op. 81a, dite « *Les Adieux* », dont les trois mouvements retracent de façon émouvante l'enchaînement « Adieux », « Absence » et « Retour » – Rodolphe ayant été contraint de fuir Vienne durant l'occupation française de 1809. Ainsi la commande d'une *Missa Solemnis* apparut-elle à la fois tel le rappel opportun d'une amitié sur le long terme et comme un puissant levier à même de raffermir la confiance du compositeur. Beethoven y répondit avec enthousiasme tout en exprimant une humilité apparemment sincère :



*« Le jour où la Grand-Messe composée par moi sera exécutée, lors des cérémonies célébrant Votre Altesse Impériale, sera pour moi le plus glorieux de ma vie, et Dieu m'inspirera de sorte que mon faible talent contribuera à donner plus de lustre à cette solennité. »*

Néanmoins, lorsqu'arriva le jour de l'intronisation de Rodolphe, Beethoven n'avait atteint que le Credo de sa Messe. Il allait devoir travailler jusqu'en mai 1822 pour achever sa partition, et même alors plusieurs révisions s'ensuivraient encore. Ce n'est que le 19 mars 1823 que Beethoven fut enfin en mesure d'en offrir à Rodolphe une copie au propre.

Tant le manuscrit que le nombre important d'esquisses parvenues jusqu'à nous laissent deviner les difficultés auxquelles Beethoven se heurta pour parvenir à une version achevée et présentable de sa *Missa Solemnis*. Il existe également le témoignage personnel de l'assistant du compositeur, Anton Schindler – pas toujours fiable en tant que source, mais dont le récit du travail du compositeur sur la *Missa Solemnis* est trop saisissant pour être ignoré :

*« Fin août [1819], j'arrivai dans la demeure du maître à Mödling [...] – Dans la chambre voisine, toutes portes closes, nous entendions le maître chanter, hurler et rythmer la fugue de son Credo. Nous écoutâmes longtemps ces bruits presque effrayants, et nous étions sur le point de partir quand la porte s'ouvrit, Beethoven paraissant, furieux et farouche. Il avait l'air angoissé comme s'il sortait d'un combat à mort contre une légion de ses ennemis ordinaires, les contrepontistes. »*

On ne saurait douter qu'un puissant impératif intérieur ne fût à cette époque également à l'œuvre.

En septembre 1824, Beethoven répondit à une lettre de son ami Andreas Streicher lui demandant des parties de chant de sa *Missa Solemnis* à destination d'interprètes amateurs :

*« J'accède volontiers, mon cher ami, à votre désir de fournir les parties de chant de ma dernière Grand-Messe avec son arrangement pour orgue ou pour piano aux différentes sociétés de chant, notamment parce que ces sociétés, dans les solennités publiques mais surtout religieuses, peuvent être d'une efficacité extraordinaire et que mon but premier en composant cette Grand-Messe était de susciter et d'instiller en permanence des sentiments religieux aussi bien chez les chanteurs que chez les auditeurs. »*

Un autre indice du genre de « sentiments religieux » que Beethoven était désireux d'éveiller nous est fourni par sa prise de contact avec l'ex-jésuite et théologien Johann Michael Sailer, l'année même où il commença de composer la *Missa Solemnis*. (À un moment, Beethoven envisagea même d'envoyer à Sailer son cher Karl comme élève.) À l'instar des protestants allemands de la mouvance piétiste, Sailer attachait plus d'importance à l'expérience spirituelle intérieure du croyant qu'aux structures conventionnelles et mécaniques du dogme et de la dévotion. Un commentateur du XIX<sup>e</sup> siècle devait ainsi décrire la position de Sailer : *« Un homme conscient de sa propre valeur personnelle ne peut accepter comme vrai et réel que cette part du dogme traditionnel qu'il a lui-même faite sienne, que ce soit par le travail de son esprit ou un sentiment des plus intérieurs. Tout le reste est dangereuse hérésie, orthodoxie vide, littérale. »*

