

BBC

BBC LEGENDS

giulini



Bach Mass in B minor

Jenny Hill · Janet Baker · Peter Pears · John Shirley-Quirk
New Philharmonia Chorus & Orchestra
Carlo Maria Giulini



20 BIT DIGITALLY

RE-MASTERED

Disc I

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Mass in B minor, BWV 232

Messe in h-moll

Messe en *si* mineur

Kyrie (Missa)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | 1. Chorus: Kyrie eleison | 11:07 |
| 2 | 2. Duet (Soprano, Contralto): Christe eleison | 5:34 |
| 3 | 3. Chorus: Kyrie eleison | 3:44 |

Gloria

- | | | |
|----|---|------|
| 4 | 4. Chorus: Gloria in excelsis Deo | 2:03 |
| 5 | 5. Chorus: Et in terra pax | 5:10 |
| 6 | 6. Aria (Contralto): Laudamus te | 5:43 |
| 7 | 7. Chorus: Gratias agimus tibi | 3:37 |
| 8 | 8. Duet (Soprano, Tenor): Domine Deus | 6:00 |
| 9 | 9. Chorus: Qui tollis peccata mundi | 3:38 |
| 10 | 10. Aria (Contralto): Qui sedes ad dextram Patris | 5:12 |
| 11 | 11. Aria (Bass): Quoniam tu solus sanctus | 4:46 |
| 12 | 12. Chorus: Cum sancto Spiritu | 4:18 |

Total time 60:59

Disc 2

Credo (Symbolum Nicenum)

- | | | | |
|---|-----|--|------|
| 1 | 13. | Chorus: Credo in unum Deum | 2:10 |
| 2 | 14. | Chorus: Credo in unum Deum / Patrem omnipotentem | 2:09 |
| 3 | 15. | Duet (Soprano, Contralto): Et in unum Dominum | 4:43 |
| 4 | 16. | Chorus: Et incarnatus est | 3:30 |
| 5 | 17. | Chorus: Crucifixus | 2:41 |
| 6 | 18. | Chorus: Et resurrexit | 4:19 |
| 7 | 19. | Aria (Bass): Et in Spiritum sanctum | 5:53 |
| 8 | 20. | Chorus: Confiteor unum baptisma | 4:49 |
| 9 | 21. | Chorus: Et expecto resurrectionem | 2:20 |

Sanctus

- | | | | |
|----|-----|-----------------|------|
| 10 | 22. | Chorus: Sanctus | 6:07 |
|----|-----|-----------------|------|

(Osanna. Benedictus. Agnus Dei et Dona nobis pacem)

- | | | | |
|----|-----|---|------|
| 11 | 23. | Chorus I/II: Osanna in excelsis | 2:51 |
| 12 | 24. | Aria (Tenor): Benedictus, qui venit | 5:00 |
| 13 | 25. | Chorus I/II: Osanna in excelsis (da capo) | 2:46 |

4 **giulini**

Agnus Dei

- | | | | |
|----|-----|-----------------------------|------|
| 14 | 26. | Aria (Contralto): Agnus Dei | 5:58 |
| 15 | 27. | Chorus: Dona nobis pacem | 4:13 |

Jenny Hill, Soprano
Janet Baker, Contralto
Peter Pears, Tenor
John Shirley-Quirk, Bass

New Philharmonia Chorus
New Philharmonia Orchestra

Carlo Maria Giulini

- | | | |
|----|--|-------|
| 16 | Carlo Maria Giulini in conversation with John Amis | 17:05 |
| | Carlo Maria Giulini im Gespräch mit John Amis | |
| | Carlo Maria Giulini s'entretient avec John Amis | |

Total time 76:53

Recording:
St Paul's Cathedral, London, 10 July 1972

Peter Pears appears by courtesy of The Decca Record Company Ltd.

The quotations from the writings of Benjamin Britten are © copyright the Trustees of the Britten-Pears Foundation and may not be further reproduced without the written permission of the Trustees.

The assistance of the Britten Estate Limited, in particular Dr Donald Mitchell CBE, is gratefully acknowledged.

Remastering: Markus Karl Stratmann, Marcus Herzog (Syrinx music & media, Hamburg)

Booklet Editor: Jochen Rudelt (Syrinx music & media, Hamburg)

For BBC Music: Simon Sudbury, Charles Padley, Ilana Lipman

For IMG Artists: Stephen Wright, John Pattrick, Lys Appleby

Front Cover Photography: The Lebrecht Collection

Design (TDL) Tobasgo Design London

BBC Radio 3's live broadcasts have made this series possible and with a continuing commitment to live transmissions is already creating the legends of tomorrow.



