

JOHANN SEBASTIAN BACH

Sacred Vocal Works

DIGITAL STEREO 469 769-2 

ARCHIV
PRODUKTION

- CD 1-2 **Christmas Oratorio** BWV 248
Weihnachts-Oratorium · Oratorio de Noël
ANTHONY ROLFE JOHNSON · NANCY ARGENTA
ANNE SOFIE VON OTTER · HANS PETER BLOCHWITZ · OLAF BÄR ·

** by courtesy of VEB Deutsche Schallplatten / EMI International*

- CD 3-5 **St. Matthew Passion** BWV 244
Matthäus-Passion · Passion selon saint Matthieu
ANTHONY ROLFE JOHNSON · ANDREAS SCHMIDT · BARBARA BONNEY
ANN MONOYIOS · ANNE SOFIE VON OTTER · MICHAEL CHANCE
HOWARD CROOK · OLAF BÄR · CORNELIUS HAUPTMANN

- CD 6-7 **St. John Passion** BWV 245
Johannes-Passion · Passion selon saint Jean
ANTHONY ROLFE JOHNSON · STEPHEN VARCOE
CORNELIUS HAUPTMANN

- CD 8-9 **Mass in B minor** BWV 232
Messe in h-moll · Messe en si mineur
SOLOISTS: MEMBERS OF THE MONTEVERDI CHOIR

THE MONTEVERDI CHOIR

THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS

JOHN ELIOT GARDINER

 · © 1985-1989 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg

Cover Photo: © Sheila Rock

■ COLLECTORS EDITION

From its uniquely rich catalogue Deutsche Grammophon presents outstanding recordings of the great classical masterpieces. Offering unbeatable value for money, the Deutsche Grammophon COLLECTORS EDITION is the ideal way of building up a comprehensive library of essential repertoire.

Aus ihrem unvergleichlich reichhaltigen Katalog präsentiert die Deutsche Grammophon herausragende Aufnahmen von den Meisterwerken der Klassik zu einem höchst attraktiven Preis. Mit der COLLECTORS EDITION bietet sich Ihnen die ideale Gelegenheit, eine umfassende Sammlung mit den Schlüsselwerken des Repertoires aufzubauen.

Voici une nouvelle Edition qui réunit des enregistrements exceptionnels du répertoire classique puisés dans le catalogue particulièrement riche de Deutsche Grammophon. La COLLECTORS EDITION représente un moyen idéal et particulièrement avantageux de collectionner les chefs-d'œuvre essentiels de la musique classique.

www.universalsclassics.com · Made in the E. U.



BACH: SACRED VOCAL WORKS
JOHN ELIOT GARDINER

9 CD DIGITAL STEREO
469 769 - 2 



BACH

Christmas Oratorio · St. Matthew Passion
St. John Passion · Mass in B minor

JOHN ELIOT GARDINER



■ COLLECTORS EDITION



A UNIVERSAL MUSIC COMPANY



1

BACH

Christmas Oratorio • St. Matthew Passion
St. John Passion • Mass in B minor

JOHN ELIOT GARDINER

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685–1750)

CHRISTMAS ORATORIO BWV 248

Weihnachts-Oratorium · Oratorio de Noël

Part One · Erster Teil · Première Partie

- 1–9 For the 1st Day of Christmas
Am ersten Weihnachtsfeiertage
Pour le 1^{er} jour de la fête de Noël

Part Two · Zweiter Teil · Deuxième Partie

- 10–23 For the 2nd Day of Christmas
Am zweiten Weihnachtsfeiertage
Pour le 2^e jour de la fête de Noël

Part Three · Dritter Teil · Troisième Partie

- 24–36 For the 3rd Day of Christmas
Am dritten Weihnachtsfeiertage
Pour le 3^e jour de la fête de Noël

ANTHONY ROLFE JOHNSON, Evangelist · **RUTH HOLTON**, Angel
KATIE PRINGLE, Echo · **OLAF BÄR***, Herodes

NANCY ARGENTA, soprano · **ANNE SOFIE VON OTTER**, mezzo-soprano
HANS PETER BLOCHWITZ, tenor · **OLAF BÄR***, bass

* by courtesy of VEB Deutsche Schallplatten/EMI International

THE MONTEVERDI CHOIR**THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS**

on original instruments · mit Originalinstrumenten · avec instruments originaux

JOHN ELIOT GARDINER



2

BACH

Christmas Oratorio · St. Matthew Passion
St. John Passion · Mass in B minor

JOHN ELIOT GARDINER

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

CHRISTMAS ORATORIO BWV 248 (cont.)

Weihnachts-Oratorium · Oratorio de Noël

Part Four · Vierter Teil · Quatrième Partie

- 1-7 For the Feast of the Circumcision
Am Feste der Beschneidung Christi
Pour la fête de la Circoncision de Jésus-Christ

Part Five · Fünfter Teil · Cinquième Partie

- 8-18 For the 1st Sunday in the New Year
Am Sonntage nach Neujahr
Pour le dimanche après Nouvel An

Part Six · Sechster Teil · Sixième Partie

- 19-29 For the Feast of Epiphany
Am Fest der Erscheinung Christi
Pour la fête de l'Épiphanie

ANTHONY ROLFE JOHNSON, Evangelist · **RUTH HOLTON**, Angel**KATIE PRINGLE**, Echo · **OLAF BÄR***, Herodes**NANCY ARGENTA**, soprano · **ANNE SOFIE VON OTTER**, mezzo-soprano**HANS PETER BLOCHWITZ**, tenor · **OLAF BÄR***, bass** by courtesy of VEB Deutsche Schallplatten / EMI International***THE MONTEVERDI CHOIR****THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS***on original instruments · mit Originalinstrumenten · avec instruments originaux***JOHN ELIOT GARDINER**



BACH

Christmas Oratorio · St. Matthew Passion
St. John Passion · Mass in B minor

JOHN ELIOT GARDINER

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685–1750)

ST. MATTHEW PASSION BWV 244

Matthäus-Passion · Passion selon saint Matthieu

Part One · Erster Teil · Première Partie

- [1] Chorus: Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen/Chorale: O Lamm Gottes, unschuldig
 [2]–[6] Anointing in Bethany · Salbung in Bethanien · Onction à Béthanie
 [7]–[8] Judas's Betrayal · Verrat des Judas · Trahison de Judas
 [9]–[13] The Last Supper · Abendmahl · La Sainte Cène
 [14]–[23] Jesus's Despair on the Mount of Olives · Jesu Zagen am Ölberg
 Le désespoir de Jésus à la montagne des oliviers
 [24]–[26] Prayer on the Mount of Olives · Gebet am Ölberg
 Prière à la montagne des oliviers
 [27]–[28] Arrest of Jesus · Gefangennahme · Arrestation de Jésus

ANTHONY ROLFE JOHNSON, Evangelist (tenor) · **ANDREAS SCHMIDT**, Jesus (baritone)
BARBARA BONNEY · **ANN MONOYIOS**, sopranos · **ANNE SOFIE VON OTTER**, alto
MICHAEL CHANCE, countertenor · **HOWARD CROOK**, tenor
OLAF BÄR, baritone · **CORNELIUS HAUPTMANN**, bass

THE MONTEVERDI CHOIR**THE LONDON ORATORY JUNIOR CHOIR***Chorus Master / Einstudierung / Chef des chœurs: Patrick Russell***THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS***on original instruments · mit Originalinstrumenten · avec instruments originaux***JOHN ELIOT GARDINER**



4

BACH

Christmas Oratorio · St. Matthew Passion
St. John Passion · Mass in B minor

JOHN ELIOT GARDINER

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

ST. MATTHEW PASSION BWV 244 (cont.)

Matthäus-Passion · Passion selon saint Matthieu

Part Two · Zweiter Teil · Deuxième Partie

- 1] 30. Aria (Alto): Ach, nun ist mein Jesus hin! / Chorus: Wo ist denn dein Freund hingegangen
- 2]-6] Jesus's Interrogation by the High Priests · Verhör vor den Hohenpriestern
Jésus devant le Sanhédrin
- 7]-11] Peter's Denial · Petri Verleugnung · Reniement de Pierre
- 12]-13] Judas in the Temple · Judas im Tempel · Judas dans le temple
- 14]-21] Jesus before Pilate · Jesus vor Pilatus · Jésus devant Pilate
- 22]-23] Scourging of Jesus · Jesu Geißelung · Flagellation

ANTHONY ROLFE JOHNSON, Evangelist (tenor) · **ANDREAS SCHMIDT**, Jesus (baritone)**BARBARA BONNEY** · **ANN MONOYIOS**, sopranos · **ANNE SOFIE VON OTTER**, alto**MICHAEL CHANCE**, countertenor · **HOWARD CROOK**, tenor**OLAF BÄR**, baritone · **CORNELIUS HAUPTMANN**, bass**THE MONTEVERDI CHOIR****THE LONDON ORATORY JUNIOR CHOIR***Chorus Master / Einstudierung / Chef des chœurs: Patrick Russell***THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS***on original instruments · mit Originalinstrumenten · avec instruments originaux***JOHN ELIOT GARDINER**



5

BACH

Christmas Oratorio · St. Matthew Passion
St. John Passion · Mass in B minor

JOHN ELIOT GARDINER

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685–1750)

ST. MATTHEW PASSION BWV 244 (cont.)

Matthäus-Passion · Passion selon saint Matthieu

Part Two · Zweiter Teil · Deuxième Partie (cont.)

- 1–2 Scourging of Jesus · Jesu Geißelung · Flagellation (cont.)
- 3–5 Simon of Cyrene · Simon von Kyrene · Simon de Cyrène
- 6–11 Crucifixion · Kreuzigung
- 12–13 Descent from the Cross · Kreuzabnahme · Descente de croix
- 14–16 Burial · Grablegung · Mise au tombeau

ANTHONY ROLFE JOHNSON, Evangelist (tenor) · **ANDREAS SCHMIDT**, Jesus (baritone)
BARBARA BONNEY · **ANN MONOYIOS**, sopranos · **ANNE SOFIE VON OTTER**, alto
MICHAEL CHANCE, countertenor · **HOWARD CROOK**, tenor
OLAF BÄR, baritone · **CORNELIUS HAUPTMANN**, bass

THE MONTEVERDI CHOIR**THE LONDON ORATORY JUNIOR CHOIR***Chorus Master / Einstudierung / Chef des chœurs: Patrick Russell***THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS***on original instruments · mit Originalinstrumenten · avec instruments originaux***JOHN ELIOT GARDINER**



6

BACH

Christmas Oratorio · St. Matthew Passion
St. John Passion · Mass in B minor

JOHN ELIOT GARDINER

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685–1750)

ST. JOHN PASSION BWV 245

Johannes-Passion · Passion selon saint Jean

Part One · Erster Teil · Première Partie

- 1–7 Betrayal and Arrest · Verrat und Gefangennahme · Trahison et Arrestation
 8–24 Denial · Verleugnung · Reniement

Part Two · Zweiter Teil · Deuxième Partie

- 15–20 Interrogation and Scourging · Verhör und Geißelung · Jésus devant Pilate et Flagellation

ANTHONY ROLFE JOHNSON, Evangelist (tenor)**STEPHEN VARCOE**, Jesus (bass)**CORNELIUS HAUPTMANN**, Pilate and bass arias**THE MONTEVERDI CHOIR****THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS***on original instruments · mit Originalinstrumenten · avec instruments originaux***JOHN ELIOT GARDINER**
 · © 1986 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg · [51'53']



BACH

Christmas Oratorio · St. Matthew Passion
St. John Passion · Mass in B minor

JOHN ELIOT GARDINER

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

ST. JOHN PASSION BWV 245 (cont.)

Johannes-Passion · Passion selon saint Jean

Part Two · Zweiter Teil · Deuxième Partie (cont.)

- 1-6 Condemnation and Crucifixion · Verurteilung und Kreuzigung · Condamnation et Crucifixion
 7-12 The Death of Jesus · Tod Jesu · La Mort de Jésus
 13-23 Burial · Grablegung · Mise au tombeau

ANTHONY ROLFE JOHNSON, Evangelist (tenor)**STEPHEN VARCOE**, Jesus (bass)**CORNELIUS HAUPTMANN**, Pilate and bass arias**THE MONTEVERDI CHOIR****THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS***on original instruments · mit Originalinstrumenten · avec instruments originaux***JOHN ELIOT GARDINER**

DDD · © 1986 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg · [54'38]



8

BACH

Christmas Oratorio · St. Matthew Passion
St. John Passion · Mass in B minor

JOHN ELIOT GARDINER

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

MASS IN B MINOR BWV 232

Messe in h-moll · Messe en si mineur

MISSA

1-3 **Kyrie**4-12 **Gloria****THE MONTEVERDI CHOIR**

NANCY ARGENTA · LYNNE DAWSON · JANE FAIRFIELD · JEAN KNIBBS · PATRIZIA KWELLA, sopranos

CAROL HALL · MARY NICHOLS, mezzo-sopranos

MICHAEL CHANCE · PATRICK COLLIN · ASHLEY STAFFORD, countertenors

WYNFORD EVANS · HOWARD MILNER · ANDREW MURGATROYD, tenors

RICHARD LLOYD MORGAN · STEPHEN VARCOE, basses

THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS*on original instruments · mit Originalinstrumenten · avec instruments originaux***JOHN ELIOT GARDINER**

[DG] · © 1985 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg · [51'51]



BACH

Christmas Oratorio · St. Matthew Passion
St. John Passion · Mass in B minor

JOHN ELIOT GARDINER

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

MASS IN B MINOR BWV 232 (cont.)

Messe in h-moll · Messe en si mineur

1-9 Credo (SYMBOLUM NICENUM)**10-13 Sanctus**

OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI ET DONA NOBIS PACEM

14-15 Agnus Dei**THE MONTEVERDI CHOIR**

NANCY ARGENTA · LYNNE DAWSON · JANE FAIRFIELD · JEAN KNIBBS · PATRIZIA KWELLA, sopranos

CAROL HALL · MARY NICHOLS, mezzo-sopranos

MICHAEL CHANCE · PATRICK COLLIN · ASHLEY STAFFORD, countertenors

WYNFORD EVANS · HOWARD MILNER · ANDREW MURGATROYD, tenors

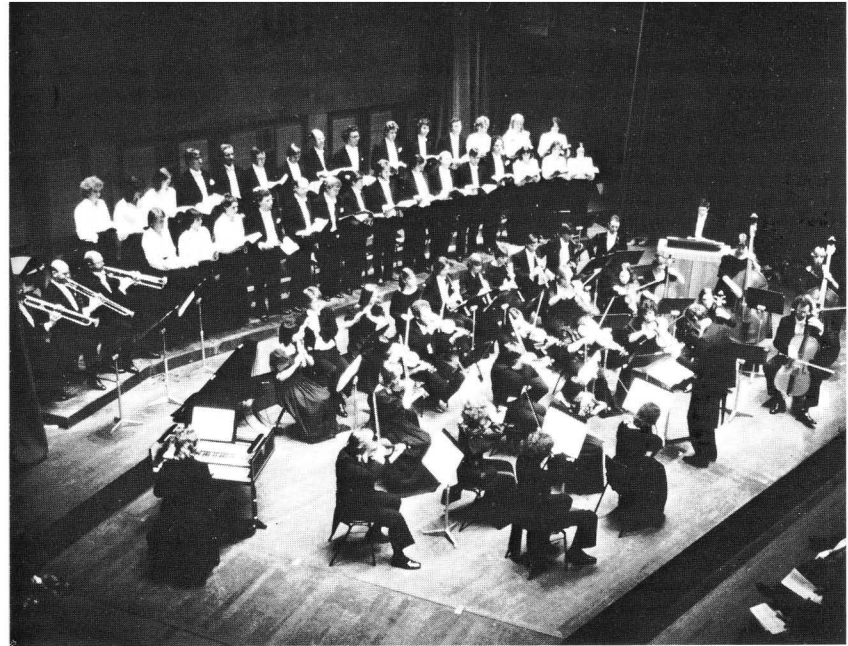
RICHARD LLOYD MORGAN · STEPHEN VARCOE, basses

THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS*on original instruments · mit Originalinstrumenten · avec instruments originaux***JOHN ELIOT GARDINER**

DDD · © 1985 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg · [54'32]



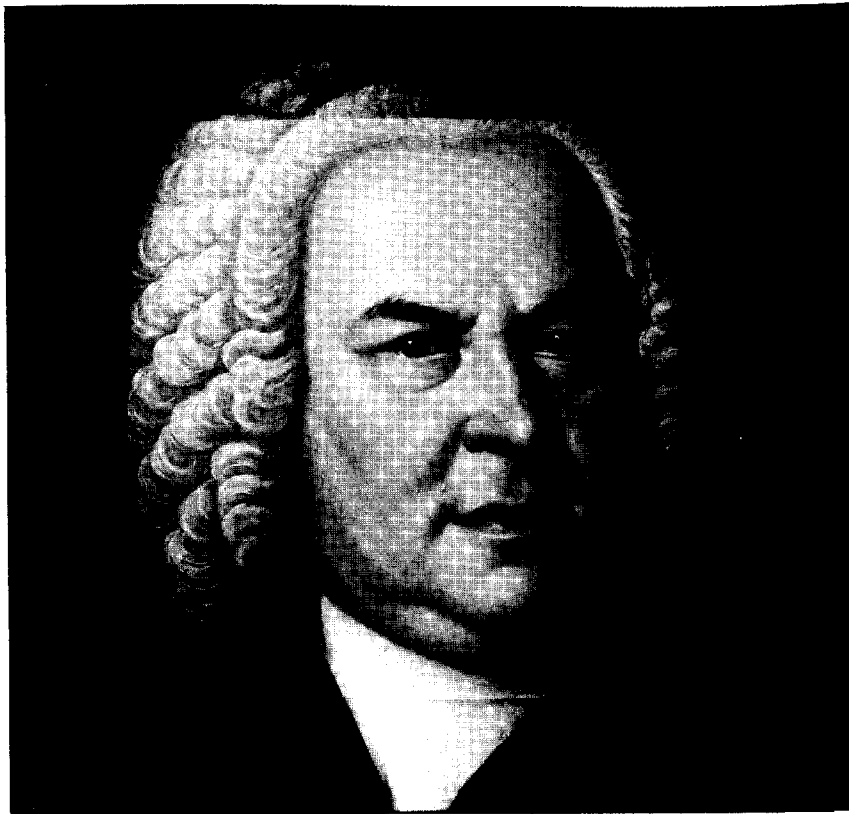
JOHN ELIOT GARDINER



THE MONTEVERDI CHOIR · THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS
JOHN ELIOT GARDINER

Aufführung der h-moll-Messe in der Queen-Elizabeth-Hall, London, am 9. Februar 1985
Performing the Mass in B minor in the Queen Elizabeth Hall, London, on 9 February 1985
Exécution de la Messe en Si Mineur au Queen Elizabeth Hall de Londres, le 9 février 1985





J.S. BACH



JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685–1750)