Pour un artiste qui avait commencé de s'intéresser sérieusement à la pensée religieuse

orientale, en particulier à la *Bhagavad-Gītā* hindoue, écrivant même que « *Socrate et Jésus sont mes modèles* », les écrits de Sailer eurent faire l'effet d'une bénédiction. L'insistance, dans l'esprit de Sailer, sur un « sentiment des plus intériorisés » (« *innerste Empfindung* ») se retrouve dans les infimes mais significatives modifications apportées au texte proprement dit de la messe : les « Ô » et « Ah » hautement personnels ajoutés au mot *miserere* (« aie pitié [de nous] ») dans le *Gloria*, les répétitions du mot « *credo* » (« je crois ») qui revient tel un refrain tout au long du *Credo*, ou encore la fréquente accentuation découlant de la répétition du mot « *et* » dans ce dernier mouvement, comme si Beethoven voulait signifier que le sens véritable de la profession de foi dans sa globalité, en tant que séquence dramatique et narrative, est plus important que les parties individuelles la constituant.

Néanmoins, en dépit d'une volonté aussi manifeste de personnaliser l'expression du texte de la messe dans le *Gloria* et le *Credo*, c'est avant tout, dans le *Kyrie*, l'équilibre formel et l'élégance de la réalisation qui frappent, plutôt que la dimension visionnaire du drame. Dans la prière initiale, « Seigneur prends pitié », et dans le contrepoint au doux balancement de la section centrale – « Christ prends pitié » – règne un sentiment de pénitence plus collectif qu'individuel. Dans les sections extérieures, les voix solistes ne sont que brièvement mises en exergue cependant que, tout du long, leur expression ne se différencie que peu de celle du chœur. On n'y retrouve guère ce sentiment d'urgence propre aux sections du *Kyrie* de la Messe en *si* mineur de Bach, que Beethoven aura sans doute étudiée avant ou durant la composition de sa

*Missa Solemnis*. (Beethoven avait écrit dès 1810 à l'éditeur Breitkopf pour lui demander un exemplaire de la Messe.)

L'éruptif *Allegro vivace* qui introduit le *Gloria* n'en est que plus saisissant. Le chœur se trouve dès lors emporté par un brillant et déferlant flot orchestral – on se croirait plus à l'opéra que dans une cathédrale. La phrase « *Gratias agimus* » (« Nous te rendons grâce ») s'accompagne d'un ralentissement du tempo ainsi que d'une bifurcation vers le ton de *si* bémol majeur, lequel se révélera, durant toute la Messe, une puissante alternative au ton principal de *ré* majeur. Le cœur du *Gloria* est le beaucoup plus lent « *Qui tollis peccata mundi* » (« Qui enlèves le péché du monde »). Maintenu à l'arrière-plan dans le *Kyrie* d'introduction, la composante personnelle est désormais au premier plan, les sopranos du chœur se hissant sur les paroles « *qui sedes ad dexteram patris* » (« toi qui es assis à la droite du Père »), point culminant de la section, jusqu'à des *si* bémol redoutables pour les voix. L'hommage de Beethoven à Haendel – en particulier à l'*Amen* fugué qui referme *Le Messie* – est évident dans la puissante fugue à 4/4 sur « *In gloria Dei Patris* » (« dans la gloire de Dieu le Père »). Cette section semble devoir conduire, comme chez Haendel, à un solide *Amen* de conclusion, mais au dernier moment Beethoven arrache le tapis sous nos pieds, réintroduisant brusquement le mètre initial à 3/4 sur une reprise des paroles d'introduction du *Gloria*. Le chœur lance l'ultime « *Gloria* », détaché de l'émphatique accord final de l'orchestre, comme s'il se dressait par-delà le formalisme rituel si magnifiquement représenté par le *Kyrie*.