IMG Artists

In association with IMG Artists

90-93^{FM} **BBC** RADIO 3

© 2001 BBC Worldwide Ltd. © 2001 BBC Worldwide Ltd.
The BBC word mark and logo are trademarks of the British Broadcasting Corporation.
BBC Logo © BBC 1996. **A BBC Worldwide Production**

Giulini's English Bach

In a speech in Aspen, Colorado in 1964, Benjamin Britten, a musician greatly revered by Giulini, expressed regret that, because of the gramophone, "anyone, anywhere, at any time, can listen to the B minor Mass". "No qualification", he added, "is required of any sort – faith, virtue, education, experience, age." On the face of it, it is a curious utterance, the more so if we cast our minds back to the time before the gramophone's invention when, in Britain at least, such performances of Bach's choral masterpieces as took place tended to be grandiose, unkempt, amateurish affairs. ("That light-hearted body the Bach Choir", wrote George Bernard Shaw in March 1892, "has had what I may befittingly call another shy at the B minor Mass.")

In those pre-gramophone days, it was the performers who reaped the greatest benefits. At a school near Windsor in 1892, the pupils of the legendary Miss Weisse (Sir Donald Tovey's first teacher) fell to preparing the work for performance in St George's Chapel. A pupil would recall: "We parsed that Mass, we analysed that Mass, and we sang that Mass. It crept into every lesson and during playtime each one of us aspired to its B flats. Finally, hoarsely, we grumbled at that Mass. But Miss Weisse said, 'I don't care. Once you have got this thing into your heads, you have a treasure nothing can take from you.'" Britten (and Giulini) would have agreed with that.

A turning point, where English performances of the Mass were concerned, came in 1929 when Albert Coates recorded the work for HMV, an undertaking which made it more widely available and which had the further merit of holding up a mirror to the performers themselves. The huge advances in choral technique that

took place in England after the Second World War (of which the founding of the Philharmonia Chorus in 1957 was a notable milestone) would almost certainly not have come about without the gramophone as catalyst. For the first time in history, choirs were obliged to listen to themselves.

In the Aspen address – which Peter Pears helped draft (Britten called it "our speech") – Britten doffs his hat to the gramophone as "a means of education or study" but claims that live music-making is the only true musical *experience* (his emphasis), not least because it demands from the listener "some preparation, some effort, a journey to a special place, saving up for a ticket". This last point is questionable. Acquiring and attending to a recording involves financial outlay, preparation and effort. Nor is the playing of it in the privacy of one's own room necessarily a less intense experience than hearing the music live in a public place with all its attendant distractions. What cannot be denied is the extra dimension provided by the presence of live musicians and the sense they and the audience have of the music being realized here and now, not then and elsewhere.

More challenging is Britten's regret that the Mass is nowadays too readily available to everyone, irrespective of "faith, virtue, education, experience, age". It is a point which is of particular interest where Giulini is concerned. Giulini is a believer, a committed Catholic. Those who have worked with him have rarely been in any doubt that here is a man, in the tenor Robert Tear's memorable phrase, under "the clout of God". I once asked Giulini if he could conceive of conducting a work like the B minor Mass without a religious faith. He replied: "I cannot tell you what it would be to do this work without a faith, because it is impossible for me to understand how it is possible to live



without faith: to think that inside the human body there is no, as we say, 'soul'. I can only tell you that I have this gift of faith. I believe."

EMI's Walter Legge, who commissioned Giulini's first LP recording, Cherubini's Requiem in C minor in Rome in 1952, talked of Giulini being surrounded by "a radiant nimbus". He also referred to him as St Sebastian, the suffering one. Robert Tear saw this quality at first hand: "Sometimes you felt music-making was something of a hair-shirt to him. The music was too beautiful to endure because what was coming through was getting closer and closer to this vision of 'the cymbal clash of God', as Elgar once put it. And the closer Giulini got to this, the more painful the experience became."