Christmas Oratorio BWV 248
Weihnachts-Oratorium · Oratorio de Noël

St. Matthew Passion BWV 244
Matthäus-Passion · Passion selon saint Matthieu

St. John Passion BWV 245
Johannes-Passion · Passion selon saint Jean

Mass in B minor BWV 232
Messe in h-moll · Messe en si mineur

The Monteverdi Choir

The English Baroque Soloists

on original instruments · mit Originalinstrumenten · avec instruments originaux

JOHN ELIOT GARDINER



Christmas Oratorio	5
Weihnachtsoratorium · Oratorio de Noël	
WERNER BREIG	
Bach's Christmas Oratorio	11
Zu Bachs Weihnachts-Oratorium	18
A propos de l'Oratorio de Noël de Bach	25
Parody Procedures in Bach's Christmas Oratorio	32
Das Parodieverfahren in Bachs Weihnachts-Oratorium	
Les procédés de parodie dans l'Oratorio de Noël de Bach	
 St. Matthew Passion	 34
Matthäus-Passion · Passion selon saint Matthieu	
CHRISTOPH WOLFF	
Bach's "Great Passion"	45
Bachs »Große Passion«	56
ALBERTO BASSO	
La Passion selon saint Matthieu de J.-S. Bach	68
JOHN ELIOT GARDINER	
An Approach to Bach's "Great Passion"	52
with a new synoptic division by "scenes"	

JOHN ELIOT GARDINER

Eine Annäherung an Bachs »Große Passion«	63
und eine Gliederungssynopse nach »Szenen«	
Une approche de la «grande Passion» de Bach	73
avec une nouvelle division synoptique en «scènes»	
 St. John Passion	 80
Johannes-Passion · Passion selon saint Jean	
KURT VON FISCHER	
The Passion: historical and religious tradition	86
Historische und frömmigkeitsgeschichtliche Traditionen der Passion	90
Histoire et traditions dévotionnelles de la passion	95
 Mass in B minor	 100
Messe in h-moll · Messe en si mineur	
CHRISTOPH WOLFF	
The Kantor, the Kapellmeister and the Musical Scholar:	104
Remarks on the History and Performance of Bach's Mass in B minor	
Kantorenmusik, Kapellmeisterstil und gelernte Kunst:	113
Anmerkungen zur Geschichte und Aufführungspraxis von Bach's h-moll-Messe	
Musique de cantors, style de maître de chapelle et art savant:	122
considérations sur l'histoire et la pratique d'exécution de la Messe en si mineur de Bach	

Christmas Oratorio

Weihnachtsoratorium · Oratorio de Noël

BWV 248

Anthony Rolfe Johnson, *Evangelist*

Ruth Holton, *Angel*

Katie Pringle, *Echo*

Olaf Bär*, *Herodes*

Nancy Argenta, *soprano*

Anne Sofie von Otter, *mezzo-soprano*

Hans Peter Blochwitz, *tenor*

Olaf Bär*, *bass*

** by courtesy of VEB Deutsche Schallplatten/EMI International*

THE MONTEVERDI CHOIR

THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS

Soloists:

Alison Bury · Maya Homburger, *violin*

Anthony Robson · Valerie Darke, *oboe/oboe d'amore*

Lisa Beznosiuk, *flute*

Crispian Steele Perkins, *trumpet*

Continuo:

Timothy Mason, *violoncello* · Valerie Botwright, *double bass*

Alastair Ross, *organ* · Paul Nicholson, *harpsichord*

JOHN ELIOT GARDINER

Part One · Erster Teil · Première Partie

For the 1st Day of Christmas · Am ersten Weihnachtsfeiertage
 Pour le 1^{er} jour de la fête de Noël

- | | | |
|---|--|--------|
| 1 | 1. Chorus: Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage | [7'41] |
| 2 | 2. Recitative (Evangelist): Es begab sich aber zu der Zeit | [1'11] |
| 3 | 3. Recitative (Alto): Nun wird mein liebster Bräutigam | [0'51] |
| 4 | 4. Aria (Alto): Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben | [5'04] |
| 5 | 5. Chorale: Wie soll ich dich empfangen | [1'04] |
| 6 | 6. Recitative (Evangelist): Und sie gebar ihren ersten Sohn | [0'21] |
| 7 | 7. Chorale (Sopranos): Er ist auf Erden kommen arm
Recitative (Bass): Wer will die Liebe recht erhöhn | [2'57] |
| 8 | 8. Aria (Bass): Großer Herr und starker König | [4'22] |
| 9 | 9. Chorale: Ach mein herzliches Jesulein | [1'13] |

Part Two · Zweiter Teil · Deuxième Partie

For the 2nd Day of Christmas · Am zweiten Weihnachtsfeiertage
 Pour le 2^e jour de la fête de Noël

- | | | |
|----|--|--------|
| 10 | 10. Sinfonia | [5'17] |
| 11 | 11. Recitative (Evangelist): Und es waren Hirten in derselben Gegend | [0'35] |
| 12 | 12. Chorale: Brich an, o schönes Morgenlicht | [1'01] |
| 13 | 13. Recitative (Evangelist): Und der Engel sprach zu ihnen
Angel: Fürchtet euch nicht | [0'38] |
| 14 | 14. Recitative (Bass): Was Gott dem Abraham verheißen | [0'42] |

- | | | |
|----|--|--------|
| 15 | 15. Aria (Tenor): Frohe Hirten, eilt, ach eilet | [3'18] |
| 16 | 16. Recitative (Evangelist): Und das habt zum Zeichen | [0'23] |
| 17 | 17. Chorale: Schaut hin, dort liegt im finstern Stall | [0'39] |
| 18 | 18. Recitative (Bass): So geht denn hin | [0'49] |
| 19 | 19. Aria (Alto): Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh | [9'21] |
| 20 | 20. Recitative (Evangelist): Und alsobald war da bei dem Engel | [0'15] |
| 21 | 21. Chorus: Ehre sei Gott in der Höhe | [2'27] |
| 22 | 22. Recitative (Bass): So recht, ihr Engel, jauchzt und singet | [0'23] |
| 23 | 23. Chorale: Wir singen dir in deinem Heer | [1'09] |

Part Three · Dritter Teil · Troisième Partie

For the 3rd Day of Christmas · Am dritten Weihnachtsfeiertage
 Pour le 3^e jour de la fête de Noël

- | | | |
|----|---|--------|
| 24 | 24. Chorus: Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen | [1'50] |
| 25 | 25. Recitative (Evangelist): Und da die Engel von ihnen gen Himmel führen | [0'09] |
| 26 | 26. Chorus: Lasset uns nun gehen gen Bethlehem | [0'39] |
| 27 | 27. Recitative (Bass): Er hat sein Volk getröst' | [0'36] |
| 28 | 28. Chorale: Dies hat er alles uns getan | [0'44] |
| 29 | 29. Duet (Soprano, Bass): Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen | [6'49] |
| 30 | 30. Recitative (Evangelist): Und sie kamen eilend | [1'09] |
| 31 | 31. Aria (Alto): Schließe, mein Herze, dies selige Wunder | [4'59] |
| 32 | 32. Recitative (Alto): Ja, ja, mein Herz soll es bewahren | [0'21] |
| 33 | 33. Chorale: Ich will dich mit Fleiß bewahren | [0'50] |
| 34 | 34. Recitative (Evangelist): Und die Hirten kehrten wieder um | [0'23] |
| 35 | 35. Chorale: Seid froh dieweil | [0'43] |
| 36 | 24. Chorus da capo: Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen | [1'56] |

Part Four · Vierter Teil · Quatrième Partie

For the Feast of the Circumcision · Am Feste der Beschneidung Christi
 Pour la fête de la Circoncision de Jésus-Christ

- | | | |
|-----|--|--------|
| [1] | 36. Chorus: Fallt mit Danken, fällt mit Loben | [5'31] |
| [2] | 37. Recitative (Evangelist): Und da acht Tage um waren | [0'32] |
| [3] | 38. Recitative (Bass): Immanuel, o süßes Wort
Arioso (Sopranos, Bass): Jesu, du mein liebstes Leben | [2'16] |
| [4] | 39. Aria (Soprano, Echo Soprano): Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen | [5'40] |
| [5] | 40. Recitative (Bass): Wohlان, dein Name soll allein/
Chorale (Sopranos): Jesu, meine Freud und Wonne | [1'21] |
| [6] | 41. Aria (Tenor): Ich will nur dir zu Ehren leben | [4'23] |
| [7] | 42. Chorale: Jesus richte mein Beginnen | [1'58] |

Part Five · Fünfter Teil · Cinquième Partie

For the 1st Sunday in the New Year · Am Sonntage nach Neujahr
 Pour le dimanche après Nouvel An

- | | | |
|------|---|--------|
| [8] | 43. Chorus: Ehre sei dir, Gott, gesungen | [5'56] |
| [9] | 44. Recitative (Evangelist): Da Jesus geboren war zu Bethlehem | [0'23] |
| [10] | 45. Chorus: Wo ist der neugeborne König der Juden
Recitative (Alto): Sucht ihn in meiner Brust | [1'40] |
| [11] | 46. Chorale: Dein Glanz all Finsternis verzehrt | [0'45] |
| [12] | 47. Aria (Bass): Erleucht auch meine finstre Sinnen | [3'59] |
| [13] | 48. Recitative (Evangelist): Da das der König Herodes hörte | [0'12] |
| [14] | 49. Recitative (Alto): Warum wollt ihr erschrecken | [0'30] |

- | | | |
|------|--|--------|
| [15] | 50. Recitative (Evangelist): Und ließ versammeln alle Hohenpriester | [1'24] |
| [16] | 51. Trio (Soprano, Alto, Tenor): Ach, wann wird die Zeit erscheinen? | [5'34] |
| [17] | 52. Recitative (Alto): Mein Liebster herrschet schon | [0'25] |
| [18] | 53. Chorale: Zwar ist solche Herzensstube | [0'47] |

Part Six · Sechster Teil · Sixième Partie

For the Feast of Epiphany · Am Fest der Erscheinung Christi
 Pour la fête de l'Épiphanie

- | | | |
|------|--|--------|
| [19] | 54. Chorus: Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben | [4'58] |
| [20] | 55. Recitative (Evangelist): Da berief Herodes die Weisen heimlich
Herod: Ziehst hin und forschet fleißig | [0'43] |
| [21] | 56. Recitative (Soprano): Du Falscher, suche nur den Herrn zu fällen | [0'56] |
| [22] | 57. Aria (Soprano): Nur ein Wink von seinen Händen | [4'23] |
| [23] | 58. Recitative (Evangelist): Als sie nun den König gehört hatten | [1'03] |
| [24] | 59. Chorale: Ich steh an deiner Krippen hier | [1'02] |
| [25] | 60. Recitative (Evangelist): Und Gott befahl ihnen im Traum | [0'23] |
| [26] | 61. Recitative (Tenor): So geht! Genug, mein Schatz geht nicht von hier | [1'52] |
| [27] | 62. Aria (Tenor): Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken | [3'59] |
| [28] | 63. Recitative (Soprano, Alto, Tenor, Bass):
Was will der Höllen Schrecken nun | [0'37] |
| [29] | 64. Chorale: Nun seid ihr wohl gerochen | [3'26] |

THE MONTEVERDI CHOIR

Sopranos: Jane Fairfield, Suzanne Flowers, Carol Hall, Ruth Holton, Lucinda Houghton, Nicola Jenkin, Jean Knibbs, Rachel Platt, Mary Seers

Countertenors: Richard Baker, Julian Clarkson, Patrick Collin, Brian Gordon, Ashley Stafford

Tenors: Clifford Armstrong, Philip Pettifor, Brian Parsons, Philip Salmon, Paul Sutton, Angus Smith, Nicolas Robertson

Basses: Michael Boswell, Stephen Charlesworth, Charles Pott, Richard Savage, Lawrence Wallington

THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS

on original instruments · mit Originalinstrumenten · avec instruments originaux

1st Violins: Alison Bury, Elizabeth Wilcock, Graham Cracknell, Pauline Nobes, Hildburg Williams, Desmond Heath

2nd Violins: Maya Homburger, Roy Mowatt, Henrietta Wayne, Stephen Jones, Allson Townley, Nicola Cleminson

Violas: Annette Isserlis, Jan Schlapp, Rosemary Nalden, Nicholas Logie

Violoncellos: Timothy Mason, Angela East, Julie Lehwalder

Double basses: Valerie Botwright, Amanda Macnamara

Flutes: Lisa Beznosiuk, Guy Williams

Oboes/Oboes d'amore: Anthony Robson, Valerie Darke, Lorraine Wood, Richard Earle

Bassoons: Alastair Mitchell, Andrew Watts

Horns: Anthony Halstead, Christian Rutherford

Trumpets: Crispian Steele Perkins, David Staff, Stephen Keavy

Timpani: Christopher Hind

Harpichord (Clayson & Garrett, 1980; copy after Dulcken, 1745; provided by Mark Ransom): Paul Nicholson

Organ (Peter Collins, 1986): Alastair Ross

(Keyboard adviser: Maurice Cochrane)

BACH'S CHRISTMAS ORATORIO

Werner Breig

I. TEXTUAL LAYERS AND MUSICAL FORMS

When Bach composed his oratorio to celebrate Christmas in the church year 1734–35, he looked for stylistic precedents less to the (relatively sparse) tradition of earlier treatments of the Christmas story than to his own Passion oratorios. As a result the *Christmas Oratorio* exhibits the elements that are also characteristic of its great precursors: three strata of textual sources (Bible story, chorales and specially written verse, known technically as “free verse”) and an immense variety of musical forms in the setting of those texts.

There is one major difference between the accounts of the Nativity of Jesus given in the Gospels of Luke and Matthew, which provide the basis for the text of the *Christmas Oratorio*, on the one hand, and the Gospel accounts of his suffering and death on the other, and it makes an important difference between this work and Bach's Passions: the dramatic element of the dialogue for individuals or groups, which plays such a major role in the Passions – think of the words of Jesus, Pilate, the soldiers, the leaders of the Jews and the crowd as rendered in the *St. John Passion* – is not nearly so well represented in the Christmas story. Consequently the element of comment and meditation is of necessity more prominent, and Bach and his librettist obviously took this into account from the very

first in their conception of the work. It explains why the composer did not even see any necessity to set as dialogue those parts of the text that are actually dialogue. There are only six passages of direct speech in the whole work, and of those only three are set in a style consistent with a quasi-dramatic treatment: the heavenly host's song of praise, the chorus of the Shepherds and the one speech of Herod (nos. 21, 26 and 55 respectively). Only the first part of the angel's words to the Shepherds is given to the soprano soloist (no. 13); the continuation (no. 16) is related by the Evangelist in secco recitative. It might have been expected that the Three Wise Men from the East would be represented by three soloists (Schütz set their speech for three tenors in his *Christmas History*) rather than by a four-part choir (no. 45), but even that is less “unrealistic” than the treatment of the answer given by the Chief Priests and Scribes to Herod's enquiry about the place of the Messiah's birth. Schütz used a group of four basses at this juncture, but Bach leaves it to the Evangelist merely to repeat their reply (no. 50). There is admittedly a perceptible change of style in Bach's version, but instead of occurring at the point where the narrative reaches the quotation of the direct speech it comes in the middle of the latter. As a result the change of style emphasizes the words of the prophet which the Chief Priests and Scribes recite to

Herod: "And thou, Bethlehem ..."; that is, the "quotation within the quotation" is what provokes the change from secco recitative to a motivically structured arioso, and the musical style is affected by the degree of significance attached to the words themselves, not by the circumstances in which they are spoken.

If the passages of dialogue within the narrative are reduced in importance, elements of a different kind of dialogue are introduced into the work in the free-verse recitatives. At certain points the spectator intrudes himself, as it were, into the events of the story, which by this means are brought forward to the present time. In Part II, the bass soloist turns directly to the Shepherds and urges them to go to the manger (no. 18); later he addresses the heavenly host (no. 22) to tell them that the congregation on earth is about to join in the song of praise and thus ties the closing chorale into the narrative. The alto has a comparable role in Part V, answering the question of the Three Wise Men, "Wo ist der neugeborne König der Juden?" ("Where is he that is born King of the Jews?"), with the words "Sucht ihn in meiner Brust" ("Seek Him in my bosom"; no. 45); later, after the Evangelist has told of how Herod "was troubled, and all Jerusalem with him", it is again the alto who asks them directly "Warum wollt ihr erschrecken?" ("Why are ye so sore afeared?"; no. 49).

These recitatives, unlike the secco recitatives of the Evangelist, are nearly always provided with an obbligato orchestral accompaniment (*recitativo accompagnato*), and they represent a dramatic and animating element within the free-verse numbers. The arias, on the other hand, of which there are two in each of the

six parts of the work, constitute points of repose and reflection – a function that is also expressed by their symmetrical, ternary forms (with literal or modified *da capo*). (The arias, together with the five opening choruses, raise the issue of parody, which will be discussed below.)

The third of the textual layers in the *Christmas Oratorio* (historically speaking, the middle one) is formed by the stanzas from hymns of the 16th and (for the greater part) 17th centuries. With one exception ("Jesu, du mein liebstes Leben", a single stanza split between nos. 38 and 40), these are all set to their traditional melodies. The musical treatment of the chorale stanzas exhibits an astonishing variety, from the grandiloquence of the closing chorales with, in some cases, instrumental interludes (nos. 9, 23) and in others orchestral *ritornellos* (nos. 42, 64), through vocal-cum-instrumental arrangements of a chorale in combination with a recitative (nos. 7 and 38/40), to the musical artistry of the chorale harmonizations ("Bach Chorale" or *Cantionalsatz*). By 1734 Bach had been refining this last type of chorale treatment for over 20 years, and the nine four-part chorales in the *Christmas Oratorio*, in their interplay between a groundplan of the utmost simplicity and the greatest complexity in harmony and part-writing, must be regarded as the most fully-developed examples of their form in Bach's entire oeuvre.

II. GENESIS

The story of the genesis of the *Christmas Oratorio* presents an extraordinary mixture of what is well known on the one hand and a host of open questions on the other. There have never been any doubts or

controversy about the dates of the work's composition and first performances, unlike those of Bach's other large-scale sacred works (the *St. John Passion*, the *St. Matthew Passion*, the Mass in B minor); both the printed libretto and the autograph score contain the information that it was intended for the feast of Christmas in 1734–35 (Christmas Day to Epiphany; 25 December to 6 January). From that, it can be deduced that the score was composed in the immediately preceding months, and most of it during Advent, when cantatas were not performed in Leipzig, and Bach, as a result, had some free time.

Another of the well-known facts is that, almost without exception, the arias (a term that, as used by Bach, includes duets and trios as well as solo numbers) are parodies: that is, the music already existed and was furnished with a new text. The simplest form of parody took place in Part VI of the oratorio, where Bach recycled, almost in its entirety, a church cantata that he had composed only a short time before. We know of this only because some of the instrumental parts were reused in the oratorio: the original cantata (listed as 248a in the *Bach-Werke-Verzeichnis*) has been lost, which means there is a substantial gap, which will probably never be closed, in our knowledge of how the *Christmas Oratorio* was written.