*Si* bémol majeur, tonalité « alternative » du *Gloria*, devient le ton principal du *Credo*. La figure

d'introduction en forme de saut ascendant rappelle le motif bondissant qui met en mouvement la Sonate *Hammerklavier* (elle aussi en *si* bémol majeur). Le rapprochement pourrait avoir été délibéré. Non seulement la Sonate *Hammerklavier* fut également dédiée à l'archiduc Rodolphe, mais Beethoven associa l'un des premiers états de son superbe motif d'introduction aux paroles « *Vivat Rudolphus!* ». Sur les mots « *Et incarnatus est* » (« Et il s'est incarné ») s'ouvre l'un des passages les plus célèbres et évocateurs de la Messe. Tandis que chœur et orchestre entonnent les paroles dans le mode dorien (variante archaïque de la gamme de *ré* mineur, avec sixte majeure et septième mineure), un solo de flûte semble planer très haut, dissocié du tempo principal, représentant de façon magique le vol suspendu de l'Esprit saint, telle une colombe, au-dessus de la Vierge Marie lors de la conception du Christ.

Après s'être tendrement attardé sur cette image puis s'être élevé jusqu'à un extatique sommet d'intensité sur « *cuius regni non erit finis* » (« dont le règne n'aura pas de fin »), Beethoven passe vivement en revue le groupe suivant d'assertions du dogme, les précipitant sur des répétitions de « *Credo, credo* ». Ainsi que le musicologue Joseph Kerman l'a souligné, « *l'intensité brute de la foi* » semble l'emporter sur « *l'adhésion à telle assertion en particulier* ». Après quoi les ultimes paroles du *Credo* (« *Et vitam venturi saeculi. Amen.* » – « Et [j']attends] la vie des siècles à venir. Amen. ») donnent lieu à une immense fugue – cette même fugue dont la composition (selon Anton Schindler) causa tant de tourments à Beethoven. Aussi ardu en soit globalement le contrepont, la conclusion

est d'une surprenante quiétude, les gammes des vents et cordes s'élevant et se dissipant comme des nuages d'encens.

Beethoven fusionne les sections du *Sanctus* et du *Benedictus* de la Messe en un seul et même mouvement continu. Le *Sanctus*, avec sa brève et « dévote » introduction (*Mit Andacht*), est d'une inhabituelle concision et pour l'essentiel estompé. C'est sur les mots « *Pleni sunt coeli et terra gloria tua* » (« Les cieux et la terre sont remplis de ta gloire ») que chœur et orchestre font soudainement éclater un joyeux et dansant contrepont à la manière de Bach. Lors des offices d'apparat, à l'époque de Beethoven, il était d'usage de faire précéder le *Benedictus* – moment de la messe où le pain et le vin sacramentels sont consacrés – d'une paisible introduction improvisée à l'orgue. Beethoven s'y est lui-même plié en proposant un *Praeludium* tout en retenue évoquant l'orgue, somptueusement orchestré pour les instruments graves des pupitres des vents et des cordes soutenus par une pédale d'orgue. Ses sonorités riches et profondes contrastent délicieusement avec le timbre, dans leur registre aigu, du violon solo et de la flûte – un soudain rayon de lumière – représentant la descente de la présence divine. Le caractère serein, quasi dansant, de *l'Andante molto cantabile* qui s'ensuit, tandis que le violon solo décrit un arc au-dessus des voix et trille comme un oiseau, parut une offense aux oreilles de certains puristes. Pour d'autres, c'est tout simplement ce qu'il y a de plus merveilleux dans l'œuvre tout entière – l'expression délicieusement pure du concept de « béatitude ».

C'est dans *l'Agnus Dei* de conclusion que la tension entre expression liturgique et profane, voire

opératique, est à son comble. D'une sombre intensité, cette « Prière pour la paix intérieure et extérieure », confiée à la basse soliste, est en *si* mineur, tonalité que Beethoven qualifiait de « noire ». Tempo et climat se font plus animés et chargés d'espoir sur les mots « *Dona nobis pacem* » (« Donne-nous la paix »). Mais bientôt se produit quelque chose d'extraordinaire : d'inquiétantes fanfares martiales se font entendre, d'abord à distance puis telle une menace grandissante, dans la tonalité « alternative » de *si* bémol. Les prières pour la paix des solistes (indiquées *ängstlich*, « craintivement ») témoignent d'une urgence presque désespérée qui ne fait que s'intensifier lorsque cet assaut martial, avec encore plus de force, est réitéré à l'apogée du mouvement. Beethoven se remémorait-il le bombardement de Vienne en 1809 ?