For all interpreters – not just Giulini, the Catholic believer reared in the old, Romantic, post-Mendelssohnian ways of playing Bach – the B minor Mass is a more than usually difficult case, given its hybrid origin and the irresolvable array of interpretative options it offers. German composers of Protestant extraction were not generally given to composing settings of the Catholic Mass. The B minor Mass's Kyrie and Gloria were originally written for the Catholic court at Dresden in 1733, but the Lutheran liturgy as used in Leipzig's Thomaskirche in Bach's time deployed only three sections of the Mass: the Kyrie, the Gloria, and the Sanctus. To complete the work, Bach needed to borrow or compose a great deal of additional music. Why, then, did he embark on such a task so late in his career (he was 62 at the time) when there was little chance of the work – over-long and liturgically wayward in a number of small details – ever being used in a church of any denomination? The only plausible answer is that, like so many of Bach's late works, the project was seen by him as a summation: a musical offering to the larger community of believers

and musicians, cast in the grandest, and possibly most durable, of all forms, the Latin Mass.

Nowadays, it is more usual to hear the work performed as it might have been in Bach's day (Bach himself never heard the completed work in performance), with a smallish choir and a quintet of soloists: two sopranos, a countertenor, a tenor and a bass. Giulini's St Paul's performance, with its large choir and conventional array of four soloists – soprano, tenor, contralto, bass – is rather more old-fashioned.

The soloists themselves are all names one might have expected to encounter at Britten's Aldeburgh Festival at around this time: Jenny Hill (who sang in Britten's own 1971 Decca recording of Bach's *St. John Passion*), Janet Baker, John Shirley-Quirk and Peter Pears, now in his 63rd year but dauntless still, despite punishing schedules. (The following year he would create the role of Aschenbach in Britten's last opera *Death in Venice*.) Giulini himself was in his 59th year, no great age for a conductor, so perhaps it is the cathedral acoustic, rather than the conductor's advancing years, which explains why this is a far more meditative, less driven account of the music than was the case when Giulini conducted celebrated performances of choral works by Haydn, Mozart, Beethoven and Verdi in London's Royal Festival Hall in the mid-1960s with this same orchestra and chorus.

© 2001 Richard Osborne

Giulinis englischer Bach

Im Jahr 1964 hielt der von Carlo Maria Giulini hoch verehrte Benjamin Britten in Aspen (Colorado) eine viel beachtete Rede. Unter anderem brachte er hier sein Bedauern darüber zum Ausdruck, dass im Zeitalter des Plattenspielers »jeder überall und jederzeit die h-moll-Messe anhören« könne. »Keinerlei Qualifikation«, so Britten, »ist hierfür erforderlich – nicht Glaube, Anstand, Bildung, Erfahrung oder Alter.« Im Grunde ist dies eine etwas merkwürdige Äußerung, vor allem wenn wir uns in die Zeit vor der Erfindung des Grammofons zurückversetzen. Zumindest in Großbritannien waren Bachs große Chorwerke damals meist nur in bombastischen, aber ungeschliffenen Amateur-Aufführungen zu hören. (Es sei nur ein Bericht von George Bernard Shaw vom März 1892 zitiert, wo es heißt: »Der recht sorglose Bach Choir unternahm etwas, das ich als weiteren Vorstoß in Richtung h-moll-Messe bezeichnen möchte.«)

Von solchen Konzerten profitierten in dieser Zeit weniger die Zuhörer als vielmehr die Ausführenden. 1892 versuchten an einer Schule bei Windsor die Schüler der legendären Miss Weisse (der ersten Lehrerin des berühmten Musikforschers Sir Donald Tovey), das Werk für eine Aufführung in der St. George's Chapel vorzubereiten. Einer von ihnen erinnerte sich später: »Wir untersuchten die Messe, wir analysierten die Messe und wir sangen die Messe. Sie drängte sich in jede Unterrichtsstunde, und selbst in der Freizeit übte jeder von uns, die hohen Bs zu erreichen. Am Ende schimpften wir nur noch mit heiseren Stimmen über die Messe, aber Miss Weisse antwortete: »Euer Gejammer ist mir völlig gleichgültig. Wenn ihr dieses Stück einmal in euren Köpfen habt, besitzt ihr einen Schatz, den euch niemand nehmen kann.« Dies wäre zweifellos auch die Meinung von Britten (und Giulini) gewesen.