The use of parody was far more complicated in Parts I–V, but at least it is possible to study how it was done. The models for the music come from a group of three secular cantatas that Bach composed in 1733 and 1734:

(1) the cantata *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* (*Herkules auf dem Scheidewege*, BWV 213), which

Bach wrote for the eleventh birthday of Prince Friedrich of Saxony, 5 September 1733;

(2) the cantata *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* (BWV 214), written for the birthday of Maria Josepha, Electress of Saxony and Queen of Poland, and performed on 8 December 1733; and

(3) the cantata *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (BWV 215), composed for the first anniversary of the Coronation of the Saxon King-Elector Friedrich August II as King August III of Poland, and performed on 5 October 1734.

It should be said, in the interests of completeness, that Bach probably used the *turba* chorus "Pfiu dich, wie fein zerbrichst du den Tempel", from the (lost) *St. Mark Passion*, as the model for the chorus "Wo ist der neugeborne König der Juden?" (no. 45 in the *Christmas Oratorio*), and also that the trio "Ach, wenn wird die Zeit erscheinen?" (no. 51) is thought to be another parody, but its model cannot be traced among Bach's known works.

The table on p. 33 sets out the parodies in the oratorio and their models. It shows a basic tendency to draw on the queen's birthday cantata, BWV 214, for the earlier parts of the oratorio, and on the "Herkules" cantata, BWV 213, for the later parts; but there are many exceptions, and the tendency becomes a consistent rule only in the case of the choruses. In the last resort the determining factor was the suitability of a piece of music for the nature of the text intended for any particular position in the oratorio.

That brings us to another of the open questions concerning the *Christmas Oratorio* to which a definitive answer is unlikely ever to be found: the provenance of the text. It is probable, admittedly, that Christian

Friedrich Henrici (pen-name Picander), the author of many of Bach's earlier librettos (including the *St. Matthew Passion*), was again his collaborator on this occasion; it is the more likely since it was crucial to have a poet skilled in the provision of parody texts, such as Picander had proved himself to be; he was, moreover, the librettist of *Herkules auf dem Scheidewege*. However, if he was the author of the libretto of the *Christmas Oratorio*, it is a mystery why Picander did not publish it in the edition of his collected works. One possible explanation is that the composer involved himself in the compilation to such a great extent that Picander felt unable to claim it as his own work.

In any case, an important part of the creative process would have centred on the parodies, that is, on the selection of the models from three or four pre-existent works (if we confine the discussion to Parts I–V) and their reworking for their new roles in the context of the new work. This was a task calling for the closest collaboration between composer and librettist (and, one can easily imagine, the advice of a theologian as well).

If we try to form a somewhat more detailed idea of how the complete oratorio was created, seven stages in its evolution seem to emerge:

(1) Bach decides to write an oratorio for performance during the Christmas season of 1734–35, using material from three recently composed cantatas (BWV 213, 214 and 215).

(2) The work is divided into six sections, corresponding to the six feast days (out of the total of thirteen days), and the Gospel texts to be used in each are agreed upon.

(3) Having decided to use pre-existing works, the cantata BWV 248a is chosen as model for Part VI of the oratorio; the opening and closing choruses from the secular cantatas BWV 214 and 213 (in that order) are chosen as models for the opening choruses of Parts I, III, IV and V; a pastoral sinfonia is planned as the introduction to Part II.

(4) The Gospel texts designated for the individual Parts are divided into two, three or four sections (with the exception of the single verse used in Part IV); the character and content of the meditative numbers which will be linked with these units of text (recitatives, arias and, in a few cases, chorales) are mapped out.

(5) The composer selects numbers from BWV 213 and 214 as the models for the arias of Parts I–V, according to the aptness of their musical character; where necessary he supplements these with numbers from other works (BWV 215; possibly an unknown model for the aria no. 51).

(6) The librettist writes the texts for the opening choruses, the accompanied recitatives and the arias. He has to keep to the metre of the original texts and, as far as possible, take into account the declamatory treatment of the text in the original compositions. At this stage, if not earlier, the choice must be made of the chorale stanzas which will add their comments on the biblical text to those of the free verse.

(7) The composer gives the whole work its final musical form. This includes the composition of new music for the Gospel texts, the chorale stanzas and the accompanied recitatives. The parody movements (the opening choruses and the arias) are modified as necessary to suit the new texts and their new contexts: in

some cases they are transposed to new keys (in parallel with changes in the vocal register), and changes of instrumentation are frequent; occasionally it is necessary to alter the melodic line to fit the new text better. There are two places in the work where Bach abandoned his original intention of parody and composed new numbers. (The fact that that had been his original intention can be deduced from the exact correspondence of the metrical and verbal forms of the oratorio's texts to those of the secular models.) The numbers in question are the alto aria "Schliesse, mein Herze, dies selige Wunder" (no. 31) and the opening chorus of Part V. The reason in the case of the chorus was probably the nature of the intended model, the finale of the "Herkules" cantata, which has a pronounced gavotte character. But Bach must have regarded the aria as so crucial, because of its content, that in the end only a new piece of music would do. Following the words of the Evangelist, "But Mary kept all these things, and pondered them in her heart" – the last words of the Gospel story of the Nativity itself, and a line where the Evangelist moves away from secco recitative style – the alto aria Bach now composed is the most inward and deeply-felt piece in the entire work.

The seven-stage process set out above is, of course, only an outline; many of the decisions will have been taken earlier than indicated, and alterations will have been made at late stages. There is no surviving documentary evidence whatsoever, except for the departures from the original plan described in the previous paragraph. This is not the place for a discussion of the various hypotheses put forward on the subject, but this much can be said: if we had detailed knowledge

of the separate stages in the creative process, it would amount almost to an authentic guide to the meaning of the work.

III. ORATORIO – OR CANTATA CYCLE?

It was Bach himself who called his work celebrating Christmas an "oratorio": the word appears on the autograph copy of the score, as well as on the printed libretto which enabled the Leipzig congregations to follow the first performances. By assigning it to the genre of oratorio Bach explicitly stated that it was a single, integrated work, constructed as the "musical conception of a sacred history" (as Johann Gottfried Walther defines the genre in his *Musicalisches Lexikon* of 1732). The "sacred history" is formed from the accounts of the birth of Jesus and the events immediately following, up to and including the worship of the child by the Three Wise Men from the East, taken from the Gospels of St. Luke (2:1, 3–21) and St. Matthew (2:1–12). It is the scarlet thread which weaves its way through the *Christmas Oratorio* from beginning to end.

On the other hand, Bach performed his work in six parts, which constituted the "principal music" at the services held between Christmas Day and Epiphany, and thus stood in for the cantatas that would otherwise have been performed.

Dividing an oratorio, with a continuous, integrated "action", into several parts and performing them separately in that way was not new, and Bach could have come across the practice quite early in his career. In 1707, when Bach was working in Arnstadt, a six-part Passion by Philipp Heinrich Erlebach, drawing on all four Gospels, was performed in the neighbouring

town of Rudolstadt, and according to the title-page of the libretto (the score is lost), it was done "from one day to the next, through Holy Week"; in fact Erlebach is known to have composed oratorios in several parts for both Easter and Whitsun (all of which are lost). Bach could also have encountered an even earlier tradition of performing oratorio in several parts, at the *Abendmusiken* in Lübeck, when he was there in 1705. Much of the source material is now lost, so our information about the works that were performed in Lübeck at that period is very patchy. But it appears that it was already the custom in Buxtehude's day to fill the five evening concerts making up an *Abendmusik* series with an oratorio cycle. Caspar Ruetz, who was Cantor in Lübeck a generation later, described the practice in the second part of his study of church music, *Widerlegte Vorurteile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik* (1752): "The poet takes a biblical story as the foundation [and this is] divided into five acts, which are performed on the same number of Sundays, namely the last two Sundays after Trinity and the second, third and fourth Sundays in Advent." Ruetz was not uncritical: it was "not to be denied that the performance has something unnatural about it, in so far as a story which requires perhaps a day, or only a part of a day, reaches its conclusion only after the passage of several weeks". Of course there is no direct comparison between a work of that description and Bach's *Christmas Oratorio*: the action of his story is not the business of a single day, nor was its performance protracted over five weeks. But it is not unaffected by the fundamental problem of the relationship between centrifugal and centripetal structures. The composer was obviously

aware of this problem, and his approach to it can be described as an artistic balancing act between the principles of "oratorio" and "cantata cycle". To look at the latter first: quite clearly Bach constructed the six Parts of his work so that each stood on its own as a separate musical entity. The outer movements in each case make that especially plain: each Part begins with a large-scale chorus (replaced by the *sinfonia* in Part II); each closes with a chorale in the same key, with a full orchestral accompaniment (except Part V, where the accompaniment is for continuo alone) – or, as in Part III, with the *da capo* of the opening chorus. This emphasis on the self-sufficient nature of the Parts is counterbalanced by powerful unifying forces. The overall tonal structure of the work is a clear example of this. The six Parts are in the keys D–G–D–F–A–D (all major). This gives D major the status of the principal key of the whole work; it is the tonality not only of the first and last Parts but also of Part III, which concludes the Nativity story in the narrower sense. The relationship of the tonalities of Parts II and V to the principal key is that of a fifth; only the F major of Part IV introduces an element of contrast, which is appropriate to the relationship of this Part, and its particular content, to the "sacred history" as a whole (the episode of the Circumcision, with the emphasis given to the naming of the Holy Child, is peripheral to the narrative thread leading from the birth in the stable to the visit of the Three Wise Men). The centrality of D major is reinforced by a feature of the orchestration: the three Parts in D major all include trumpets in their scoring. No brass instruments are heard in Parts II and V, and the special character of

Part IV is again underlined by the appearance of the horns there and nowhere else. But what real force could such musical expressions of unity have for listeners – assuming there were some who attended on all six occasions – who had to piece together an impression of the *Christmas Oratorio* from the six parts heard separately over the period from Christmas Day to Epiphany? In considering this question, we must take into account the fact that this was not just any thirteen-day period! As the title-page of the libretto states, the "Oratorio [was] performed over the holy festival of Christmas in the two chief churches in Leipzig", a distinct part of the church year with its own unique religious significance, which the congregations of the time were accustomed to regard as a single, integrated festival. And Bach himself probably did not look

on the division of the work over the six church services as an unwelcome act of dismemberment, imposed on him by external circumstances, but rather would have seen the "Twelve Nights of Christmas" (rather than the "Twelve Days" of English-language usage) as a wholly proper period of time in which to allow the content and message of his work to unfold. For the present-day listener, admittedly, it will be easier to experience the unity of the work if he allows the music to make its effect on him in a continuous playing. But even then, the awareness that a work which spans an entire period of the church year is unrolling before him in what can perhaps be termed temporal compression may help him to make a necessary adjustment to his reception of Bach's *Christmas Oratorio*.

(Translation: Mary Whittall)

ZU BACHS WEIHNACHTS-ORATORIUM

Werner Breig

I. TEXTSCHICHTEN UND KOMPOSITIONSTYPEN

Als Bach sein Oratorium für die weihnachtliche Festzeit des Kirchenjahres 1734/35 komponierte, wählte er als gattungsstilistischen Anknüpfungspunkt weniger die – ohnehin relativ karge – Tradition der älteren Weihnachts-Historie als vielmehr seine eigenen Passionen. So finden wir denn die gleiche Dreischichtigkeit des Textes (Bibelwort – Choral – freie Dichtung) und die darauf beruhende Vielfalt der musikalischen Formen, wie sie Bachs große Passionen prägt, in den Grundzügen auch im Weihnachts-Oratorium wieder.

Freilich unterscheidet sich die Weihnachtsgeschichte nach Lukas und Matthäus, die die textliche Grundschicht des Werkes bildet, in einem auch für die Vertonung wichtigen Punkt von den Passionsberichten der Evangelien: Das dramatische Element des Dialoges zwischen Personen und Personengruppen, das in Bachs Passionen eine große Rolle spielt – man denke etwa an die Wechselreden von Jesus, Pilatus, Kriegsknechten, jüdischen Oberen und Volk in der Johannes-Passion –, ist in der Weihnachtsgeschichte nur in geringfügigen Ansätzen vorhanden. So traten hier notwendigerweise die kommentierenden und reflektierenden Sätze stark in den Vordergrund. Bach und sein Textdichter haben ihre Konzeption offensichtlich

von Anfang an auf diese Gegebenheit hin gestaltet. Daher erklärt sich auch, daß der Komponist sich nicht einmal veranlaßt sah, die dialogischen Partien des Textes konsequent in musikalisches Dialogisieren umzusetzen. Von den sechs direkten Reden des Werkes sind nur drei im Sinne eines quasi dramatischen Rollenspiels behandelt: der Lobgesang der himmlischen Heerscharen, der Chor der Hirten und die Rede des Herodes (Nr. 21, 26, 55). Die Worte des Engels an die Hirten hat Bach nur im ersten Abschnitt (Nr. 13) dem Solosopran übertragen; die Fortsetzung (Nr. 16) berichtet der Evangelist im erzählenden Secco-Rezitativ-Stil. Beim Auftritt der Weisen aus dem Morgenland wäre zu erwarten, daß sie durch drei Einzelstimmen repräsentiert werden (Schütz hat in seiner Weihnachts-Historie ihre Rede für drei Tenöre komponiert) statt durch einen vierstimmigen Chor (Nr. 45). In noch stärkerem Maße »unrealistisch« behandelt ist schließlich die Antwort der Hohenpriester und Schriftgelehrten auf Herodes' Frage, wo der Messias geboren werden sollte. Hatte Schütz hier eine Gruppe von vier Baßstimmen eingesetzt, so wird bei Bach die Antwort an Herodes nur vom Evangelisten zitiert (Nr. 50). Zwar gibt es an dieser Stelle auch bei Bach einen Wechsel im musikalischen Stil; er erfolgt aber nicht zwischen Bericht und direkter Rede, sondern innerhalb der letzteren. Was dadurch herausgehoben wird, ist die von

den Hohenpriestern und Schriftgelehrten herangezogene Propheten-Stelle »Und du, Bethlehem...«, also das »Zitat im Zitat«; hier geht die Musik vom Secco-Rezitativ in einen motivisch gebundenen ariosen Gesang über. Maßgeblich für den Vertonungsstil ist also der Grad von Bedeutsamkeit des sprachlichen Inhalts, nicht aber die Sprechsituation.

Während demnach der handlungsinterne Dialog nur eine geringe Rolle spielt, kommen dialogische Elemente anderer Art durch die frei gedichteten Rezitative in den Werkablauf hinein. An gewissen Stellen nämlich mischt sich der Betrachter gleichsam in die Vorgänge der heiligen Geschichte ein, die dadurch in die Gegenwart rücken. In Teil II wendet sich der Solo-Baß direkt an die Hirten und ermuntert sie, zur Krippe aufzubrechen (»So geht denn hin, ihr Hirten, geht«, Nr. 18); später spricht er die himmlischen Heerscharen an (»So recht, ihr Engel«, Nr. 22), kündigt ihnen das Einstimmen der irdischen Gemeinde in den Lobgesang an und verknüpft so den Schlußchoral (Nr. 23) mit der Handlung. In Teil V hat der Alt eine entsprechende Rolle; er ist es, der auf die Frage der Weisen »Wo ist der neugeborne König der Juden?« antwortet »Sucht ihn in meiner Brust« (Nr. 45); und nach dem Bericht des Evangelisten vom Erschrecken des Königs Herodes und des ganzen Jerusalem wendet er sich direkt an die von Furcht Gepackten: »Warum wollt ihr erschrecken?« (Nr. 49).

Innerhalb der frei gedichteten Sätze des Weihnachts-Oratoriums bilden diese Rezitative, die im Unterschied zu den Evangelisten-Rezitativen fast stets mit obligater Instrumentalbegleitung versehen sind (»Accompagnato-Rezitativ«), ein dramatisch belebendes Element, wohingegen die Arien, von denen je-

der der sechs Teile zwei enthält, die betrachtenden Ruhepunkte darstellen – eine Funktion, die auch durch ihre dreiteilig-symmetrische Form (mit wörtlichem oder modifiziertem Dacapo) ausgedrückt wird. (Mit den Arien verbindet sich – ebenso wie mit den Eingangschören – das Problem des Parodieverfahrens, von dem weiter unten noch zu sprechen sein wird.)

Die dritte Textschicht des Weihnachts-Oratoriums (historisch gesehen ist es die mittlere) bilden die Kirchenlied-Strophen aus dem 16. und (zum größeren Teil) 17. Jahrhundert, die mit einer einzigen Ausnahme (der zweigeteilten Strophe »Jesu, du mein liebste Leben«, Nr. 38/40) zusammen mit den traditionell dazugehörigen Melodien erscheinen. Die musikalische Behandlung der Choralstrophen ist von einer erstaunlichen Vielfalt; sie reicht von den prunkvoll-überhöhenden Schlußchorälen mit instrumentalen Zwischen- und Nachspielen (Nr. 9, 23) bzw. mit Orchester-Ritornellen (Nr. 42, 64) über die vokal-instrumentalen Choralbearbeitungen in der Kombination mit einem Rezitativ (Nr. 7, 38/40) bis hin zum kunstvoll ausgeprägten Kantionalsatz, dem »Bachchoral«. Der letztere Typus hatte für Bach 1734 schon eine mehr als zwanzigjährige Entwicklung durchlaufen. Die neun vierstimmigen Choralsätze des Weihnachts-Oratoriums sind in ihrem Zusammenspiel von einfachstem Grundriß und größter Differenziertheit in Harmonik und Stimmführung wohl das Reifste, was Bach in diesem Kompositionstypus schuf.

II. ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

Befaßt man sich mit der Entstehungsgeschichte des Weihnachts-Oratoriums, so steht man vor einer ei-

gentümlichen Verflechtung von Wohlbekanntem einerseits und offenen Fragen andererseits. Um mit dem Bekannten zu beginnen: Im Unterschied zu Bachs anderen kirchenmusikalischen Großwerken (Johannes-Passion, Matthäus-Passion, h-moll-Messe) hat es beim Weihnachts-Oratorium niemals Zweifel oder Fehlurteile hinsichtlich der Zeit seiner Komposition und ersten Aufführung gegeben; sowohl das gedruckte Textbuch als auch die autographe Partitur informieren darüber, daß das Werk für die weihnachtliche Festzeit (Erster Weihnachtstag bis Epiphania) 1734/35 bestimmt war. Die Partitur dürfte demzufolge in den vorangehenden Monaten entstanden sein, wobei der Schwerpunkt gewiß in die Adventszeit fiel, in der Bach – entsprechend Leipziger Usus – keine Kantatenaufführungen vorzubereiten hatte.

Wohlbekannt ist ferner, daß die Arien (zu denen wir nach Bachs Sprachgebrauch auch die Duette und Terzette rechnen) fast ausnahmslos Parodien sind, d.h. Neutextierungen bereits vorher existierender Kompositionen. Der einfachste Parodievorgang hat in Teil VI des Oratoriums stattgefunden: Hier hat Bach eine kurz zuvor entstandene Kirchenkantate fast vollständig wiederverwendet. Freilich weiß man von dieser Parodie nur, daß sie stattgefunden hat, da einige Instrumentalstimmen der Kantate in das Oratorium übernommen wurden. Das Vorlagewerk als Ganzes – es wird unter der BWV-Nummer 248a geführt – ist verloren, was für unsere Kenntnis vom Entstehungsprozeß des Weihnachts-Oratoriums eine empfindliche (und voraussichtlich nie zu schließende) Lücke bedeutet.