Si la paix finit par revenir, on peut toujours entendre les timbales presque avant la fin, qui doucement nous rappellent le ton désormais dissonant de *si* bémol – toute menace n'est pas encore bannie. Les timbales étant accordées en *si* bémol et en *fa* majeur, il leur est impossible de prendre part à la conclusion *fortissimo* en *ré* majeur, d'où l'absence de l'une des composantes vitales du grand *tutti* orchestral beethovénien. La conclusion en retire un caractère curieusement hésitant, provisoire, qui de nouveau devait rendre perplexes certains auditeurs. L'auteur de ces lignes se souvient toutefois d'un commentaire de Beethoven lui-même au sujet d'un opéra qu'il avait envisagé de composer dans ses dernières années : « *Peut-être les dissonances, durant tout l'opéra, ne devraient-elles être pleinement résolues, ou bien tout autrement, car notre musique raffinée, en ces temps désolés, ne saurait se concevoir.* »

Une « dissonance » qui ne serait « pleinement résolue » – voilà une description parfaite pour la fin de la *Missa Solemnis*. Cela confère à cette conclusion une qualité étrangement moderne. On ne saurait douter de la sincérité de Beethoven exprimant sa foi en Dieu, selon la perception « intérieure » qu'il en avait, mais comme pour tant de nos contemporains, il semble qu'il lui ait été difficile de concilier l'idée d'un père aimant et tout-puissant et la brutale réalité de la souffrance humaine. Sa « réponse » – si c'est bien de cela qu'il s'agit – est, de façon rafraîchissante, libre de toute certitude. On y retrouve un quelque chose de la notion de « capacité négative » de son contemporain John Keats : « [...] lorsqu'un homme est capable d'être dans l'incertain, le mystère, le doute, sans chercher de façon irritante à atteindre fait et raison. »

La foi et le doute coexistent, sans s'annihiler l'un l'autre – si c'est là ce qu'est censé exprimer l'épilogue non « pleinement résolu » de la *Missa Solemnis* de Beethoven, rendant cette profession de foi si puissamment personnelle d'autant plus intensément pertinente et à jamais fascinante.

Stephen Johnson

Traduction : Michel Roubinet



# Beethoven:

## Missa Solemnis

### KYRIE

Kyrie eleison  
Christe eleison  
Kyrie eleison

### GLORIA

Gloria in excelsis Deo,  
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.  
Laudamus te, benedicimus te,  
adoramus te, glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex cælestis,  
Deus Pater omnipotens.  
Domine, Fili unigenite, Jesu Christe.  
Domine Deus, Agnus Dei,  
Filius Patris

Qui tollis peccata mundi,  
miserere nobis.  
Qui tollis peccata mundi,  
suscipe deprecationem nostram.  
Qui sedes ad dexteram Patris,  
miserere nobis.  
Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus,  
tu solus altissimus,  
Jesu Christe.  
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris,  
Amen.

### KYRIE

Lord, have mercy upon us  
Christ, have mercy upon us  
Lord, have mercy upon us

### GLORIA

Glory to God in the highest,  
and on earth peace to men of good will.  
We praise Thee, we bless Thee,  
we adore Thee, we glorify Thee.

We give Thee thanks for Thy great glory.

O Lord God, heavenly King,  
God, the Father Almighty.  
O Lord Jesus Christ,  
the only-begotten Son.  
O Lord God, Lamb of God, Son of the Father

Who takest away the sins of the world,  
have mercy upon us.  
Who takest away the sins of the world,  
receive our prayer.  
Who sittest at the right hand of the Father,  
have mercy upon us.  
For Thou alone art holy, Thou alone art Lord,  
Thou alone, Jesus Christ, art most high,  
together with the Holy Ghost,  
in the glory of God the Father.  
Amen.

**KYRIE**

Herr, erbarme dich unser  
Christus, erbarme dich unser  
Herr, erbarme dich unser

**GLORIA**

Ehre sei Gott in der Höhe  
und Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade.  
Wir loben dich, wir preisen dich,  
wir beten dich an, wir rühmen dich.