Ein Wendepunkt in der englischen Aufführungsgeschichte der h-moll-Messe war das Jahr 1929, als Albert Coates das Werk für His Master's Voice aufnahm und dadurch für eine breite Öffentlichkeit zugänglich machte. Ein zusätzliches Verdienst dieses Projekts war, dass Musiker nun über einen Vergleichsmaßstab verfügten. Der gewaltige Aufschwung des englischen Chorgesangs nach dem Zweiten Weltkrieg (wie ihn etwa die Gründung des Philharmonia Chorus im Jahr 1957 dokumentiert) wäre ohne das Grammophon als Katalysator kaum denkbar gewesen. Denn zum ersten Mal in der Geschichte waren Chöre nun in der Situation, sich selbst hören zu können und vor allem zu müssen.

In seiner Ansprache von Aspen (die Britten gemeinsam mit Peter Pears entworfen hatte und gern »unsere Rede« nannte) würdigt Britten das Grammophon als »Mittel der Bildung und des Lernens«, besteht aber darauf, dass nur Live-Musik ein wirkliches musikalisches *Erfahren* (so seine eigene Betonung) ermögliche – nicht zuletzt weil es seitens des Hörers »einige Vorbereitung, einige Anstrengung, eine Reise zu einem bestimmten Ort und die Ausgaben für eine Eintrittskarte« erfordere. Dieses Argument ist anfechtbar. Denn auch das Erwerben und Anhören einer Aufnahme setzt Vorbereitung, finanzielle Aufwendungen und geistige Mitarbeit voraus. Zudem ist das Musikhören zu Hause nicht zwingend eine weniger intensive Erfahrung als das Musikhören in einem öffentlichen Konzert, wo man den unterschiedlichsten Ablenkungen ausgesetzt ist. Was sich hingegen nicht leugnen lässt, ist die zusätzliche Dimension, die durch die Gegenwart realer Musiker entsteht und durch das Bewusstsein, dass die Musik im hier und jetzt entsteht (und nicht im »irgendwo und irgendwann«).

Besonders interessant ist Britten's Bedauern darüber, dass die h-moll-Messe inzwischen zu mühelos für jedermann zugänglich sei, unabhängig von »Glaube, Anstand, Bildung, Erfahrung oder Alter«. Dieser Einwand ist vor allem bedenkenswert in Hinblick auf Giulini, einen tief gläubigen Katholiken. Für diejenigen, die mit ihm zusammengearbeitet haben, bestand kaum je ein Zweifel, dass »Gottes Hand über ihm wacht«, wie es der Tenor Robert Tear einprägsam formuliert hat. Ich fragte Giulini einmal, ob er sich vorstellen könne, ein Werk wie die h-moll-Messe ohne religiöse Überzeugung zu dirigieren. Er antwortete: »Ich kann Ihnen nicht sagen, wie es wäre, das Werk aufzuführen ohne zu glauben. Denn überhaupt ist es für mich völlig unverständlich, wie man ohne Glaube leben kann, ohne die Vorstellung, dass es im menschlichen Körper eine – wie wir es nennen – Seele gibt. Ich kann Ihnen nur sagen, dass ich die Gabe des Gottvertrauens habe. Ich glaube.«

Der EMI-Produzent Walter Legge, der ihn für seine erste LP-Aufnahme engagierte (Cherubini's c-moll-Requiem 1952 in Rom), meinte, Giulini sei von einem leuchtenden Heiligenschein umgeben, und nannte ihn einmal einen »heiligen Sebastian«. Auch Robert Tear kannte die märtyrerhafte Seite Giulini's aus eigener Erfahrung: »Manchmal hatte man den Eindruck, Musizieren sei für ihn wie das Tragen eines härenen Büssergewands. Die Musik war so schön, dass man es kaum ertragen konnte. Denn was sich in ihr vermittelte, kam zunehmend jener Vision nahe, die Elgar einmal als »Beckenschlag Gottes« bezeichnet hat. Und je mehr sich Giulini dieser Vision näherte, desto schmerzhafter wurde das Zuhören.«