Weitaus komplizierter, dafür aber recht genau beobachtbar ist das Parodieverfahren in den Teilen I–V,

deren Vorlagen Bach einem Komplex von drei weltlichen Kantaten aus den Jahren 1733 und 1734 entnommen hat. Es sind im einzelnen

1. die Kantate *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen* (»Herkules auf dem Scheidewege«, BWV 213), die Bach zum elften Geburtstag des sächsischen Prinzen Friedrich am 5. September 1733 schrieb,
2. die Geburtstagskantate *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* (BWV 214) für die sächsische Kurfürstin und polnische Königin Maria Josepha, aufgeführt am 8. Dezember des gleichen Jahres, und
3. die Huldigungskantate *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (BWV 215) zum Jahrestag der Krönung des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. als August III., König von Polen, aufgeführt am 5. Oktober 1734.

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß Bach den Turba-Chor »Pfeil dich, wie fein zerbrichst du den Tempel« aus der (verschollenen) Markus-Passion von 1731 vermutlich als Vorlage für den Chor Nr. 45 des Weihnachts-Oratoriums (»Wo ist der neugeborne König der Jüden?« verwendete und daß für das Terzett Nr. 51 (»Ach, wenn wird die Zeit erscheinen?«) eine Vorlagekomposition zwar vermutet wird, aber unter den bekannten Werken Bachs nicht nachgewiesen werden kann.

Die Parodievorgänge in den Teilen I–V sind in der Tabelle auf S. 33 zusammengefaßt. Die Übersicht läßt die Grundtendenz erkennen, die Königin-Kantate BWV 214 für die früheren, die Herkules-Kantate BWV 213 für die späteren Oratorienteile zu verwenden (konsequent ist dieses Prinzip bei den Chören durchgeführt); doch mußte dieser Grundsatz in vielen Fällen aufgegeben werden. Maßgeblich, war

letzten Endes die Geeignetheit eines Satzes für den beabsichtigten Text der jeweiligen Stelle im Oratorium.

Hier nun stoßen wir auf ein weiteres offenes und wohl nie mit Sicherheit lösbares Problem des Weihnachts-Oratoriums: das Problem der Textherkunft. Zwar gilt als wahrscheinlich, daß Christian Friedrich Henrici (Pseudonym: Picander), der schon viele Libretti für Bach geschrieben hatte (darunter das der Matthäus-Passion), auch in diesem Falle der poetische Mitarbeiter gewesen ist, zumal es hier auf Gewandtheit in der Verfälschung von Parodietexten ankam – eine Aufgabenstellung, bei der sich Picander schon vielfach bewährt hatte; zudem hatte Picander den Text der Herkules-Kantate gedichtet. Jedoch bliebe dann zu erklären, weshalb Picander das Weihnachts-Oratorium nicht unter seinen gesammelten Dichtungen veröffentlicht hat. Möglicherweise war der Komponist so stark an der Ausarbeitung des Textes beteiligt, daß Picander ihn nicht mehr als eigenes Werk glaubte betrachten zu können.

Auf jeden Fall bestand ein wesentlicher Teil des schöpferischen Prozesses darin, die Parodievorgänge festzulegen, d.h. aus den (beschränkten) Vorlagen (Teile I–V) drei oder vier Vorlagewerke in einem Auswahl- und Umordnungsprozeß neue Werkzusammenhänge herzustellen. Es war dies eine Arbeit, die nur in engem Kontakt zwischen Textdichter und Komponist vor sich gehen konnte (wobei man sich auch gut die Mitwirkung eines theologischen Beraters vorstellen kann).

Versucht man, sich eine etwas detailliertere Vorstellung von der Entstehung des Gesamtwerkes zu verschaffen, so könnte man sieben Stufen unterscheiden:

1. Bach beschließt, unter Verwendung der kurz vorher entstandenen Kantaten BWV 213, 214 und 215 ein Weihnachts-Oratorium für die Jahreswende 1734/35 zu komponieren.
2. Der Werkzyklus wird in sechs Teile, entsprechend der Feiertagsfolge von 1734/35, gegliedert, und die Evangelien-Abschnitte werden für die einzelnen Teile festgelegt.
3. Hinsichtlich der Verwendung vorhandener Werke wird die Kantate BWV 248a als Vorlage für Teil VI bestimmt; die Rahmenchöre der weltlichen Kantaten BWV 214 und 213 werden (in dieser Reihenfolge) als Vorlagen für die Eingangschöre der Teile I, III, IV und V vorgesehen; als Einleitung von Teil II wird die »Sinfonia«, eine Pastorale, geplant.
4. Die Evangelientexte der Einzelteile werden in zwei bis vier Unterabschnitte gegliedert (mit Ausnahme des einversigen Textes von Teil IV); für die betrachtenden Stücke, die sich an diese Texteinheiten anschließen sollen (Rezitative, Arien, z. T. auch Choräle), wird die gedankliche Konzeption skizziert.
5. Der Komponist sucht für die Arien der Teile I–V die nach ihrer musikalischen Beschaffenheit passenden Vorlagen aus den Kantaten BWV 213 und 214 aus und ergänzt sie, wo nötig, durch Sätze aus anderen Werken (BWV 215; möglicherweise ein unbekanntes Modell für die Arie Nr. 51).
6. Der Textdichter arbeitet die Texte für die Eingangschöre, Accompagnato-Rezitative und Arien aus. Er hat sich dabei an das Versmetrum der ursprünglichen Texte zu halten und möglichst auch die deklamatorische Behandlung des Textes in der ursprünglichen Komposition zu berücksichtigen. Spätestens in diesem Stadium sind auch die Choralstrophen festzule-

gen, die neben der freien Dichtung den Bibeltext kommentieren.

7. Der Komponist gibt dem Ganzen die endgültige musikalische Form. Dabei werden die Evangelientexte, die Choralstrophen und die Accompagnato-Rezitative neu komponiert. Die parodierten Sätze (Eingangschöre und Arien) erfahren diejenigen Modifikationen, die sich aus den neuen Texten und der Stellung im neuen Werkzusammenhang ergeben: Teilweise werden sie in andere Tonarten transponiert (was Hand in Hand geht mit einem Wechsel der vokal-stimmlichen Lage), häufig uminstrumentiert; außerdem sind gelegentlich Änderungen der Melodielinie nötig, um sie dem neuen Text anzupassen.

Bei der endgültigen Ausführung hat Bach an zwei Stellen die ursprüngliche Absicht der Parodierung aufgegeben und statt dessen neue Sätze komponiert. (Daß hier Parodien geplant waren, kann man daraus erschließen, daß die geistlichen Texte in ihrer metrischen und sprachlichen Form den entsprechenden weltlichen genau nachgebildet sind.) Es sind dies die Alt-Arie »Schließe, mein Herze, dies selig-wunder« (Nr. 31) und der Eingangsschor des V. Teils. Was den Chor betrifft, so ist der Grund wohl darin zu sehen, daß das Finale der Herkules-Kantate einen zu stark ausgeprägten Gavotten-Charakter hat. Die Arie aber muß Bach von ihrem Inhalt her als so zentral angesehen haben, daß er letzten Endes nur eine Neuvertonung für angemessen hielt. Im Anschluß an die Evangelienworte »Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen« – die Schlußworte des eigentlichen Weihnachtsevangeliums –, bei denen der Evangelist aus dem Secco-Stil heraustritt, hat Bach mit dieser Alt-

Arie das verinnerlichteste Stück des gesamten Werkes geschaffen.

Es versteht sich, daß die skizzierte, siebenstufige Entstehungsfolge nur ein Grundschema darstellt, innerhalb dessen mit vielfachen Vorwegnahmen und nachträglichen Korrekturen zu rechnen ist. Von all dem ist – mit Ausnahme der eben beschriebenen Planänderungen – nichts dokumentiert. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, über mögliche Hypothesen zu diesem Problemkreis zu sprechen. Doch soviel läßt sich sagen: Hätten wir eine detaillierte Kenntnis von den einzelnen Arbeitsschritten, so wäre dies fast gleichbedeutend mit einer authentischen Sinndeutung des Werkes.

III. ORATORIUM ODER KANTATENZYKLUS?

Bach selbst hat seine weihnachtliche Festmusik mit dem Gattungstitel »Oratorium« versehen. Er findet sich sowohl in der Originalpartitur als auch in dem gedruckten Textbuch, anhand dessen die Leipziger Gottesdienstbesucher die erste Aufführung des Werkes verfolgen konnten. Durch die Titelgebung hat Bach ausgedrückt, daß es sich um ein zusammenhängendes Werk handelt, das als »musicalische Vorstellung einer geistlichen Historie« angelegt ist (wie es in Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexikon* von 1732 heißt). Der Bericht der Evangelisten Lukas (2, 1–21 außer Vers 2) und Matthäus (2, 1–12) über die Geburt Jesu und die anschließenden Ereignisse bis zur Anbetung des Kindes durch die Weisen aus dem Morgenlande bildet diese »geistliche Historie«, die sich als roter Faden durch das Ganze des Weihnachts-Oratoriums hindurchzieht.

Auf der anderen Seite aber hat Bach das Oratorium in sechs Einzelteilen aufgeführt, die die »Hauptmusi-

ken« der Gottesdienste vom Ersten Weihnachtstag bis Epiphania darstellten, also in ihrer Funktion die sonst musizierten Kantaten zu vertreten hatten.

Das Verfahren, ein oratorisches Werk mit zusammenhängender Handlung in mehrere getrennt aufzuführende Teile zu gliedern, war nicht neu, und vielleicht hat Bach schon in seiner Frühzeit Beispiele dafür kennengelernt. 1707 wurde in Rudolstadt – in unmittelbarer Nähe von Bachs damaligem Wirkungs-ort Arnstadt – eine sechsteilige Passionsmusik nach den vier Evangelisten von Philipp Heinrich Erlebach »die heilige Marter-Woche durch von Tag zu Tage [...] musiciret«, wie es im Titel des Werkes (dessen Musik verloren ist) heißt; auch für Ostern und Pfingsten hat Erlebach mehrteilige (ebenfalls verlorene) oratorische Werke komponiert.

Eine noch ältere Tradition des mehrteiligen Oratoriums hatte Bach 1705 in den Lübecker Abendmusiken kennenlernen können. Durch den Verlust vieler Quellen sind wir über die Werke, die zu dieser Zeit in Lübeck aufgeführt wurden, nur sehr lückenhaft unterrichtet. Doch scheint schon zu Buxtehudes Zeit die Praxis bestanden zu haben, die ganze fünfteilige Serie der Abendmusiken mit einem zyklischen Oratorium zu füllen, so wie es später der Lübecker Kantor Caspar Ruetz beschreibt (*Widerlegte Vorurteile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik*, 1752): »Es wird von dem Poeten eine Biblische Geschichte zum Grunde gelegt [...] und in 5 Handlungen abgetheilt, welche an eben so vielen Sonntagen aufgeführt werden, nemlich an den zwey letzten Trinitatis-Sonntagen, wie auch am andern, dritten und vierten Sonntage des Advents.« Der Lübecker Chronist liefert mit seinem Bericht auch gleich eine Kritik

des Verfahrens: Es sei »nicht zu leugnen, daß die Ausführung darin etwas unnatürliches an sich habe, indem eine Geschichte, welche etwa einen Tag, oder auch nur einen Theil eines Tages erfordert, erstlich in einigen Wochen zu Ende gebracht wird«.

Gewiß läßt sich Bachs Weihnachts-Oratorium mit einem Werk dieser Art nicht unmittelbar vergleichen; weder ist seine Handlung auf einen Tag beschränkt, noch war seine Aufführung über fünf Wochen auseinandergezogen. Das grundsätzliche Problem des Verhältnisses zwischen zentrifugaler und zentripetaler Werkanlage besteht jedoch auch im Weihnachts-Oratorium. Bach war sich dieses Problems offenbar bewußt, und sein Verhalten dazu kann als ein künstlerischer Balanceakt zwischen den Prinzipien »Oratorium« und »Kantatenzyklus« beschrieben werden.

Um mit dem letzteren zu beginnen: Ganz offensichtlich hat Bach jeden der sechs Teile des Weihnachts-Oratoriums so angelegt, daß er als selbständiges Musikstück betrachtet werden kann. Das zeigt sich besonders deutlich an den Rahmensätzen. Am Anfang steht jeweils ein großangelegter Eingangsschor (in Teil II ersetzt durch die *Sinfonia*); den Schluß bildet, in der gleichen Tonart, ein Choralatz mit selbständiger Orchesterbeteiligung (lediglich Teil V endet mit einem »schlichten« Choralatz) bzw. in Teil III das Dacapo des Eingangschores.

Dieser Betonung der Eigenständigkeit der Teile hat Bach kräftige Akzente im Sinne einer werkübergreifenden Vereinheitlichung entgegengesetzt. Es möge hier genügen, auf die Tonartenordnung hinzuweisen. Die sechs Teile stehen in den Dur-Tonarten D–G–D–F–A–D. Dadurch ist als Haupttonart das

D-dur der Rahmenteile ausgesprochen, das außerdem noch die Tonart des III. Teils ist, mit dem die Weihnachtsgeschichte im engeren Sinne abgeschlossen wird. Die Tonarten der Teile II und V sind mit der Haupttonart quintverwandt; nur die Tonart F-dur des IV. Teils bringt einen Kontrast in der Tonartenregion, und dies in sinnvoller Übereinstimmung mit der Tatsache, daß auch hinsichtlich der »geistlichen Historie« dieser Teil eine Sonderstellung einnimmt (die Namensgebung gehört weder direkt zur Weihnachtsgeschichte noch zu dem Bericht von den drei Weisen aus dem Morgenlande). Die Tonart D-dur wird noch durch eine instrumentatorische Maßnahme als tonales Zentrum bekräftigt: Alle drei in D-dur stehenden Teile sind nämlich mit Trompeten instrumentiert. Die Teile II und V verzichten auf Blechbläser, wohingegen Teil IV seine Sonderstellung instrumental durch die Beteiligung der Hörner ausprägt. Welche Realität aber konnte eine solche musikalisch ausgedrückte Einheitlichkeit für die Hörer haben, die sich – gesetzt den Fall, sie waren durchweg anwesend – eine Vorstellung von Bachs Oratorium aus den sechs von Weihnachten bis Epiphania gehörten Einzelteilen zusammensetzen mußten?

Bei der Antwort auf diese Frage muß man bedenken, daß die dreizehn Tage, die den Aufführungsrahmen abgeben, für Bach und seine Hörer nicht irgendein Zeitraum von knapp zwei Wochen waren. Wenn der Titel des Textbuches lautet »Oratorium, welches die heilige Weyhnacht über in beyden Haupt-Kirchen zu Leipzig musiciret wurde«, so weist dies darauf hin, daß es sich um eine Kirchenjahresperiode mit einer einheitlichen geistlichen Thematik handelte, eine Periode, in deren zusammenhängende Auffassung der damalige Kirchenbesucher eingeübt war. Und Bach selbst hat vermutlich die Aufteilung des Werkes auf sechs Feiertage nicht als eine von außen gesetzte und eigentlich unwillkommene Zerstückelung betrachtet, sondern eher in der Phase der »Zwölf heiligen Nächte« den angemessenen Zeitraum für die Entfaltung des Werkinhaltes gesehen. Dem heutigen Hörer freilich wird die Einheit des Werkes leichter zur Erfahrung werden, wenn er die Musik im Zusammenhang auf sich wirken läßt. Das Bewußtsein aber, daß dabei ein Werk, das eine ganze kirchenjahreszeitliche Periode umspannt, sozusagen in zeitlicher Raffung vor ihm abrollt, kann ihm dabei helfen, eine angemessene Einstellung zu Bachs Weihnachts-Oratorium zu finden.

A PROPOS DE L'ORATORIO DE NOËL DE BACH

Werner Breig

I. LA STRATIFICATION DU TEXTE ET LES TYPES DE COMPOSITION

Lorsque Bach composa son Oratorio pour les fêtes de la nativité de l'année ecclésiastique 1734/35, il choisit non pas de s'orienter stylistiquement vers la tradition – somme toute assez pauvre – de la plus ancienne histoire de la nativité, mais de prendre comme point de référence ses propres passions. Ainsi, l'Oratorio de Noël présente lui aussi dans ses grandes lignes cette même disposition du texte en trois strates (la Bible – le choral – la poésie libre) propre aux grandes passions de Bach.

A la vérité l'histoire de la nativité selon Luc et Matthieu, qui est à la base du texte de l'œuvre, se différencie par un aspect important à la fois pour la mise en musique des récits que font les Évangiles de la passion: l'élément dramatique du dialogue entre personnes et groupes de personnes qui, dans une passion de Bach, joue un grand rôle – que l'on pense par exemple aux dialogues entre Jésus, Pilate, les soldats, les grands prêtres juifs et le peuple dans la *Passion selon saint Jean* – n'intervient dans l'histoire de Noël que de façon rudimentaire. Dès lors, les commentaires et réflexions passèrent ici au premier plan. Bach et l'auteur de son texte ont manifestement orienté leur conception dès le début en fonction de ce principe. Cela explique également que le compositeur ne se soit

pas même senti obligé de transposer les dialogues du texte en musique. Parmi les six discours directs de l'œuvre, trois seulement sont traités comme un jeu de personnages quasi dramatique: le chant de louanges des légions célestes, le chœur des bergers et le discours d'Hérode (n° 21, 26, 55). Bach n'a confié les paroles de l'ange au berger que dans la première section (n° 13) au soprano solo; la suite (n° 16) est récitée par l'évangéliste dans le style du recitativo secco. A l'arrivée des trois mages, on serait en droit d'attendre (dans son histoire de Noël, Schütz avait composé ce discours pour trois ténors) que ceux-ci soient représentés par trois solistes et non par un chœur à quatre voix (n° 45). Finalement, la réponse que donnent les grands prêtres et les docteurs de la loi à Hérode, qui demande où donc devrait naître le Messie, est traitée de façon encore plus irréaliste. Si Schütz avait introduit ici un groupe de quatre basses, la réponse faite à Hérode devient chez Bach une citation énoncée par l'évangéliste (n° 50). Il est vrai qu'il y a aussi chez Bach à cet endroit un changement de style musical; cependant il ne se produit pas entre le récit et le discours direct, mais à l'intérieur de ce dernier. Ce qui se trouve ainsi mis en lumière, c'est le passage des prophètes qu'évoquent les grands prêtres et les docteurs de la loi: «Et toi, Bethléem...», c'est-à-dire la citation dans la citation; la musique passe ici

du recitativo secco à un chant arioso construit par motifs. C'est donc le degré d'importance du contenu du discours et non point la situation de ce dernier qui décide du style de la mise en musique.