Wir danken dir, denn groß ist deine Herrlichkeit.

Herr und Gott, König des Himmels,  
Gott und Vater, Herrscher über das All.  
Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus.  
Herr und Gott, Lamm Gottes,  
Sohn des Vaters

Der du nimmst hinweg die Sünde der Welt,  
erbarme dich unser.  
Der du nimmst hinweg die Sünde der Welt,  
nimm an unser Gebet.  
Du sitzt zur Rechten des Vaters,  
erbarme dich unser.  
Denn du allein bist der Heilige,  
du allein der Herr, du allein der Höchste,  
Jesus Christus, mit dem Heiligen Geist.  
Zur Ehre Gottes des Vaters.  
Amen.

**KYRIE**

Seigneur, aie pitié  
Christ, aie pitié  
Seigneur, aie pitié

**GLORIA**

Gloire à Dieu au plus haut des cieux,  
et paix sur la terre aux hommes qu'il aime.  
Nous te louons. Nous te bénissons,  
nous t'adorons. Nous te glorifions.

Nous te rendons grâce pour ton immense gloire.

Seigneur Dieu, Roi du ciel,  
Dieu le Père tout-puissant.  
Seigneur, Fils unique, Jésus Christ.  
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu,  
le Fils du Père

Toi qui portes les péchés du monde,  
aie pitié de nous.  
Toi qui portes les péchés du monde,  
reçois notre prière.  
Toi qui es assis à la droite du Père,  
aie pitié de nous.  
Car toi seul tu es saint, toi seul tu es Seigneur,  
toi seul tu es le Très-Haut,  
Jésus Christ.  
Avec le Saint-Esprit dans la gloire de Dieu le Père,  
Amen.

## CREDO

Credo in unum Deum,  
patrem omnipotentem,  
factorem cæli 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 cælis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto  
ex Maria Virgine,

Et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato  
passus et sepultus est.

Et resurrexit tertia die,  
secundum Scripturas.

Et ascendit in cælum,  
sedet ad dexteram Patris.  
Et iterum venturus est cum gloria,  
judicare vivos et mortuos,  
cujus regni non erit finis.

## CREDO

I believe in one God,  
the Father Almighty,  
maker of heaven and earth,  
and of all things visible and invisible.  
I believe 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.  
Who for us men, and for our salvation,  
came down from heaven.

And was incarnate by the Holy Ghost  
of the Virgin Mary,

And was made man.

He was crucified for us, suffered under Pontius Pilate,  
and was buried.

And the third day He arose 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,  
His Kingdom shall have no end.

## **CREDO**

Ich glaube an den einen Gott,  
den Vater, den Allmächtigen,  
der alles geschaffen hat, Himmel und Erde,  
die sichtbare und die unsichtbare Welt.

Und an den einen Herrn  
Jesus Christus,  
Gottes eingeborenen Sohn,  
aus dem Vater geboren vor aller Zeit.

Gott von Gott,  
Licht vom Licht,  
wahrer Gott vom wahren Gott,  
gezeugt, nicht geschaffen,  
eines Wesens mit dem Vater,  
durch ihn ist alles geschaffen.

Für uns Menschen  
und zu unserem Heil  
ist er vom Himmel gekommen.

Hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist  
von der Jungfrau Maria,

Und ist Mensch geworden.

Er wurde für uns gekreuzigt unter Pontius Pilatus,  
hat gelitten und ist begraben worden.

Ist am dritten Tage auferstanden  
nach der Schrift.

Und aufgefahren in den Himmel.  
Er sitzt zur Rechten des Vaters  
und wird wiederkommen in Herrlichkeit,  
zu richten die Lebenden und die Toten;  
seiner Herrschaft wird kein Ende sein.

## **CREDO**

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, née de la lumière,  
vrai Dieu, né du vrai Dieu,  
engendré, non pas créé,  
de même nature que le Père,  
et par lui tout a été fait.

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,  
il jugera les vivants et les morts,  
et son règne n'aura pas de fin.