Der Katholik Giulini war in der alten, romantischen Tradition des Bach-Spiels aufgewachsen, die noch in der Nachfolge Mendelssohns stand. Aber auch für Diri-

genten mit ganz anderem Hintergrund ist das Werk ein schwieriger Fall angesichts seiner bruchstückhaften Entstehung und der grenzenlosen Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten. Protestantische Komponisten des deutschen Barock vertonten nur selten den Text der katholischen Messe, doch zumindest Kyrie, Gloria und Sanctus hatten zu Bachs Zeit in der Liturgie der Leipziger Thomaskirche ihren Platz. Zudem war der Widmungsträger von Kyrie und Gloria – der sächsische Kurfürst Friedrich August II. – Katholik. Um die drei Sätze zu einer Messe zu vervollständigen, musste Bach noch eine Reihe weiterer Sätze schreiben bzw. aus älterem Material arrangieren. Es stellt sich die Frage, warum Bach in seinem fortgeschrittenen Alter (er war damals 62) diese Aufgabe auf sich nahm, obwohl kaum Aussicht bestand, dass dieses überlange und in vielen Details liturgisch normwidrige Werk je in einer Kirche – gleich welcher Konfession – aufgeführt würde. Die einzige plausible Antwort ist, dass Bach die Messe, wie so viele seiner späteren Werke, als Resümee seines Komponierens auffasste: als Opfergabe an die große Gemeinde der Gläubigen und Musiker, dargeboten in der größten und vielleicht dauerhaftesten Form, der lateinischen Messe.

Heutzutage ist es üblich, das Werk im Stil der Bach-Zeit zu interpretieren (wiewohl Bach selbst nie eine Aufführung der gesamten Messe erlebt hat) mit einem relativ kleinen Chor und fünf Solisten: zwei Sopranen, einem Countertenor, einem Tenor und einem Bass. Giulini's Aufführung aus der St. Paul's Cathedral erscheint demgegenüber eher altmodisch mit ihrem großen Chor und dem konventionellen Solistenquartett aus Sopran, Alt, Tenor und Bass.

Alle vier Solisten waren damals als regelmäßige Gäste bei Britten's Aldeburgh Festival bekannt: Jenny Hill (die 1971 auch an Britten's Einspielung der *Johannespassion*

für Decca mitgewirkt hatte), Janet Baker, John Shirley-Quirk und Peter Pears, der zwar schon 62 war, aber immer noch ein beeindruckendes Quantum an Auftritten absolvierte. (Erst im vorangegangenen Jahr hatte er bei der Uraufführung von Britten's letzter Oper *Death in Venice* den Aschenbach gesungen.) Giulini selbst war 58, also noch nicht sehr alt für einen Dirigenten. So kann man vermuten, dass weniger Altersweisheit als die Akustik der Kathedrale für die meditative Grundhaltung seiner Lesart verantwortlich war. Diese These erscheint umso schlüssiger angesichts der umjubelten Konzerte, die Giulini in den 60er Jahren in der Londoner Royal Festival Hall mit demselben Chor und demselben Orchester gab und bei denen er Chorwerke von Haydn, Mozart, Beethoven und Verdi voller Schwung dirigierte.

Richard Osborne

Übersetzung © 2001 Tobias Möller (Syrinx)

Le Bach anglais de Giulini

Dans un discours prononcé à Aspen, dans le Colorado, en 1964, Benjamin Britten – musicien que Giulini vénérât – regrettait qu'avec le disque « n'importe qui, n'importe où, n'importe quand puisse écouter la Messe en *si*. Aucune qualification, ajoutait-il, d'aucune sorte n'est requise – foi, vertu, éducation, expérience, âge. » À première vue, sa position est surprenante, d'autant plus si l'on se rappelle qu'avant l'invention du gramophone, tout du moins en Grande-Bretagne, les exécutions des chefs-d'œuvre chorals de Bach qu'on pouvait entendre étaient en général des productions d'amateurs, grandioses, mais plus ou moins débraillées. (« Cet ensemble enjoué qu'est le Bach Choir, écrit George Bernard Shaw en mars 1892, s'est une nouvelle fois essayé – c'est le mot juste – à la Messe en *si*. »)

À cette époque d'avant le disque, ce sont les interprètes qui profitaient le plus de ces exécutions. Dans une école près de Windsor, en 1892, les élèves de la légendaire Miss Weisse (premier professeur de Sir Donald Tovey) se mirent ainsi à préparer l'œuvre pour la donner à la chapelle St. George. Un élève raconta par la suite : « Nous avons analysé cette messe, nous avons décortiqué cette messe, et nous avons chanté cette messe. Elle se glissait dans chacun de nos cours, et pendant les récréations nous aspirions tous à ses *si* bémol. Et puis, enrôlés, nous avons maugréé contre cette messe. Mais Miss Weisse nous disait : "Peu m'importe. Une fois que vous avez cette chose dans la tête, vous avez un trésor que rien ne peut vous enlever." » Britten (et Giulini) l'auraient certainement approuvée.