Alors que, conformément à cela, le dialogue se rapportant à l'action interne ne joue qu'un rôle mineur, des éléments de dialogue d'un autre genre viennent s'intégrer à l'œuvre à travers les récitatifs librement versifiés. Parfois, l'observateur s'immisce pour ainsi dire dans les passages de l'Histoire Sainte, qui se trouvent ainsi projetés dans le présent. Dans la partie II la basse solo s'adresse directement aux bergers et les exhorte à se rendre à la crèche («So geht denn hin, ihr Hirten, geht», n° 18); plus tard, il interpelle les légions célestes («So recht, ihr Engel», n° 22), leur annonce l'accord de la communauté terrestre dans le chant de louanges, reliant ainsi le choral final à l'action. Dans la partie V l'alto joue un rôle équivalent; c'est lui qui, à la question des mages «Wo ist der neugeborne König der Juden?», répond «Sucht ihn in meiner Brust» (n° 45); et l'évangéliste, après avoir parlé de la peur d'Hérode et de Jérusalem toute entière, s'adresse directement à ceux que la crainte tenaille: «Warum wollt ihr erschrecken?» (n° 49).

Parmi les mouvements librement versifiés de l'Oratorio de Noël, ces récitatifs, qui, contrairement aux récitatifs de l'évangéliste, sont presque toujours munis d'un accompagnement instrumental obligato («recitativo accompagnato»), constituent un élément dramatique vivifiant. Les arias, par contre, qui sont au nombre de deux dans chacune des six parties, représentent les moments de contemplation paisible – une fonction qui trouve son expression également à travers la symétrie de la forme tripartite (avec un da capo

réel ou modifié). (A l'exemple des chœurs d'entrée ces arias soulèvent le problème du procédé de la parodie dont il sera question plus loin.)

La troisième strate du texte de l'Oratorio de Noël (la deuxième du point de vue historique) est formée des cantiques strophiques du XVI^e Siècle et (en grande partie) du XVII^e; ils apparaissent à une exception près (la strophe divisée en deux «Jesu, du mein liebstes Leben», n° 38/40) avec les mélodies qui traditionnellement les accompagnent. Le traitement musical des strophes de chorals présente une étonnante variété qui va du faste glorificateur des chorals finaux, avec des interludes et postludes instrumentaux (n° 9, 23) ou des ritournelles orchestrales (n° 42, 64), en passant par les versions chorales vocalo-instrumentales en combinaison avec un récitatif (n° 7, 38/40), jusqu'au choral homophone nettement ingénieux, le «choral de Bach». En 1734 ce dernier type avait déjà connu sous la plume de Bach toutes les étapes d'une évolution de plus de vingt ans. Les neuf chorals à quatre voix de l'Oratorio de Noël sont certainement, de par l'accord entre la grande simplicité des contours et l'extrême différenciation de l'harmonie et de la conduite des voix, les œuvres les plus accomplies que Bach ait produites pour ce type de composition.

II. L'HISTOIRE DE LA GÉNÈSE

Celui qui s'intéresse à l'histoire de la genèse de l'Oratorio de Noël se trouve confronté d'une part à un enchevêtrement de «déjà connu» et d'autre part à des questions sans réponse. Pour commencer par le connu: à la différence des autres grandes œuvres de musique religieuse de Bach (la *Passion selon saint Jean*, la *Passion selon saint Matthieu*, la Messe en si

mineur) il n'y a jamais eu pour l'Oratorio de Noël de doutes ou de jugements erronés en ce qui concerne l'époque de la composition et de la première exécution; aussi bien le livret imprimé que la partition autographe informent que l'œuvre était destinée aux Fêtes de la Nativité (du premier jour de Noël jusqu'à l'Épiphanie) de 1734/35. La partition devrait donc avoir vu le jour au cours des mois précédents, et certainement surtout pendant l'Avent, puisque Bach – conformément à l'usage leipzigois – n'avait à préparer durant cette période aucune exécution de cantate.

Il est en outre bien connu que les arias (dont font partie, dans le propre langage de Bach, les duos et les trios) sont presque sans exception des parodies, c'est-à-dire des nouvelles mises en texte de compositions déjà existantes. Le procédé de parodie le plus simple se trouve dans la partie VI de l'Oratorio: ici Bach a réutilisé presque complètement une cantate d'église écrite peu de temps auparavant. En fait, nous savons seulement de cette parodie qu'elle eut lieu parce que les voix instrumentales de la cantate ont été reprises dans l'Oratorio. L'œuvre-modèle – elle est désignée par le numéro BWV 248a – a totalement disparu, ce qui constitue un manque grave (et probablement irrévocable) pour notre connaissance de l'histoire de la genèse de l'Oratorio de Noël.

Bien que pouvant être analysé avec plus de précision, le procédé de parodie des parties I–V dans lesquelles Bach a utilisé pour modèle un complexe de trois cantates profanes des années 1733 et 1734 est beaucoup plus compliqué. Ce sont:

1. La cantate *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen* («Herkules auf dem Scheidewege», BWV 213) que Bach

avait écrite pour le onzième anniversaire du prince Frédéric de Saxe, le 5 septembre 1733;

2. La cantate d'anniversaire *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* (BWV 214) pour Maria Josepha, Électrice de Saxe et Reine de Pologne; elle fut jouée le 8 décembre de la même année; et

3. La cantate d'hommages *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (BWV 215) pour l'Électeur de Saxe Frédéric-Auguste II, fut jouée le 5 octobre 1734 pour le premier anniversaire de son couronnement au trône de Pologne sous le nom d'Auguste III.

Pour des raisons d'intégrité il faut évoquer que Bach utilisa vraisemblablement le chœur de la foule (*turba*) «Pfiu dich, wie fein zerbrichst du den Tempel» de la *Passion selon saint Marc*, œuvre datant de 1731 et qui a cependant disparu, comme modèle pour le chœur n° 45 de l'Oratorio de Noël («Wo ist der neugeborne König der Juden») et que l'on suppose un modèle au trio n° 51 («Ach, wenn wird die Zeit erscheinen?»), hypothèse qu'il nous est cependant impossible de confirmer à l'aide des œuvres connues de Bach.

Les procédés de parodie des parties I–V sont résumés dans le tableau de la page 33. Un coup d'œil rapide laisse entrevoir que d'une manière générale, la Cantate de la Reine, BWV 214, fut utilisée pour les premières, et la Cantate Hercule, BWV 213, pour les dernières parties de l'Oratorio (ce principe régit la composition des chœurs). Mais ce principe de base dut être abandonné à plusieurs endroits. C'était la pertinence d'un mouvement pour le texte prévu à un endroit donné de l'Oratorio qui décidait en dernière instance.

Ici, l'Oratorio de Noël nous confronte à un autre problème resté sans réponse et qu'il est sans doute im-

possible de résoudre avec certitude: le problème de l'origine du texte. Il est vraisemblable que Christian Friedrich Henrici (connu sous le pseudonyme de Picander), qui avait déjà écrit pour Bach de nombreux livres (dont celui de la *Passion selon saint Matthieu*), ait aussi dans le cas présent collaboré au travail poétique, à plus forte raison, qu'il s'agissait ici de faire preuve d'habileté dans l'exécution d'un texte de parodie – un domaine où Picander avait déjà fait ses preuves à maintes reprises; en plus, Picander avait écrit le texte de la Cantate Hercule. Il resterait cependant à expliquer pourquoi Picander ne publia pas le texte de l'Oratorio de Noël à l'intérieur de ses œuvres choisies de poésies. Le compositeur ayant peut-être participé à l'élaboration du texte dans une large mesure, Picander ne pouvait plus considérer le livret comme une œuvre de son propre cru.

Quoi qu'il en soit, un des aspects essentiels du processus de création fut de définir les procédés de parodie, c'est-à-dire établir à partir des trois ou quatre œuvres-modèles (limitons-nous aux parties I–V) un choix et un mode de redistribution des différents éléments, pour créer ainsi une nouvelle continuité de l'œuvre. Ce travail ne pouvait s'effectuer que grâce à un contact étroit entre le poète et le compositeur (et l'on peut très bien imaginer la collaboration d'un théologien).

Si l'on veut avoir une idée plus détaillée de la genèse de l'œuvre entière, il faut différencier sept étapes:

1. Bach décide, en utilisant les cantates BWV 213, 214 et 215 écrites depuis peu, de composer un oratorio de Noël pour la fin 1734 et le début 1735.
2. L'œuvre est divisée en six parties correspondant aux jours fériés de 1734/35, et les passages des Évangiles sont déterminés pour chaque partie.

3. En prévision de l'utilisation d'œuvres précédentes la Cantate BWV 248a sera choisie comme modèle de la partie VI. Les chœurs d'encadrement des cantates profanes BWV 214 et 213 seront prévus (dans cet ordre) comme base des chœurs d'entrée des parties I, III, IV et V; une pastorale, la «Sinfonia», sera prévue pour servir d'introduction à la partie II.

4. Les textes de l'Évangile de chaque partie sont divisés en deux, trois ou quatre sous-sections (à l'exception du texte de la partie IV qui ne comporte qu'un vers); on esquisse les idées des pièces contemplatives (récitatifs, arias et partiellement aussi chœurs) qui doivent s'enchaîner à ces unités textuelles.

5. Le compositeur cherche dans les cantates BWV 213 et 214 les modèles qui, selon leur pertinence musicale, seraient appropriés aux arias des parties I–V et il les complète, si nécessaire, par des passages provenant d'autres œuvres (BWV 215; peut-être un modèle inconnu pour l'aria n° 51).

6. Le poète travaille les textes pour les chœurs d'entrée, les récitatifs accompagnés et les arias. Il doit ce faisant respecter le mètre du texte d'origine et prendre en considération, autant que possible, le traitement déclamatoire du texte dans la composition originale. C'est au plus tard lors de cette étape que seront également fixées les strophes des chorals qui, outre la poésie libre, commentent le texte biblique.

7. Le compositeur donne au tout sa forme musicale définitive. Ce faisant, les textes de l'Évangile, les strophes des chorals et les récitatifs accompagnés sont recomposés. Les mouvements parodiés (les chœurs d'entrée et les arias) sont modifiés en fonction des nouveaux textes et de leur distribution à l'intérieur de l'œuvre réorganisée: ils sont partiellement transposés

dans d'autres tonalités (ce qui va de paire avec un changement du registre vocal) et souvent réinstrumentalisés; de plus, la ligne mélodique doit parfois être modifiée afin de s'adapter au nouveau texte.

Lors de la rédaction définitive, Bach abandonna à deux endroits son intention première de parodie et il composa à la place de nouveaux mouvements. (C'est le fait que la forme métrique et linguistique des textes religieux suive avec précision celle des textes profanes correspondants qui nous donne à penser que des parodies y avaient été prévues.) Il s'agit de l'aria pour alto «Schließe, mein Herze, dich selige Wunder» (n° 31) et du chœur d'entrée de la partie V. En ce qui concerne le chœur la raison pourrait en être que le final de la Cantate Hercule affichait un caractère de gavotte trop marqué. Bach accordait sans doute tellement d'importance au contenu de l'aria, qu'en dernière instance seule une nouvelle mise en musique lui parut conforme. A la suite des paroles de l'Évangile «Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen» – les mots de la fin de l'évangile de Noël proprement dits – sur lesquelles l'évangéliste s'écarte du style du recitativo secco, Bach a créé avec cette aria pour alto la pièce la plus intense de l'œuvre entière.

Il va de soi que les sept étapes esquissées pour la genèse de l'œuvre ne représentent qu'un schéma de base à l'intérieur duquel peuvent intervenir toutes sortes d'anticipations ou de corrections. De tout cela – à l'exception des modifications décrites plus haut – il n'existe aucun document. Cela nous mènerait trop loin de discuter ici des hypothèses pouvant résoudre ce problème. Cependant, une chose est certaine: si nous possédions une connaissance détaillée de cha-

cune des étapes du travail, nous serions presque en mesure de donner de l'œuvre une interprétation qui équivaldrait à une authentique interprétation du sens.

III. ORATORIO OU CYCLE DE CANTATES?

En lui donnant le titre «Oratorio», Bach a lui-même défini le genre de sa musique pour les Fêtes de la Nativité. On retrouve ce titre aussi bien dans la partition originale que dans le livret imprimé à l'aide duquel les leipzigois qui assistèrent alors au service religieux purent suivre la première exécution de l'œuvre. Avec ce titre Bach a exprimé qu'il s'agit d'une œuvre formant un tout qui est construit comme la «représentation musicale d'un récit religieux» (comme il est dit dans le *Musikalisches Lexikon* de Johann Gottfried Walther en 1732). Les récits des évangélistes Luc (2, 1–21, à l'exception du deuxième verset) et Matthieu (2, 1–12) se rapportant à la naissance de Jésus et aux événements qui se sont produits jusqu'à l'adoration des Mages constituent ce «récit religieux» qui, tel un fil conducteur, traverse l'Oratorio de Noël de part en part.

D'un autre côté, Bach a toutefois présenté l'Oratorio en six parties distinctes qui représentent les «musiques principales» du service religieux, du premier jour de Noël jusqu'à l'Épiphanie, c'est-à-dire qu'elles devaient remplacer dans leur fonction les cantates jouées à l'ordinaire.

Ce procédé, consistant à organiser en parties exécutées séparément un oratorio dont l'action est suivie, n'était pas nouveau, et peut-être Bach en avait-il rencontré quelques exemples dans sa jeunesse. En 1707, à Rudolstadt – dans les environs d'Arnstadt où Bach se trouvait à l'époque – une musique de passion en six

parties selon les quatre évangélistes, écrite par Philipp Heinrich Erlebach «die heilige Marter-Woche durch von Tag zu Tage» [La Semaine Sainte d'un jour à l'autre] fut jouée, comme le dit le titre de l'œuvre dont la musique a disparu; Erlebach a également composé pour Pâques et la Pentecôte des oratorios en plusieurs parties (ils ont eux aussi disparu).

En 1705 Bach avait pu prendre connaissance, grâce aux concerts spirituels du soir de Lübeck, d'une tradition encore plus ancienne de l'oratorio en plusieurs parties. En raison de la perte de nombreuses sources nous ne sommes que très peu informés sur les œuvres exécutées à cette époque à Lübeck. Il semble cependant que du temps de Buxtehude, ait déjà existé la pratique de remplir la série entière des cinq concerts spirituels au moyen d'un oratorio cyclique; c'est ce que décrira plus tard le cantor de Lübeck, Caspar Ruetz (*Widerlegte Vorurteile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik* [Contre les a priori des caractères de la musique religieuse d'aujourd'hui], 1752): «Le poète prend pour base un récit biblique [...] qui est divisé en 5 parties, lesquelles sont exécutées en autant de dimanches, à savoir les deux derniers dimanches de l'année ecclésiastique ainsi que les deuxième, troisième et quatrième dimanches de l'Avent.» Le chroniqueur de Lübeck donne parallèlement à son compte rendu une critique de ce procédé: il ne fait «aucun doute que l'exécution acquiert par là quelque chose d'artificiel du fait qu'une histoire qui ne demande qu'une journée ou même une partie d'une journée ne sera terminée que dans quelques semaines».

L'Oratorio de Noël de Bach ne peut certainement pas être comparé directement à une œuvre de la sorte; pas

plus que son action ne se limitait à une seule journée, son exécution ne s'étirait sur une période de cinq semaines. Cependant l'Oratorio de Noël pose lui aussi le problème essentiel de la relation dans l'œuvre entre construction centrifuge et centripète. Bach était sans aucun doute conscient de ce problème et son comportement à cet égard peut être décrit comme un acte de balance ingénieux entre les principes «oratorio» et «cycle de cantates».

Abordons maintenant la dernière partie: il est manifeste que Bach a construit chacune des six parties de l'Oratorio de Noël de telle sorte qu'elle puisse être considérée comme une pièce musicale indépendante. Les mouvements externes de ces six cantates rendent la chose particulièrement évidente. Il y a, à chaque fois, un chœur d'entrée imposant (dans la partie II il est remplacé par la *Sinfonia*); la fin, dans la même tonalité, est formée d'un choral avec accompagnement orchestral indépendant (en fait la partie V se termine par un «simple» choral); la fin de la partie III est composée du da capo du chœur d'entrée.

A cette accentuation de l'indépendance des parties, Bach a opposé des accents marqués dans le sens d'une unification embrassant l'œuvre entière, il suffit de rappeler ici l'ordre des tonalités. Les six parties sont dans les tonalités majeures de ré-sol-ré-fa-la-ré. Par là s'exprime le ré majeur des parties d'encadrement en tant que tonalité principale; ré majeur est aussi la tonalité de la partie III avec laquelle se termine le récit de Noël proprement dit. Les tonalités des parties II et V entretiennent un rapport de quinte avec la tonalité principale; seul le fa majeur de la partie IV apporte un contraste dans la région des tonalités et cela s'accorde de façon significative avec le fait que, par rap-

port au «récit religieux» (la dénomination n'appartient directement ni à l'histoire de Noël ni au récit des Rois Mages), cette partie occupe une place particulière. La tonalité de ré majeur est de plus renforcée en tant que centre tonal au moyen de l'instrumentation: les trois parties en ré majeur ont recours aux trompettes. Les parties II et V renoncent aux cuivres tandis que la partie IV marque sa position privilégiée par l'intervention des cors.

Mais pour les auditeurs – en admettant qu'ils aient toujours été présents – qui devaient se construire une idée de l'Oratorio de Noël à partir des six parties entendues séparément entre Noël et l'Épiphanie, à quelle réalité pouvait se rattacher cette unité exprimée musicalement?

La réponse à cette question doit prendre en considération que les treize jours qui définissent le cadre de l'exécution de l'œuvre n'étaient pas associés pour Bach et ses auditeurs à n'importe quelle courte période de deux semaines. Si le livret du texte annonce «Oratorium, welches die heilige Weyhnacht über in beyden

Haupt-Kirchen zu Leipzig musiciret wurde» (Oratorium, lequel fut joué durant la Noël dans les deux églises principales de Leipzig), cela indique qu'il s'agissait d'une période de l'année ecclésiastique porteuse d'une thématique religieuse homogène, une période que les fidèles de l'époque étaient habitués à concevoir comme un tout cohérent. Et Bach lui-même n'a probablement pas interprété la répartition de l'œuvre entre six jours fériés comme un morcellement imposé de l'extérieur et en soi indésirable, mais il a plutôt vu dans la phase des «douze nuits saintes» une période apte à l'épanouissement du contenu de l'œuvre.

En vérité, l'auditeur moderne pourra plus aisément comprendre l'œuvre en l'entendant dans sa continuité. Mais la conscience qu'une œuvre qui embrasse toute une période de l'année ecclésiastique se déroule devant lui pour ainsi dire en accéléré peut l'aider à trouver un point de vue adapté à l'Oratorio de Noël de Bach.

(Traduction: Carole Boudreault)

Das Parodieverfahren in Bachs Weihnachts-Oratorium
 Parody Procedures in Bach's Christmas Oratorio
 Les procédés de parodie dans l'Oratorio de Noël de Bach
 Parodie nell'Oratorio di Natale di Bach

Von den Kantaten BWV 213 und 214, deren Chöre und Arien fast vollständig in das Weihnachts-Oratorium übernommen wurden, sind in der Übersicht alle für Parodien in Frage kommenden Sätze aufgezählt (die nicht verwendeten in Klammern), von BWV 215 und 247 dagegen nur die tatsächlich parodierten Sätze. Die Textanfänge der Chöre sind in Fettdruck, die der Arien in Normaldruck wiedergegeben. Gestrichelte Linien verweisen auf geplante, aber nicht ausgeführte Parodien. Die Vorlage-Kompositionen d, e und f sind nicht erhalten.