Credo 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.  
Credo in unam sanctam  
Catholicam et Apostolicam Ecclesiam.  
Confiteor unum Baptisma  
in remissionem peccatorum.  
Et expecto resurrectionem mortuorum,  
et vitam venturi sæculi.  
Amen.

### **SANCTUS**

Sanctus Dominus, Deus Sabaoth.  
Pleni sunt cæli et terra gloria tua.  
Osanna in excelsis.  
Benedictus qui venit in nomine Domini!  
Osanna in excelsis.

### **AGNUS DEI**

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

I believe 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.  
I believe 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.

### **SANCTUS**

Holy is the Lord God of hosts.  
Heaven and earth are full of Thy Glory.  
Hosanna in the highest.  
Blessed is He who cometh in the name of the Lord.  
Hosanna in the highest.

### **AGNUS DEI**

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

Ich glaube an den Heiligen Geist,  
der Herr ist und lebendig macht,  
der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht,  
der mit dem Vater und dem Sohn,  
angebetet und verherrlicht wird,  
der gesprochen hat durch die Propheten.  
Und die eine, heilige, katholische  
und apostolische Kirche.  
Ich bekenne die eine Taufe  
zur Vergebung der Sünden.  
Ich erwarte die Auferstehung der Toten,  
und das ewige Leben.  
Amen.

### **SANCTUS**

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.

### **AGNUS DEI**

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

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.

### **SANCTUS**

Saint le Seigneur, Dieu de l'univers.  
Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.  
Hosanna au plus haut des cieux.  
Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.  
Hosanna au plus haut des cieux.

### **AGNUS DEI**

Agneau de Dieu qui portes les péchés du monde,  
aie pitié de nous.  
Agneau de Dieu qui portes les péchés du monde,  
donne-nous la paix.

# Orchestre Révolutionnaire et Romantique

## **1st Violins**

Peter Hanson *leader*  
Kati Debretzeni  
Alida Schat  
Joanne Quigley  
Miranda Playfair  
Martin Gwilym-Jones  
Madeleine Easton  
Catherine van der Geest  
Fiona Stevens  
Julian Vanhoutte  
Sarah Streatfield  
Alice Evans  
Rafael Becerra\*

## **2nd Violins**

Roy Mowatt  
Jayne Spencer  
Iona Davies  
Jean Patterson  
Anne Schumann  
Nancy Elan  
Emily Dupere  
Hakan Wikstrom  
Henrietta Wayne  
Hildburg Williams  
Beatrice Scaldini\*  
Davina Clarke\*

## **Violas**

Judith Busbridge  
Oliver Wilson  
Lisa Cochrane  
Kate Musker  
Sophie Renshaw  
Sascha Bota  
Mark Braithwaite  
Dan Cornford  
Geoffrey Irwin\*

## **Cellos**

Robin Michael  
Catherine Rimer  
Ruth Alford  
Olaf Reimers  
Aoife Nic Athlaoich  
Lucile Perrin  
Poppy Walshaw\*  
Jonathan Rees\*

## **Double Bass**

Valerie Botwright  
Cecelia Bruggemeyer  
Markus van Horn  
Liz Bradley

## **Flutes**

Marten Root  
Lina Leon

## **Oboes**

Joseph Domenech  
Mark Baigent

## **Clarinets**

Eric Hoeprich  
Fiona Mitchell

## **Bassoons**

Jane Gower  
Gyoergyi Farkas

## **Contrabassoon**

Martin Field

## **Horns**

Anneke Scott  
Joe Walters  
Jorge Renteria Campos  
Martin Lawrence

## **Trumpets**

Neil Brough  
Robert Vanryne  
Michael Harrison

## **Trombones**

Adam Woolf  
Abigail Newman  
Stephen Saunders

## **Timpani**

Robert Kendell

## **Organ**

James Johnstone

# Monteverdi Choir

## **Sopranos**

Zoe Brown  
Charmian Bedford  
Susanna Fairbairn  
Ellen Giacone\*  
Alison Hill  
Katy Hill  
Gwendolen Martin  
Eleanor Meynell  
Robyn Allegra Parton  
Lucy Roberts  
Katie Thomas  
Emma Walshe  
Rosalind Waters