Le tournant, pour ce qui est des exécutions de la messe en Angleterre, survint en 1929, lorsque Albert Coates enregistra l'œuvre pour HMV, entreprise qui la

rendit plus largement disponible et qui eut en outre le mérite de tendre un miroir aux exécutants eux-mêmes. Les immenses progrès que fit la technique chorale en Angleterre après la Seconde Guerre mondiale (et dont l'un des jalons importants fut la fondation du Philharmonia Chorus en 1957) n'auraient certainement pas pu se faire sans ce catalyseur que fut le disque. Pour la première fois dans l'histoire, les chœurs étaient obligés de s'écouter.

Dans le discours d'Aspen – que Peter Pears avait aidé à rédiger (Britten disait plutôt « *notre discours* ») –, Britten tire son chapeau au disque en tant que « moyen d'éducation ou d'étude », mais prétend que la musique vivante est la seule *expérience* (c'est lui qui souligne) musicale véritable, notamment parce qu'elle exige de l'auditeur « une certaine préparation, un certain effort, un déplacement jusqu'à un endroit donné, des économies pour acheter un billet ». Ce dernier point est contestable. Car acquérir et écouter un disque suppose aussi un sacrifice financier, une préparation, un effort. Et l'écouter dans l'intimité de chez soi n'est pas nécessairement une expérience moins intense qu'écouter la musique dans un lieu public, avec toutes les distractions que cela suppose. Ce qu'on ne peut nier, en revanche, est la dimension supplémentaire que donnent la présence de musiciens vivants et le sentiment, qu'ils partagent avec les auditeurs, d'une musique qui se fait ici et maintenant, et non ailleurs et à un autre moment.

Britten se montre plus provocateur en regrettant que la messe soit aujourd'hui trop facilement accessible à tous, quels que soient « foi, vertu, éducation, expérience, âge ». C'est un point particulièrement intéressant s'agissant de Giulini. Car Giulini est croyant, catholique militant. Ceux qui ont travaillé avec lui n'ont guère pu douter que cet homme, pour reprendre l'expression

mémorable de le ténor Robert Tear, vivait « sous l'influence de Dieu ». J'ai un jour demandé à Giulini s'il pouvait concevoir qu'on dirige une œuvre comme la Messe en *si* sans foi religieuse. « Je ne peux pas vous dire ce que ce serait de faire cette œuvre sans foi, car il m'est impossible de comprendre qu'on puisse vivre sans foi : de penser qu'à l'intérieur du corps humain il n'y a pas d'"âme", comme on dit. Je peux seulement vous dire que j'ai ce don de la foi. Je crois. »

Walter Legge, qui commanda pour EMI le premier microsillon de Giulini, le Requiem en *ut* mineur de Cherubini à Rome en 1952, disait que Giulini était entouré d'une « nimbe radieuse ». Il le comparait également à saint Sébastien, le martyr. Cette souffrance, Robert Tear eut l'occasion de la constater par lui-même : « On avait parfois l'impression que la musique était pour lui une espèce de cilice. La musique était trop belle pour être supportée, parce que ce qui s'exprimait se rapprochait de plus en plus de cette vision du "coup de cymbale divin", pour reprendre le mot d'Elgar. Et plus Giulini s'en rapprochait, plus l'expérience devenait douloureuse. »

Pour tous les interprètes – et pas pour seulement Giulini, catholique fervent, formé à l'ancienne manière, romantique, post-mendelssohnienne de jouer Bach –, la Messe en *si* est un cas plus difficile que d'autres, étant donné son origine hybride et la quantité inextricable de choix qui s'imposent à l'interprétation. Les compositeurs allemands de confession protestante ne mettaient généralement pas en musique la messe catholique. Le Kyrie et le Gloria de la Messe en *si* furent écrits à l'origine pour la cour catholique de Dresde en 1733, mais la liturgie luthérienne en vigueur à la Thomaskirche de Leipzig au temps de Bach n'employait que trois sections de la messe : le Kyrie, le Gloria et le Sanctus. Pour compléter l'œuvre, Bach eut besoin d'emprunter ou de

composer beaucoup de musique supplémentaire. Pourquoi donc s'est-il lancé dans cette tâche si tard dans sa carrière (il avait soixante-deux ans à l'époque), alors qu'il y avait peu de chances pour que l'œuvre – excessivement longue et peu orthodoxe sur le plan liturgique par un certain nombre de petits détails – soit jamais utilisée dans une église de quelque confession que ce soit ? La seule réponse plausible est qu'il considérait le projet, à l'instar de tant d'autres de ses œuvres tardives, comme une somme : une offrande musicale à la grande communauté des croyants et des musiciens, conçue sous la plus grandiose et peut-être la plus durable de toutes les formes, la messe latine.