The table lists all the choruses and arias from the two cantatas BWV 213 and 214 which could have been considered for use in the *Christmas Oratorio*; the majority of them were in fact used (those that were not appear in brackets). In the case of BWV 215 and 247 only the movements that actually were parodied are listed. The first lines of the choruses are printed in bold type, those of the arias in normal type. The dotted lines indicate parodies that were contemplated but not executed. The models do not survive in the cases of (d), (e), and (f).

Pour les Cantates BWV 213 e 214, dont les chœurs et arias ont été repris presque intégralement dans l'Oratorio de Noël, sont énumérés dans le tableau tous les mouvements qui entrent en ligne de compte pour les parodies (ceux qui n'ont pas été utilisés sont inscrits entre parenthèses). Pour les œuvres BWV 215 et 247, par contre, n'ont été énumérés que les mouvements effectivement parodiés. Les débuts des textes de chœurs sont en caractères gras, ceux des arias, en caractères normaux. Les pointillés indiquent des parodies prévues mais non exécutées. Les partitions des compositions-modèles d, e et f ont disparu.

Nella tabella sono elencati tutti i cori e arie delle Cantate BWV 213 e 214 di cui fu presa in considerazione una riutilizzazione nell'Oratorio di Natale. La maggior parte di quei cori e arie è stata effettivamente ripresa da Bach nell'Oratorio, così come indicano le linee continue della tabella. I brani da lui non reimpiagati sono invece riportati in parentesi. Delle composizioni BWV 215 e 247 sono elencati soltanto i brani riutilizzati da Bach. Gli *incipit* dei cori sono stampati in grassetto, quelli delle arie in caratteri tipografici normali. Le parodie in un primo tempo previste, ma poi non realizzate, sono indicate con linee tratteggiate. Infine, le composizioni che hanno fatto da modello e che nella tabella sono indicate alle lettere d), e), f) sono andante perdute.

Vorlagen

Models / Modèles / Modelli

a) »DRAMMA PER MUSICA« BWV 214
(7.12.1733)

1. Tönet, ihr Pauken!

(3. Blast die wohlgegriffnen Flöten)

5. Fromme Musen! Meine Glieder

7. Kron und Preis gekrönter Damen

9. Blühet, ihr Linden in Sachsen

b) KANTATE »PREISE DEIN GLÜCKE«
BWV 215 (5.10.1734)

7. Durch die von Eifer entflammeten Waffen

c) KANTATE »HERKULES AUF DEM
SCHEIDEWEGE« BWV 213 (5.9.1733)

1. Laßt uns sorgen, laßt uns wachen

3. Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh

5. Treues Echo dieser Orten

7. Auf meinen Flügeln sollst du schweben

9. Ich will dich nicht hören

11. Ich bin deine, du bist meine

(13. Lust der Völker, Lust der Deinen)

d) [MARKUS-PASSION] BWV 247 (1731)

**114. Pfui dich, wie fein zerbrichst du
den Tempel**

e) [UNBEKANNTE VORLAGE?]

[unknown model / modèle inconnu /
modello sconosciuto]

f) [KIRCHENKANTATE] BWV 248a

[church cantata / cantate d'égise /
cantata sacra] Sätze 1-7

Weihnachts-Oratorium

TEIL (PART / PARTIE / PARTE) I

1. Jauchzet, frohlocket

4. Bereite dich, Zion, mit zärtlichen
Trieben

8. Großer Herr, o starker König

TEIL II

15. Frohe Hirten, eilt, ach eilet

19. Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh

TEIL III

24. Herrscher des Himmels

29. Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen

31. Schließe, mein Herze, dies selige
Wunder

TEIL IV

36. Fallt mit Danken, fällt mit Loben

39. Flößt, mein Heiland, flößt dein
Namen

41. Ich will nur dir zu Ehren leben

TEIL V

43. Ehre sei dir, Gott, gesungen

45. Wo ist der neugeborne König

47. Erleucht auch meine finstre
Sinnen

51. Ach, wenn wird die Zeit
erscheinen?

TEIL VI

Sätze (movements / mouvements /
movimenti) 54. 56. 57. 61-64

W. B.

St. Matthew Passion
Matthäus-Passion · Passion selon saint Matthieu
BWV 244

Anthony Rolfe Johnson, *Evangelist (tenor)*

Andreas Schmidt, *Jesus (baritone)*

Barbara Bonney, *soprano*
(Nos. 12, 13, 27; *Pilate's wife/Pilati Weib/La femme de Pilate*)

Ann Monoyios, *soprano (Nos. 8, 48, 49)*

Anne Sofie von Otter, *contralto*
(Nos. 5, 6, 30, 51, 52)

Michael Chance, *countertenor/Altus/haute-contre*
(Nos. 27, 39, 59, 60; *First Witness/Erster Zeuge/Premier témoin*)

Howard Crook, *tenor*
(Nos. 19, 20, 34, 35; *Second Witness/Zweiter Zeuge/Deuxième témoin*)

Olaf Bär, *baritone*
(Nos. 22, 23, 56, 57; *Pilate; Petrus/Peter/Pierre;*
in No. 41c: High Priest I/Hoherpriester I/Le souverain sacrificateur I)

Cornelius Hauptmann, *bass*
(Nos. 42, 64, 65; *Judas: High Priest*)

THE MONTEVERDI CHOIR

Soloists:
Gill Ross · Ruth Holton, *sopranos*
(*Maids/Mägde/Servantes*)

THE LONDON ORATORY JUNIOR CHOIR

(*Chorus Master/Einstudierung/Chef des chœurs: Patrick Russell*)

THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS

Soloists:
Lisa Beznosiuk, *flute*
Anthony Robson, *oboe*
Elizabeth Wilcock · Alison Bury, *violin*
Richard Campbell, *viola da gamba*

Continuo:
Alastair Mitchell · Andrew Watts, *bassoon*
Timothy Mason · Richard Campbell · Richard Tunnicliffe · Julie Lehwald, *violoncello*
Valerie Botwright · Judith Evans, *double bass*
Alastair Ross · Paul Nicholson, *organ*

JOHN ELIOT GARDINER

Part One - Erster Teil - Première Partie

1. Chorus: Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen
Chorale: O Lamm Gottes, unschuldig I/II, [6'59]
S. in rip.

ANOINTING IN BETHANY · SALBUNG IN BETHANIE · ONCTION À BÉTHANIE

2. Recitative (Evangelist, Jesus): Da Jesus diese Rede vollendet hatte I [0'36]
3. Chorale: Herzliebster Jesus, was hast du verbraucht I/II [0'38]
4a. Recitative (Evangelist): Da versammelten sich die Hohenpriester I [2'52]
4b. Chorus: Ja nicht auf das Fest I/II
4c. Recitative (Evangelist): Da nun Jesus war zu Bethanien I
4d. Chorus: Wozu dienet dieser Unrat? I
4e. Recitative (Evangelist, Jesus): Da das Jesus merket I
5. Recitative (Alto): Du lieber Heiland du I [0'52]
Anne Sofie von Otte
6. Aria (Alto): Buß und Reu I [4'14]
Anne Sofie von Otter

JUDAS'S BETRAYAL · VERRAT DES JUDAS · TRAHISON DE JUDAS

7. Recitative (Evangelist, Judas): Da ging hin der Zwölfen einer I [0'35]
8. Aria (Soprano): Blute nur, du liebes Herz! II [4'43]
Ann Monoyios

THE LAST SUPPER · ABENDMAHL · LA SAINTE CÈNE

- 9a. Recitative (Evangelist): Aber am ersten Tage der süßen Brot I [1'54]
9b. Chorus: Wo willst du, daß wir dir bereiten I
9c. Recitative (Evangelist, Jesus): Er sprach: Gehet hin in die Stadt I

- 9d. Recitative (Evangelist): Und sie wurden sehr betrübt I
9e. Chorus: Herr, ich bin's I
10. Chorale: Ich bin's, ich sollte büßen I/II [0'42]
11. Recitative (Evangelist, Jesus, Judas): Er antwortete und sprach I [2'34]
12. Recitative (Soprano): Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt I [1'18]
Barbara Bonney
13. Aria (Soprano): Ich will dir mein Herze schenken I [2'56]
Barbara Bonney

JESUS'S DESPAIR ON THE MOUNT OF OLIVES · JESU ZAGEN AM ÖLBERG

- LE DÉSESPOIR DE JÉSUS À LA MONTAGNE DES OLIVIERS
14. Recitative (Evangelist, Jesus): Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten I [0'53]
15. Chorale: Erkenne mich, mein Hüter I/II [0'51]
16. Recitative (Evangelist, Peter, Jesus): Petrus aber antwortete und sprach zu ihm I [0'52]
17. Chorale: Ich will hier bei dir stehen I/II [0'52]
18. Recitative (Evangelist, Jesus): Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe I [1'28]
19. Recitative (Tenor): O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz/ I/II [1'58]
Chorale: Was ist die Ursach' aller solcher Plagen
Howard Crook
20. Aria (Tenor): Ich will bei meinem Jesu wachen/ I/II [4'57]
Chorus: So schlafen unsre Sünden ein
Howard Crook

PRAYER ON THE MOUNT OF OLIVES · GEBET AM ÖLBERG · PRIÈRE À LA MONTAGNE DES OLIVIERS

21. Recitative (Evangelist, Jesus): Und ging hin ein wenig I [0'37]
22. Recitative (Bass): Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder II [0'54]
Olaf Bär
23. Aria (Bass): Gerne will ich mich bequemen II [4'02]
Olaf Bär
24. Recitative (Evangelist, Jesus): Und er kam zu seinen Jüngern I [1'07]

25.	Chorale: Was mein Gott will, das g'scheh allzeit	I/II	[0'57]
26.	Recitative (Evangelist, Jesus): Und er kam und fand sie aber schlafend	I	[2'26]
ARREST OF JESUS · GEFANGENNAHME · ARRESTATION DE JÉSUS			
Recitative (Evangelist, Judas, Jesus): Und als er noch redete			
27a.	Aria (Duet: Soprano, Alto): So ist mein Jesus nun gefangen / Chorus: Laßt ihn, haltet, bindet nicht <i>Barbara Bonney, Michael Chance</i>	I/II	[5'28]
27b.	Chorus: Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?	I/II	
28.	Recitative (Evangelist, Jesus): Und siehe, einer aus denen, die mit Jesu waren	I	[1'48]
29.	Chorale: O Mensch, beweine deine Sünde groß	I/II, <i>S. in rip.</i>	[6'02]

COMPACT DISC 4 *Orchestra (chorus)* [50'01]

Part Two · Zweiter Teil · Deuxième Partie

30.	Aria (Alto): Ach, nun ist mein Jesus hin! / Chorus: Wo ist denn dein Freund hingegangen <i>Anne Sofie von Otter</i>	I/II	[3'30]
JESUS'S INTERROGATION BY THE HIGH PRIESTS · VERHÖR VOR DEN HOHENPRIESTERN JÉSUS DEVANT LE SANHÉDRIN			
31.	Recitative (Evangelist): Die aber Jesum gegriffen hatten	I	[0'52]
32.	Chorale: Mir hat die Welt trügerlich gerichtet	I/II	[0'40]
33.	Recitative (Evangelist, Witness I/II, High Priest): Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten	I/II	[1'02]

34.	Recitative (Tenor): Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille <i>Howard Crook</i>	II	[1'16]
35.	Aria (Tenor): Geduld! Wenn mich falsche Zungen stechen! <i>Howard Crook</i>	II	[3'34]
PETER'S DENIAL · PETRI VERLEUGNUNG · RENIEMENT DE PIERRE			
36a.	Recitative (Evangelist, High Priest, Jesus): Und der Hohepriester antwortete	I	[1'55]
36b.	Chorus: Er ist des Todes schuldig	I/II	
36c.	Recitative (Evangelist): Da speieten sie aus	I	
36d.	Chorus: Weissage uns, Christe	I/II	
37.	Chorale: Wer hat dich so geschlagen	I/II	[0'42]
38a.	Recitative (Evangelist, Maid I/II, Peter): Petrus aber saß draußen	I	[2'18]
38b.	Chorus: Wahrlich, du bist auch einer von denen	II	
38c.	Recitative (Evangelist, Peter): Da hub er an, sich zu verfluchen	I	
39.	Aria (Alto): Erbarme dich, mein Gott <i>Michael Chance</i>	I	[6'43]
40.	Chorale: Bin ich gleich von dir gewichen	I/II	[0'54]
JUDAS IN THE TEMPLE · JUDAS IM TEMPEL · JUDAS DANS LE TEMPLE			
41a.	Recitative (Evangelist, Judas): Des Morgens aber hielten alle Hohepriester	I	[1'44]
41b.	Chorus: Was gehet uns das an?	I/II	
41c.	Recitative (Evangelist, High Priest): Und er warf die Silberlinge in den Tempel	I	
42.	Aria (Bass): Gebt mir meinen Jesum wieder <i>Cornelius Hauptmann</i>	II	[2'53]
JESUS BEFORE PILATE · JESUS VOR PILATUS · JÉSUS DEVANT PILATE			
43.	Recitative (Evangelist, Pilate, Jesus): Sie hielten aber einen Rat	I	[2'01]
44.	Chorale: Befiehl du deine Wege	I/II	[0'58]

16	45a. Recitative (Evangelist, Pilate, Pilate's Wife, Chorus): Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit	I/II	[2'09]
	45b. Chorus: Laß ihn kreuzigen	I/II	
17	46. Chorale: Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!	I/II	[0'38]
18	47. Recitative (Evangelist, Pilate): Der Landpfleger sagte	I	[0'14]
19	48. Recitative (Soprano): Er hat uns allen wohlgetan <i>Ann Monoyios</i>	I	[1'05]
20	49. Aria (Soprano): Aus Liebe will mein Heiland sterben <i>Ann Monoyios</i>	I	[5'19]
21	50a. Recitative (Evangelist): Sie schrieen aber noch mehr	I	[1'50]
	50b. Chorus: Laß ihn kreuzigen	I/II	
	50c. Recitative (Evangelist, Pilate): Da aber Pilatus sahe	I	
	50d. Chorus: Sein Blut komme über uns	I/II	
	50e. Recitative (Evangelist): Da gab er ihnen Barrabam los	I	
	SCOURGING OF JESUS · JESU GEISSELUNG · FLAGELLATION		
22	51. Recitative (Alto): Erbarm es Gott! <i>Anne Sofie von Otter</i>	II	[0'57]
23	52. Aria (Alto): Können Tränen meiner Wangen <i>Anne Sofie von Otter</i>	II	[6'49]
COMPACT DISC 5			<i>Orchestra (chorus)</i> [41'19]
1	53a. Recitative (Evangelist): Da nahmen die Kriegsknechte	I	[1'00]
	53b. Chorus: Gegrüßet seist du, Jüdenkönig	I/II	
	53c. Recitative (Evangelist): Und speieten ihn an	I	
2	54. Chorale: O Haupt voll Blut und Wunden	I/II	[1'47]

	SIMON OF CYRENE · SIMON VON KYRENE · SIMON DE CYRÈNE		
3	55. Recitative (Evangelist): Und da sie ihn verspottet hatten	I	[0'53]
4	56. Recitative (Bass): Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut <i>Olaf Bär</i>	I	[0'32]
5	57. Aria (Bass): Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen <i>Olaf Bär</i>	I	[6'07]
	CRUCIFIXION · KREUZIGUNG		
6	58a. Recitative (Evangelist): Und da sie an die Stätte kamen	I	[3'26]
	58b. Chorus: Der du den Tempel Gottes zerbrichst	I/II	
	58c. Recitative (Evangelist): Desgleichen auch die Hohenpriester	I	
	58d. Chorus: Andern hat er geholfen	I/II	
	58e. Recitative (Evangelist): Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder	I	
7	59. Recitative (Alto): Ach, Golgatha <i>Michael Chance</i>	I	[1'25]
8	60. Aria (Alto): Sehst, Jesus hat die Hand/ Chorus: Wohin? <i>Michael Chance</i>	I/II	[3'18]
9	61a. Recitative (Evangelist, Jesus): Und von der sechsten Stunde an	I	[2'04]
	61b. Chorus: Des ruft dem Elias	I	
	61c. Recitative (Evangelist): Und bald lief einer unter ihnen	I	
	61d. Chorus: Halt! laß sehen	II	
	61e. Recitative (Evangelist): Aber Jesus schrie abermal	I	
10	62. Chorale: Wenn ich einmal soll scheiden	I/II	[1'09]
11	63a. Recitative (Evangelist): Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß	I	[2'28]
	63b. Chorus: Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen	I/II	

DESCENT FROM THE CROSS · KREUZABNAHME · DESCENTE DE CROIX

- 63c. Recitative (Evangelist): Und es waren viel Weiber da *I*
- 12 64. Recitative (Bass): Am Abend, da es kühl war *I* [1'58]
Cornelius Hauptmann
- 13 65. Aria (Bass): Mache dich, mein Herze, rein *I* [5'57]
Cornelius Hauptmann

BURIAL · GRABLEGUNG · MISE AU TOMBEAU

- 14 66a. Recitative (Evangelist): Und Joseph nahm den Leib *I* [2'30]
66b. Chorus: Herr, wir haben gedacht *I/II*
- 66c. Recitative (Evangelist, Pilate): Pilatus sprach zu ihnen *I*
- 15 67. Recitative (Soprano, Alto, Tenor, Bass): Nun ist der Herr *I/II* [1'37]
zur Ruh gebracht/Chorus: Mein Jesu, gute Nacht!
Barbara Bonney, Anne Sofie von Otter, Howard Crook, Olaf Bär
- 16 68. Chorus: Wir setzen uns mit Tränen nieder *I/II* [5'10]

THE MONTEVERDI CHOIR

Sopranos: Donna Deam, Rona Eastwood, Jane Fairfield, Suzanne Flowers, Carol Hall, Susan Hemington Jones, Ruth Holton, Lucinda Houghton, Nicola Jenkin, Jean Knibbs, Rachel Platt, Gill Ross
Countertenors: Richard Baker, Julian Clarkson, Patrick Collin, Jonathan Peter Kenny, Peter Nardone, Philip Newton, Christopher Royall, Ashley Stafford
Tenors: Clifford Armstrong, Brian Parsons, Philip Pettifor, Nicolas Robertson, Angus Smith, Paul Sutton, Paul Tindall, Andrew Tusa
Basses: Michael Boswell, Alan Brafield, Stephen Charlesworth, Hans Gabler, James Ottaway, Charles Pott, Richard Savage, Lawrence Wallington

THE LONDON ORATORY JUNIOR CHOIR

Direction/Leitung: Patrick Russell

Edward Bruggemeyer, Jonathan Hoban, Victoria Hoban, Cornelia La Via, Julia Manning, Sophia Martinez, Sorelle Martinez, Sarah McAdam, Christopher McCarthy, Silvia Montello, Emma Murphy, Emma O'Neill, Beth O'Reilly, Kate O'Reilly, Luke O'Reilly, Eamonn Stack, Danielle Williams

THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS

on original instruments · mit Originalinstrumenten · avec instruments originaux

Orchestra (Chorus) I:

1st Violins: Elizabeth Wilcock (leader), Graham Cracknell, Maya Homburger, Walter Reiter
2nd Violins: Hildburg Williams, Henrietta Wayne, Maurice Whitaker
Violas: Annette Isserlis, Alan George · *Viola da gamba:* Richard Campbell
Violoncellos: Timothy Mason, Richard Campbell · *Double bass:* Valerie Botwright
Flutes: Lisa Beznosiuk, Guy Williams · *Recorders:* Rachel Beckett, Catherine Latham
Oboes/Oboes d'amore: Anthony Robson, Catherine Latham
Bassoon: Alastair Mitchell · *Organ:* Alastair Ross

Orchestra (Chorus) II:

1st Violins: Alison Bury (leader), Peter Lissauer, Ellen O'Dell, Nicola Cleminson
2nd Violins: Desmond Heath, Catherine Ford, Lucy Russell
Violas: Nicholas Logie, Pamela Cresswell · *Violoncellos:* Richard Tunnicliffe, Julie Lehwalder
Double bass: Judith Evans · *Flutes:* Janet See, Rachel Beckett
Oboes/Oboes d'amore/Oboes da caccia: Richard Earle, Valerie Darke
Bassoon: Andrew Watts · *Organ:* Paul Nicholson

THE ORGANS

1. Chamber organ: William Drake (1983), after an Avery organ in the County Museum, Truro, Cornwall. Specification: Stopped Diapason (8'), Flute (4'), Fifteenth (2'). Used in recitatives (Evangelist).
2. Chamber organ: William Drake (1984), after an Avery organ. Specification: Stopped Diapason (8'), Flute (4'), Fifteenth (2'). Used in arias.
3. 4-stop cabinet organ: John Mander (1984). Specification: Stopped Diapason (8'), Flute (4'), Fifteenth (2'), Twenty-second (1', bass), Larigot (1½', treble). Used in choruses, chorales and nos. 19, 20, 27, 35, 60 and 67.