## **Altos**

Lucy Ballard  
Esther Brazil  
Heather Cairncross  
Sarah Denbee\*  
Vanessa Heine  
Polly Jeffries  
Frances Jellard  
Louise Leboutillier  
Eleanor Minney\*  
Katie Schofield\*  
Susanna Spicer  
Gordon Waterson\*

## **Tenors**

Andrew Busher  
Peter Davoren  
Peter Harris\*  
Benedict Quirke  
Graham Neal  
Thomas Raskin  
Nicolas Robertson  
Gareth Treseder  
David de Winter

## **Basses**

Tom Appleton  
Alexander Ashworth  
Christopher Borrett  
Robert Davies  
Samuel Evans  
Nicholas Mogg\*  
Rupert Reid  
Edmund Saddington  
Charles Stewart  
David Stuart  
Lawrence Wallington

\* Members of the Monteverdi Choir  
and Orchestra Apprentice  
Scheme 2012/13



I am not a member of either the Orchestre Révolutionnaire et Romantique or the Monteverdi Choir (as John Eliot jokingly pointed out to us, 'none of the soloists would be good enough to be in the choir!'), but I was privileged to spend two months literally travelling the world with these incredible, dedicated, generous musicians whose reserves of energy and concentration never waned, even on what looked on paper like an impossible schedule.

The quality of their work never dipped for a single second throughout the fifteen concerts that we gave all over Europe and the USA. I have never seen such a committed orchestra from close proximity; the power and dexterity of the strings, the rasping of the amazing horns, the precision of the mighty trumpets, the amazing team unit that the woodwinds were and, sometimes most impressively, Robert and his timpani. The level of singing from everyone was so high and utterly breathtaking.

During this tour the soloists were moved to various positions in front of, next to and immersed in the choir and it was such a joy to have different members nearby so that their individual talents could be heard.

But this musical brilliance is what we all get to see in the concert hall, and we can all understand and appreciate it. What the audience doesn't see is the way ninety people cope with getting up at silly o'clock to catch planes from airports miles away, getting on coaches, travelling for far too many hours than are normally accepted, eating lunches in crappy service stations in Belgium and Hungary, having five hours sleep, travelling, rehearsing, making home in a hotel for a brief stay, some with babies or medical ailments. And then performing as though

their lives depended on it. And some even found time to do every bit of tourist activity and eating experience (not drinking obviously) possible: they were all there for each other and turned all the tedium into fun. I am so very impressed by them all.

I have loved these two months as much as any in my career, and I will miss the *Missa Solemnis* so much – a piece that before I found very strange, yet now makes sense. There are moments that are some of the most beautiful that I know: the choir singing *Benedictus* in unison while the violin solo hovers over them (always so beautifully played by the leader Peter Hanson) is probably the moment that I looked forward to most in every performance. Even if I am not religious, those few bars showed that there is much more to our world than we know... or does it just show that music may be the most powerful thing that we possess?

Matthew Rose *bass*

Recorded live at the  
Barbican Hall, London  
on 17 October 2012

*Executive producers:*  
Isabella de Sabata  
Cécile Pauty

*For BBC Radio 3:*  
*Recording engineer:*  
Philip Burwell  
*Producer:*  
Janet Tuppen

*Post-production:*  
Mike Hatch  
Stephen Frost  
(Floating Earth Ltd)

*Publisher:*  
Breitkopf & Härtel

*Design:*  
C&CO Design

*Cover photo:*  
Alexander Ozerov  
Shutterstock

*Page 2 photo:*  
Melanie Burford

© 2013 BBC Worldwide Ltd,  
under licence to Monteverdi  
Productions Ltd  
© 2013 Monteverdi  
Productions Ltd  
Level 9  
25 Cabot Square  
Canary Wharf  
London E14 4QA  
[www.solideogloria.co.uk](http://www.solideogloria.co.uk)

**BBC**  
RADIO



90 – 93FM



Soli Deo Gloria