Ces nos jours, on a un peu plus souvent l'occasion d'entendre l'œuvre exécutée comme elle aurait pu l'être au temps de Bach (lui-même n'entendit jamais d'exécution de l'œuvre achevée), avec un chœur assez petit et un quintette de solistes : deux sopranos, un contre-ténor, un ténor et une basse. L'interprétation de Giulini à St. Paul's, avec son grand chœur et son quatuor conventionnel de solistes – soprano, ténor, alto, basse – est un peu plus démodée.

Les noms des solistes sont ceux qu'on pouvait s'attendre à rencontrer au festival d'Aldeburgh de Britten vers cette époque : Jenny Hill (qui chanta dans l'enregistrement Decca de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach dirigée par Britten lui-même en 1971), Janet Baker, John Shirley-Quirk et Peter Pears, dans sa soixante-troisième année maintenant, mais toujours intrépide, malgré un emploi du temps éprouvant. (L'année suivante, il avait créé le rôle d'Aschenbach dans le dernier opéra de Britten, *Death in Venice*.) Giulini lui-même avait cinquante-huit ans, ce qui n'est pas beaucoup pour un chef d'orchestre ; alors peut-être est-ce l'acoustique de la cathédrale, plutôt que l'âge du chef, qui explique que ce

soit une lecture beaucoup plus méditative, moins passionnée, que les célèbres interprétations que dirigea Giulini d'œuvres chorales de Haydn, Mozart, Beethoven et Verdi au Royal Festival Hall de Londres au milieu des années 1960, avec ce même orchestre et ce même chœur.

Richard Osborne

Traduction © 2001 Dennis Collins



The Remastering

Renovating a historical sound recording, like restoring a painting, is a highly delicate process. The recording must be digitalized and tonally refurbished to conform to today's audio standards, preserving its original character and the performing artists' intentions without any distortion. Guided by these principles, the recordings in the series "BBC Legends" have been meticulously prepared, using the most modern available technology from Jünger, Sonic Solutions, Spectral Design and others. A wealth of nuance and a dynamic range faithful to the original have been re-created with remastering containing superior 20- to 24-bit resolution.

Das Remastering

Ähnlich der Restauration eines Gemäldes ist die Bearbeitung historischen Tonmaterials eine delikate Aufgabe. Zum einen sind die Aufnahmen zu digitalisieren, klanglich aufzufrischen und den heutigen Hörgewohnheiten anzupassen, zum anderen dürfen ihr ursprünglicher Charakter und die Intentionen der beteiligten Künstler nicht verfälscht werden. Unter dieser Maßgabe wurden die Aufnahmen der Serie »BBC Legends« mit modernstem Equipment u.a. der Firmen Jünger, Sonic Solutions und Spectral Design behutsam aufbereitet. Dank des Remasterings mit überlegener 20-bit- bis hin zu 24-bit-Auflösung konnten ein außerordentlicher Nuancenreichtum und eine originalgetreue Dynamik erzielt werden, sodass sich diese kostbaren Tondokumente nun in neuer Unmittelbarkeit präsentieren.

Le « Remastering »

Le remaniement d'enregistrements historiques est une tâche tout aussi délicate que la restauration en peinture. Il s'agit de numériser les enregistrements, de les rafraîchir sur le plan sonore, de les adapter aux habitudes auditives d'aujourd'hui, sans pour autant dénaturer leur caractère d'origine ni fausser les intentions artistiques des participants. C'est sur la base de ces principes que les enregistrements de la collection « BBC Legends » ont été restaurés à l'aide d'équipements d'avant-garde, dus à des firmes comme Jünger, Sonic Solutions et Spectral Design. Grâce à ce « remastering », où la définition passe à 20 et même à 24 bits, on est parvenu à un spectre de nuances sonores extrêmement riche, tout en restant parfaitement fidèle à la dynamique d'origine. Ces précieux documents sonores se révèlent ainsi avec une immédiateté toute nouvelle.

BBCL 4062-2

LC 10552