DIE ORGELN

1. Kammer-Orgel von William Drake (1983), nach einer Orgel von John Avery im County Museum in Truro/Cornwall. Disposition: Prinzipal gedackt (8'), Flöte (4'), Doublette (2'). Die Orgel wurde bei den Rezitativen des Evangelisten eingesetzt.
2. Kammer-Orgel von William Drake (1984) nach einer Orgel von John Avery. Disposition: Prinzipal gedackt (8'), Flöte (4'), Doublette (2'). Die Orgel wurde bei den Arien eingesetzt.
3. Kabinett-Orgel mit vier Registern von John Mander (1984). Disposition: Prinzipal holzgedackt (8'), Flöte (4'), Doublette (2'), Oktav (1', Baß), Quint (1½', Sopran). Die Orgel wurde bei den Chören, Chorälen und den Nummern 19, 20, 27, 35, 60, 67 eingesetzt.

LES ORGUES

1. Orgue de salon de William Drake (1983), d'après un orgue de John Avery du County Museum de Truro, Cornwall. Disposition: bourdon (8'), flûte (4'), doublette (2'). Utilisé pour les récitatifs de l'Évangéliste.
2. Orgue de salon de William Drake (1984), d'après un orgue de John Avery. Disposition: bourdon (8'), flûte (4'), doublette (2'). Utilisé dans les arias.
3. Orgue de salon à quatre registres, de John Mander (1984). Disposition: bourdon (8'), flûte (4'), doublette (2'), piccolo principal (1'), larigot (1½', soprano). Utilisé dans les chœurs, chorals, et nos 19, 20, 27, 35, 60 et 67.

Pitch and Tuning/Tonhöhe und Stimmung/Diapason et accord: a' (la³) = 415 Hz, Valotti

BACH'S "GREAT PASSION"

Christoph Wolff

The Bach family circle was in the habit of referring to the St. Matthew Passion as "the great Passion" — and for good reason. If Anna Magdalena Bach wrote on a continuo part the remark "for the great Passion", those living in the house of the Cantor of St. Thomas knew perfectly well to which work this part belonged. "The great Passion" left behind not merely every other setting of the Passion by Bach, but actually exceeded in its dimensions anything that was customary, indeed conceivable, in the church music of his day. Thus the St. Matthew Passion forms the very pinnacle of the vocal works destined for church festivals that Bach composed during his Leipzig years. This setting, composed in 1727, falls chronologically between the more modestly scored St. John and St. Mark Passions (1724 and 1731, respectively).

The differences between these three very dissimilar works concern their external form, layout, scoring and overall conception. Whereas the St. John Passion clearly belongs to the type of Passion with inserted chorales and contemplative pieces of diverse poetic origin, the St. Matthew Passion, whose libretto is by a single author, constitutes a unified Passion oratorio in both literary and musical respects. It is true that the St. Mark Passion, of which only the libretto has survived, also possesses a unified oratorio structure, but its music was based largely on bor-

rowings from earlier pieces. In contrast, the St. Matthew Passion is a wholly original work composed in a single sweep. For this reason Bach saw no need in its later revivals to make radical alterations of the kind that the St. John Passion underwent in several places.

It is well known that when he revived his larger works, Bach nearly always found occasion to alter and improve. In the case of the St. Matthew Passion, this type of revision occurs only once, and for a quite definite purpose: the reinforcement of its monumental character by extending its musical structure and expanding the performing body. So it was that in 1736, when the work was probably being performed for the third time, he replaced the original simple chorale ending the First Part ("Jesum lass ich nicht von mir") by the massive chorale fantasia for chorus "O Mensch, bewein dein Sünde gross" appropriated from the second version of the St. John Passion. In addition, he made the division of the ensemble into two bodies more complete by splitting the continuo instruments into two distinct groups. Finally, he added the "Swallow's nest" organ (facing the west choir gallery in St. Thomas) to the cantus firmus line of the choruses framing the first part of the Passion, and in this manner widened the sound-spectrum. The definitive character of this revision is expressed by the calligraphic autograph fair copy

that Bach prepared from scratch in 1736; the manuscript presents, in the version known today, the Passion setting that more than any other work by Bach has made history in the truest sense of the word.

It is a particular distinguishing mark of the St. Matthew Passion, evident right from the time of its composition, that its composer drew to an unprecedented extent on the complete repertory of forms cultivated in the sacred and secular music of his day. To take two instances for comparison, the Mass in B minor lacks recitatives, arioso and certain types of aria; the St. John Passion dispenses with large-scale chorale settings and some kinds of accompanied recitative. Even Baroque opera, the most representative genre of the age, cannot compare with the St. Matthew Passion in its range of forms, for it naturally finds no place for movements based on a *cantus firmus*, which belong exclusively to the domain of sacred music, or for settings in the style of a polyphonic motet (of which there are several examples in the choruses of the St. Matthew Passion). Further, such a degree of polyphonic elaboration, which is typical of the church style in general and Bach's art in particular, is worlds away from operatic practice.

The customary performance in Leipzig, from 1721 onwards, of a "Passion set to music" at Vespers on Good Friday was without question the musical high spot of the year; it gave the Cantor of St. Thomas a unique opportunity to set his imagination free, an opportunity that he knew how to use from the very start. To the St. Matthew Passion Bach was able to bring in addition the rich experience that he had

gained as a composer through his sustained involvement with the church cantata over a period of four years. One discerns everywhere in the St. Matthew Passion the composer's intention, already clear from its internal and external dimensions, of surpassing everything that had been written previously. However, Bach's ambitions went far beyond the large format (for which no models existed) that he consciously chose. To understand his approach as an artist to the musical shaping of the Passion story, it is important to see how he planned and ordered it so as to bring out a wealth of interconnections and how he employed musical forms and techniques of composition in a totally unschematic manner in the interests of dramatic structure.

*

The unmistakable profile of the St. Matthew Passion emerges not least in the fact that Bach here, in characteristically systematic fashion, had recourse to the full repertory of forms in order to make them serve the representation in music of the finest material in the Bible: the account of the Passion. One cannot but notice the extent to which Bach, in this regard, goes further than in the St. John Passion, written only a few years earlier. The central compositional substance of the St. Matthew Passion is found in the madrigalesque pieces, the lyrical contemplations of individual scenes in the story of the Passion as provided by the libretto of Christian Friedrich Henrici (whose pseudonym was Picander). It can be assumed not only that Picander's libretto enjoyed Bach's full approval but also that the latter took a part in its literary shaping, especially with regard to

the succession of musical numbers. At least, the collaboration of the two citizens of Leipzig, which can be traced back as far as 1725, makes this probable.

As the first edition of the text (*Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte*, vol. II, Leipzig, 1729) shows, the biblical material can be divided, in accordance with the poet's conception and its realization by the composer, into 15 main scenes and two *exordia*, to which the poetic meditations relate (this also conforms with the theological tradition of dividing the Passion story into several "actions"):

- I. exordium (in Bach: no. 1);
 - II. the anointing in Bethany (nos. 5–6);
 - III. Judas's betrayal (no. 8);
 - IV. the Last Supper (nos. 12–13);
 - V. Jesus's despair on the Mount of Olives (nos. 19–20);
 - VI. the prayer on the Mount of Olives (nos. 22–23);
 - VII. the seizure of Jesus (no. 27a–b);
 - VIII. exordium (no. 30);
 - IX. his interrogation by the high priests (nos. 34–35);
 - X. Peter's denial (no. 39);
 - XI. Judas in the Temple (no. 42);
 - XII. Jesus before Pilate (nos. 48–49);
 - XIII. the scourging of Jesus (nos. 51–52);
 - XIV. Simon of Cyrene (nos. 56–57);
 - XV. the crucifixion (nos. 59–60);
 - XVI. the descent from the cross (nos. 64–65);
 - XVII. the burial (nos. 67–68).
- Scenes I–VII form the First Part, Scenes VIII–XVII the Second Part following the sermon. In

every case Picander's poetic contemplations come at the end of the scenes in question. The structure of the libretto reveals the symmetrical arrangement of the two parts with their 17 (7 + 10) contemplations.

One must bear in mind that the printed text which was available to the contemporary listener in Leipzig contained neither the biblical Passion account nor the chorales but only Picander's poem. It did give, however, precise biblical references, for example before nos. 5–6 ("When the woman had anointed Jesus"), before no. 8 ("When Judas took the 30 silver pieces"), or before nos. 12–13 ("When Jesus celebrated the Last Supper"). In this way, the general articulation of the long Passion story was immediately made clear. This division also provides the main articulation in Bach's composition, for the contemplative pieces are, in musical terms, the most substantial parts of his Passion setting. Through the insertion of chorales, which he apparently chose himself, Bach of course makes further subdivisions, creating within the 15 "actions" the impression of smaller subsections (cf. the Table, p. 33: roman numerals indicate the main scene divisions, arabic numerals the secondary ones).

The main emphasis falls on the six contemplations in dialogue form (nos. 1, 19/20, 27a–b, 30, 59/60, and 67/68), which clarify the dramatic structure of the work further by employing the chorus. The partners in dialogue ("The Daughter of Zion" and "The Believers") derive from the model provided in the famous Passion poem by Barthold Heinrich Brockes (Hamburg, 1711); in that source these characters have no formal function, however, and

none of the other composers who set Brockes's text (Keiser, Handel, Telemann, Mattheson, etc.) was inspired by them to write a setting for double ensemble.

In Picander's poem and in Bach's composition the first and last movements of the two parts (respectively nos. 1 and 27, 30, and 67/68) function as prominent framing pieces, all of different character. Thus no. 27 begins, for example, as a "bassetto" aria, a type that dispenses with continuo accompaniment (it is a *topos* representing the superterrestrial and the innocent, for the Son of God, who has been taken prisoner, is indeed innocent — and the connection formed here with the aria no. 49, "Aus Liebe", is not at all fortuitous); but it leads very effectively straight into the bass entry of the fully scored chorus no. 27b, "Sind Blitze, sind Donner". The last but two movements in both parts (19/20 and 59/60) serve as high points of dramatic tension towards the end of the respective part. This is especially true of the contemplation of the crucifixion (no. 59/60), in which the *arioso* "Ach Golgatha", i.e. the prelude to the aria "Sehet, Jesus hat die Hand", is probably the harmonically most extreme vocal movement that Bach ever wrote. In its series of dissonant chords it contains only three simple triads: a major chord of A flat, a minor chord of A flat and a minor chord of F. The aria itself, whose text is distinguished by the beautiful image of the crucified Christ spreading out his arms of love, is expressly not conceived in *da capo* form: in order, first, to avoid abstract schematism and, second, to underline the forward-moving, dramatic nature of the events of the Passion.

The second group of contemplative pieces, which in the poem are conceived as arias with introductory *ariosos*, fit into the system on a different compositional plane, in that they offer above all else a broad spectrum of intensive solo writing characterized by a great variety of scoring in combination with distinctive *ritornello* themes, metres and tonalities. Among the *ariosos*, which are rich in motives, we find some illustrative figures (e.g. in no. 22, "Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder", and no. 51, "Erbarm es Gott") and also others that in their expression look forward to the following aria (e.g. in no. 48, "Er hat uns allen wohlgetan", and no. 59, "Ach Golgatha").

Bach never falls victim to a rigid scheme. This becomes even clearer when we examine the third group of contemplative pieces, namely the three arias without an introductory *arioso*: nos. 8, 39 and 42. The content of these pieces reveals a connection, for they have in common the theme of the despair and guilt of the two disciples Peter and Judas. None of these arias refers to Christ. Incidentally, the close relationship of the arias for Peter and Judas, nos. 39 and 42, is brought further into relief by the use of an *obbligato* violin; the aria no. 8 is also marked by the absence of wind tone (the flutes were first added in the 1736 version as a practical measure aimed at strengthening the second solo soprano).

*

Picander's own contribution — i.e. the madrigalesque pieces of the Passion — forms the structural backbone as well as the actual main supports of the

composition; however, the core of the "Passion set to music" naturally continues to reside, in accordance with Lutheran tradition, in the biblical story, in whose telling the Evangelist, solo parts (for Jesus, Judas, Peter, Pilate, Pilate's Wife, First and Second Handmaidens, and First and Second Priests), and chorus (for the crowd: high priests, disciples, and Jews) all participate. The part of the Evangelist, which in purely quantitative terms obviously predominates, is mostly delivered in a tone that is neutral in expression, as befits a report; an example is "Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern" (no. 2). Repeatedly, however, one also encounters passages of text that demand an expressive setting. At such points Bach is in the habit of enlivening the declamation of the tenor voice and simultaneously animating the continuo.

One is struck by the restraint with which Bach approaches such passages in the St. Matthew Passion, in comparison with the St. John Passion. For example, one may compare the different treatment the two Passions give to the identical passage of text "Und alsbald krähet der Hahn" (St. John Passion, no. 12c; St. Matthew Passion, no. 38c). Whereas Bach uses the continuo in the St. John Passion for word-painting, in the St. Matthew Passion he eschews any pictorial reference in the continuo part and limits himself in the tenor part to the adoption of an exposed high register. The contrast between the two Passions is shown even more clearly in the classic passage of the *Lacrimae Petri* ("und weinete bitterlich"). The expressive melismatic writing in the St. Matthew Passion lasts less than two bars and does not stir the continuo into motivic activity, while

the same passage in the St. John Passion broadens out into an *arioso* that occupies no fewer than six bars of *Adagio*.

The musical setting of Jesus's words fits neatly into Bach's subtle mode of functional thinking whereby once an idea (here, the emphasis-laden accompaniment for strings in four parts) has been decided on, it seeks to exhaust its possibilities in all directions, so that it can achieve its purpose even when negated. In this manner the *Ultima Verba Christi* "Eli, Eli, lama asabthani?" (no. 61a), which foregoes the strings, symbolize the human rather than divine quality revealed by Christ when he dies; for only here does the voice of Christ come down to the same level as that of the other solo speakers. Further, the nature of the string accompaniment ranges from a simple instrumented *secco* recitative (i.e. where the texture resembles a written-out continuo realization) at one extreme to an *arioso* representation of the liturgical text of the *Verba Testamenti* (no. 11) at the other. The setting of Jesus's words is marked in addition by a conscious exploitation of textual parallelisms and correspondences — for example, in the twice-uttered prayer in Gethsemane "Mein Vater, ist's möglich" (nos. 21 and 24), which appears first in E flat major, then in E minor, transposed up a semitone in order to intensify the expression.

The *turba* movements shun any form of schematism equally. Here, the St. Matthew Passion displays a very broad palette: we go from the emphatic dissonant chord "Barrabam" (no. 45a) or short, unthematic interjections such as "Der rufet dem Elias" (no. 61b) to more expansive pieces in the style of the text-motet (*Spruchmotette*), which are divided in ac-

cordance with the divisions of the text into several sections, each of which has its own motive — such a piece is “Der du den Tempel Gottes zerbrichst” (no. 58b). The last *turba* chorus, “Herr, wir haben gedacht” (no. 66b), is of exceptional length (24 bars); the reason for this must be found in the content of the text, which refers twice to the words of the high priests concerning the Resurrection and the consequent justification for sealing the stone at the head of the grave, the actual end of the plot of the Passion drama.

The *turba* choruses, too, have correspondences between neighbouring movements. For example, the passages “Der ruft dem Elias” (no. 61b) and “Halt! lass sehen” (no. 61d) are connected through their instrumental writing; likewise, the two choruses on the words “Lass ihn kreuzigen” (no. 45b in A minor and no. 50b in B minor), which at the same time form a frame for the intervening aria “Aus Liebe will mein Heiland sterben” (no. 49). The close connection between this penetrating soprano aria, with obbligato flute over a “bassetto” supplied by two *oboi da caccia*, and the fugal *turbae* surrounding it is made more evident by Bach through his remarkable use of the four flutes from the two orchestras to create a two-part instrumental descant, contrapuntal in texture, in the nos. 45b and 50b.

The four-part chorale settings are such an integral part of the repertory of forms in Bach’s church music, especially that for Leipzig, that their inclusion in the Passions — without considering their particular expressive power — can be taken for granted. However, the great number of chorales in the Passion poses the composer the problem of

creating unity out of diversity. Bach solves it by having an especially high number of chorales with the same melody, which strengthens the coherence of the work as a whole. Thus among the twelve four-part chorales we find five employing the melody “Herzlich tut mich verlangen” (nos. 15, 17, 44, 54 and 62), three set to “Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen” (nos. 3, 19 and 46), and two set to “O Welt, ich muss dich lassen” (nos. 10 and 37). But it is not simply a matter of reducing the number of chorale melodies; it is also one of making connections. For example, the harmonization of the first chorale (no. 3), “Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen” (Ah, Jesus, dear, what precept hast Thou broken), refers directly back to the picturesquely chromatic setting of the foretelling of the Passion (no. 2, “that they may crucify him”). Later, however, when the Passion becomes reality (following the first *turba* chorus on “Have him crucified”, no. 45b), the same chorale reappears, now sung to the stanza beginning “Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe” (How wondrous strange, this crucifixion).

*

The two fundamentally different textual layers of the St. Matthew Passion — madrigalesque poetry on the one hand, holy scripture and chorales on the other — are not abruptly juxtaposed. On the contrary: Picander and Bach alike set a premium on a seamless integration, already manifest in the opening chorus, in which freely conceived verse and the chorale blend into each other. In this sense the opening chorus provides the summation of what the

Passion oratorio aims to achieve in terms of content, structure, music and expression. Picander’s allegorical poem of lament “Kommt, ihr Töchter” is set by Bach in the style of a French *tombeau*: more exactly, as a funeral march for the multitude of believers who climb Mount Zion on their way to the holy city of Jerusalem. The “Daughter of Zion” is the personification of the site of Jesus’s suffering, his Passion. In the Apocalypse of St. John this site of the Passion is counterposed to the vision of Jerusalem. The ruler of this Zion is the Lamb. This is the source of the deliberate allegorical connection between the aria text “Kommt, ihr Töchter”, which Bach sets in E minor, and the chorale “O Lamm Gottes, unschuldig”, which is in G major: celestial major and terrestrial minor are contrasted. This dialectic is not abandoned by Bach: it is placed in the manner of a vision before the account of the Passion in order to provide a goal for the musical realization of the drama. The tension between major and minor is never resolved. Quite the reverse: in the course of the Passion story it becomes increasingly acute, with a constant oscillation between sharp and flat keys, before finally subsiding at the end of the final chorus in C minor when a pure major chord arrives. The harmonic goal in the sense of a dramatic resolution is established in the opening chorus. This ends with an E major triad, but the first recitative, contradicting it, begins in G major. So the G major tonality of the

chorale “O Lamm Gottes, unschuldig” (O Lamb of God unspotted) becomes the point of connection at the start of the account with the words “Da Jesus diese Rede vollendet hatte” (When Jesus then had finished with all these sayings).

The beginning of the work at the same time determines its ending: the opening chorus already contains within it the dramatic tension that the final chorus can only partly resolve, for the real resolution will come only when the Easter Cantata is heard. Through its clear reference to the innocent Lamb as the ruler in Zion, the celestial Jerusalem, the opening chorus provides the “Passion set to music” with a theological-eschatological preface. This aspect receives further emphasis from the fact that in the church of St. Thomas in Leipzig the chorale was sung from the second organ gallery above the so-called Triumphal Arch on the east side, thus from the altar side. The abundant and at the same time extremely concentrated world of musical form in Bach’s St. Matthew Passion does not seek with its distant choir singing the cantus firmus merely to increase its vocabulary of sonorities. Rather, the cooption of the spatial element has the purpose of appropriating operatic sounds right from the very start for the benefit of the musical Passion drama, while simultaneously providing incontestable proof of its liturgical character.

(Translation: Michael Talbot)

An Approach to Bach's "Great Passion"

with a new synoptic division by "scenes"

John Eliot Gardiner

In Bach's time at Leipzig the performance of the "musical Passion" ("musizierte Passion") — in any of the five versions attributed to his father by C. P. E. Bach — was the principal musical event of the year. All forces could be concentrated on it during Lent, when no music was permitted. Unfortunately there are neither statements by Bach himself nor reports from contemporaries to enable us to establish exactly how many performers took part in any of the revivals of the *St. Matthew Passion* in the 1730s and 40s. One view that has caught on both sides of the Atlantic recently, providing a healthy corrective to the traditional "choral society" approach, is the one-performer-per-part theory of Joshua Rifkin — one that Bach would surely not have considered improper, though far from ideal. An opposite (and in my opinion more credible) view is held by the distinguished Bach scholar Hans-Joachim Schultze who concludes that "from the number and character of the original copies . . . the number of participants was no less than sixty" with the former students returning to "support this outstanding event". This debate illustrates just one aspect of the basic problem facing all 20th-century interpreters, namely how in our changed circumstances, even with the benefit of scholarly research into Bach's own performance practice, do we begin to do justice to this epic work which was written, of course, for

divine service, not concert performance (let alone a recording!). To seek to reproduce the exact performing conditions that Bach had at his disposal in 1727 or 1736 is a chimera: it is both figment and fantasy. But we can get far closer towards recreating Bach's envisaged palette of orchestra sounds now than was the case ten, twenty, let alone thirty years ago, thanks to the huge improvement in the overall standard of playing instruments of Bach's period and the collective experience gained by the English Baroque Soloists in performing and recording several of Bach's most challenging works. On the other hand there is no exact modern equivalent of Bach's mature teenage boy-altos and trebles. To achieve a credible balance and correspondence (of timbre, phrasing, articulation, etc.) with the period instruments we have had recourse to the predominantly female teenage trebles of the London Oratory Junior Choir and the light adult sopranos and counter-tenors of the Monteverdi Choir. Just as important as the performer's need to investigate all that there is to be inferred from Bach's own practice is his and the listener's need to come to terms with the rhetorical language of Bach's Passion music and to understand its theological purpose. The action, which moves forward through the narration of the Evangelist with interpolations by the entire dramatis personae including the crowd, is

suspended from time to time by chorales and arias — more frequently and at greater length than in the earlier *St. John Passion*. At first this can be perplexing to the listener, especially for those of us who are less conversant with Pietistic doctrine than were the members of Bach's congregation, since it produces a rather disjointed effect. Where are we now? Is this an historical event or a reaction to it? By whom: his disciples, the Christian community, the "Daughter of Zion" or mankind as a whole? And in what time-scale: as events happened, as they appeared to Bach and his congregation, or as they affect us now or in the future?

The overall plan of the *St. Matthew Passion* becomes clearer, perhaps, if we regard the two parts as divided respectively into 12 and 15 "scenes", each scene culminating in either a collective ("chorale") or an individual ("aria") response to the preceding narrative. Not all the scenes are of the same length (Scene 8, the turning-point midway through Part II, for example, is only two bars long) nor do they involve changes in location or of character. But, for Bach, they all required some comment, as though he, as a deeply implicated Christian onlooker, had temporarily to avert his eyes from the action: sufficient time for him — and time for us — to meditate upon its full implications for mankind.

But if the function of both chorales and arias in Bach's *St. Matthew Passion* was to provide an emotional commentary with which his congregation could easily identify, the type and mood of that response could vary enormously. We can detect a significant difference in the placing of the chorales between the two parts: in Part I they always follow a prophecy, pronouncement or warning, whereas in Part II they are connected with renunciation and derision, underlining the fact that Christ's flock has been scattered. The response can either be delayed — as for instance in the chorale that responds to Jesus' silence (II.6) — or instantaneous, when for example (II.7) the two choirs are required to change from vindictive mob to the community of adoring believers within a minim rest! There are several such clues to the type of dramatic pacing required by Bach found from studying the juxtaposition of movements and the use or non-use of fermatas in his autograph score.

The cumulative effect is similar to that of the fourteen stations of the Cross in Catholic tradition, with the same arbitrary but carefully considered division of the Passion story, only here there are *twice* fourteen — converted by Bach's grand design into a redoubled Via Crucis.

"Actions" (Picander)	"Scenes" (Gardiner)	Mus. nos. (Bach)	PART I
I	Prologue	(1)	Lament, cyclical commemoration of historical event and evocation of Christ's Passion
II	①	(2-3)	Prophecy of Crucifixion Chorale: bewilderment
	②	(4-6)	Conspiracy (by High Priests) and dissent (by disciples) Alto recit & aria: remorse for dissent
III	③	(7-8)	Judas's betrayal Soprano aria: lament over betrayal
IV	④	(9-10)	Preparation of Passover/prophecy of betrayal Chorale: collective atonement
	⑤	(11-13)	The First Eucharist Soprano recit & aria: dance of thanksgiving (cf. Gloria in excelsis Deo following Communion in Protestant liturgy)
V	⑥	(14-15)	Mount of Olives I: prophecy of disciples' dilemma: the scattering of the flock Chorale: the Lord as shepherd
	⑦	(16-17)	Mount of Olives II: prophecy of Peter's denial Chorale: personal avowal
	⑧	(18-20)	Gethsemane: warning to watch and pray Tenor recit (+ chorale) & aria (+ chorus): the eager watchman resisting temptation to surrender to sleep (choral lullaby)
VI	⑨	(21-23)	Agony in the Garden I: Jesus's first appeal to God Bass recit & aria: personal atonement
VII	⑩	(24-25)	Agony in the Garden II: Jesus's second appeal to God Chorale: self-abnegation and trust
	⑪	(26-27)	Betrayal and Arrest Soprano/Alto duet (+ chorus): lament for the prisoner Christ Chorus: the whole Christian community rises up in protest
	⑫	(28-29)	Inadequate protest and the rout of the disciples Chorale epilogue: the Christian community bemoans man's sinful state

			PART II
VIII	Prologue	(30)	Alto aria (+ chorus): allegorical dialogue between the Daughter of Zion and the community of believers
	①	(31-32)	Jesus before Caiaphas Chorale: "All the world's a liar!"
	②	(33-35)	Depositions by false witnesses Tenor recit & aria: "Endure!"
IX	③	(36-37)	Accusation and Mocking Chorale: "Who hit thee?"
	④	(38-40)	Peter's denial Alto aria: "Have mercy, Lord"
X	⑤	(41-42)	Chorale: faith in the power of intercession Judas's remorse
	⑥	(43-44)	Bass aria: the Christian's remorse Jesus before Pilate
XI	⑦	(45-46)	Chorale: comfort offered to (the silent) Jesus Pilate and the mob: the choice between Jesus and Barrabas
	⑧	(47-49)	Chorale: incredulity Pilate's dilemma: "What evil hath he done?" Soprano recit & aria: "He has done <i>good</i> to us all"
XII	⑨	(50-52)	Pilate succumbs to the mob Alto recit & aria: the scourging
XIII	⑩	(53-54)	Mock Coronation Chorale: adoration
	⑪	(55-57)	Via Dolorosa: Simon of Cyrene Bass recit & aria: sharing Christ's burden
XIV	⑫	(58-60)	Golgotha Alto recit & aria (+ chorus): Christ's love radiating from the Cross
XV	⑬	(61-62)	Death of Christ Chorale: prayer for succour in the hour of death
XVI	⑭	(63-65)	Earthquake and Revelation Bass recit & aria: descent from the Cross and plea for purification
XII	⑮	(66-68)	Entombment of Christ Recit & Choral epilogue: communal lament mitigated by hope

BACHS »GROSSE PASSION«

Christoph Wolff

Nicht von ungefähr pflegte man im Bachschen Familienkreis die Matthäus-Passion als »die große Passion« zu bezeichnen. Wenn Anna Magdalena Bach auf eine Generalbaßstimme den Vermerk »zur groß Bassion« schrieb, so wußte man im Hause des Thomaskantors sehr genau, wohin diese Stimme gehörte. »Die große Passion« hob sich eben nicht nur von den übrigen Passionsmusiken Bachs ab, sondern überstieg in ihren Dimensionen insgesamt alles, was im kirchenmusikalischen Bereich seinerzeit üblich war und überhaupt denkbar erschien. So bildet die Matthäus-Passion denn auch den eigentlichen Höhepunkt der kirchenjahreszeitlich gebundenen Vokalwerke der Leipziger Jahre. Zeitlich gehört das 1727 entstandene Werk zwischen die in bescheidenerem Format gehaltenen Passionen nach Johannes von 1724 und nach Markus von 1731. Die Unterschiede der drei ungleichen Werke bestehen in der äußeren Form, Anlage, Besetzung sowie in der gesamten Konzeption. Vertrat die Johannes-Passion noch deutlich den Typus der Passions-Historia mit eingeschobenen Chorälen und betrachtenden Stücken unterschiedlicher poetischer Herkunft, so verkörpert die Matthäus-Passion mit ihrem einheitlichen Libretto ein dichterisch wie musikalisch geschlossenes Passionsoratorium. Zwar verfolgte auch die Markus-Passion (von der nur der Text erhalten ist) eine einheitliche Oratorienstruk-

ture, doch basierte sie musikalisch in wesentlichen Teilen auf der Übernahme älterer Stücke. Die Matthäus-Passion hingegen ist durchweg Originalkomposition, und zwar gleichsam aus einem Guß. So sah sich Bach bei späteren Wiederaufführungen denn auch nicht wie bei der Johannes-Passion zu mehreren tiefgreifenden Umarbeitungen veranlaßt. Bekanntlich fand Bach bei Wiederaufführungen vor allem größerer Werke nahezu immer Anlaß zu Änderungen und Verbesserungen. Im Falle der Matthäus-Passion beschränkte sich diese jedoch auf ein einziges Mal und auf eine ganz bestimmte Tendenz: nämlich weitere Monumentalisierung durch Erweiterung der musikalischen Struktur und des Aufführungsapparates. So ersetzte er bei der (vermutlich dritten) Aufführung des Werkes im Jahre 1736 den ursprünglichen schlichten Schlußchoral des Ersten Teils (»Jesum lass ich nicht von mir«) durch den aus der Zweitfassung der Johannes-Passion übernommenen, großangelegten Choralchorsatz »O Mensch, bewein dein Sünde groß«. Außerdem erzielte er eine konsequente Trennung des doppelchörigen Klangkörpers durch Aufteilung des Basso continuo in zwei getrennte Gruppen. Zusätzlich bezog er für den Cantus firmus der Rahmenchöre im Ersten Teil der Passion die »Schwalbennest«-Orgel (der westlichen Chorempore in der Thomaskirche gegenüberliegend) in das nunmehr breiter gefä-

cherte Klangspektrum ein. Der endgültige Charakter dieser Revision drückt sich in der von Bach 1736 neu angefertigten kalligraphischen Partiturreinschrift aus, die die Passionsmusik in der heute bekannten Fassung überliefert, und die mehr als jedes andere Werk Bachs im wahrsten Sinne des Wortes Geschichte gemacht hat.

Es gehört zum besonderen Stellenwert der Matthäus-Passion, wie er sich bereits in der Entstehungszeit der Komposition kundtut, daß der Komponist hier in einem singulären Ausmaß auf das gesamte Formenrepertoire der zeitgenössischen weltlichen und geistlichen Musik zurückgriff. Denn der H-moll-Messe fehlen beispielsweise die Rezitative, Ariosi und bestimmte Arientypen; die Johannes-Passion wiederum kennt die große Choralbearbeitung und gewisse Arten des Accompagnato-Rezitativs nicht. Selbst die Barockoper als repräsentativste Gattung der Zeit kann mit einer der Matthäus-Passion vergleichbaren Formenwelt nicht aufwarten, weil dort die der geistlichen Musik zugehörige Cantus-firmus-Bearbeitung und auch der motettische Satz (wie er manchen Chören der Passion zugrunde liegt) notwendigerweise ausgespart bleiben. Zudem liegt der Oper insgesamt ein solcher Grad an polyphoner Ausarbeitung fern, wie er für den Kirchenstil im allgemeinen und für Bachs Kunst im besonderen bezeichnend erscheint.

Mit der seit 1721 in Leipzig üblichen Aufführung einer »musicirten Passion« in der Karfreitagsvesper, fraglos dem musikalischen Hauptereignis des Jahres, ergab sich für den Thomaskantor eine einzigartige Möglichkeit zu ungehinderter Entfaltung, die er von Anfang an zu nutzen wußte. In die Matthäus-Passion

konnte Bach zudem die reiche Erfahrung einbringen, die ihm durch die ausgedehnte kompositorische Beschäftigung mit der Kirchenkantate über vier Jahre hin zugeflossen war. Allenthalben dokumentiert sich in der Matthäus-Passion die Intention des Komponisten, schon von den inneren und äußeren Dimensionen des Werkes her, alles Dagewesene zu übertreffen. Dennoch erschöpfen sich Bachs Ambitionen keineswegs in dem bewußt gewählten Großformat, für das es keine Vorbilder gab. Wesentlich für das Verständnis von Bachs künstlerischem Vorgehen in der musikalischen Disposition der Passionsgeschichte erscheint vor allem die Art der planvollen und beziehungsreichen Aneinanderreihung und der absolut unschematischen Verwendung der musikalischen Formen und Kompositionsarten im Dienst dramatischer Gestaltung.

*

Das unverwechselbare Profil der Matthäus-Passion manifestiert sich nicht zuletzt darin, daß Bach hier in gewohnt systematischem Zugriff das gesamte erreichbare Formenrepertoire heranzieht, um es der musikalischen Darstellung des vornehmsten biblischen Stoffes, eben der Passions-Historie, dienbar zu machen. Wie Bach in dieser Beziehung deutlich gerade auch über die um nur wenige Jahre ältere Johannes-Passion hinausgeht, läßt sich nicht übersehen. Die zentrale kompositorische Substanz der Matthäus-Passion findet sich in den madrigalischen Stücken, den lyrischen Betrachtungen der einzelnen Szenen der Leidensgeschichte, wie sie das Libretto Christian Friedrich Henricis (genannt Picander) darbietet. Es kann vorausgesetzt werden, daß Pi-

canders Libretto nicht nur Bachs volle Billigung erfuhr, sondern daß dieser auch an seiner textlichen Gestaltung Anteil nahm, vor allem soweit es den musikalischen Ablauf betraf. Die ab 1725 nachweisbare Zusammenarbeit der beiden Leipziger legt das zumindest nahe.

Wie der Originaldruck des Textes (*Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte*, Band II, Leipzig 1729) zeigt, gliedert sich der biblische Stoff nach der Vorstellung des Dichters und der Ausarbeitung durch den Komponisten (auch entsprechend der theologischen Tradition, den Passionsbericht in mehrere »Actus« einzuteilen) in insgesamt fünfzehn Hauptscenen und zwei Eröffnungsgedichte, denen die poetischen Meditationen gelten:

- I. Eröffnungsgedicht (bei Bach: Satz 1);
 - II. Salbung in Bethanien (Satz 5–6);
 - III. Verrat des Judas (Satz 8);
 - IV. Abendmahl (Satz 12–13);
 - V. Jesu Zagen am Ölberg (Satz 19–20);
 - VI. Gebet am Ölberg (Satz 22–23);
 - VII. Gefangennahme (Satz 27a–b);
 - VIII. Eröffnungsgedicht (Satz 30);
 - IX. Verhör vor den Hohenpriestern (Satz 34–35);
 - X. Petri Verleugnung (Satz 39);
 - XI. Judas im Tempel (Satz 42);
 - XII. Jesus vor Pilatus (Satz 48–49);
 - XIII. Jesu Geißelung (Satz 51–52);
 - XIV. Simon von Kyrrene (Satz 56–57);
 - XV. Kreuzigung (Satz 59–60);
 - XVI. Kreuzabnahme (Satz 64–65);
 - XVII. Grablegung (Satz 67–68).
- Die Szenen I–VII bilden den Ersten Teil, die Sze-

nen VIII–XVII den Zweiten Teil nach der Predigt. Picanders poetische Betrachtungen bilden im allgemeinen den Abschluß der einzelnen Szenen. Der Aufriß des Librettos läßt die symmetrische Anlage der beiden Teile mit seinen insgesamt 17 (7 + 10) Betrachtungen erkennen.

Man muß sich vergegenwärtigen, daß der Textdruck, den die Leipziger Hörer zu Bachs Zeit in die Hand bekamen, weder den biblischen Passionsbericht noch die Choräle enthielt, sondern nur die Dichtung Picanders. Die biblischen Bezugspunkte wurden hier jedoch genauestens angegeben, so heißt es im Textbuch beispielsweise vor Satz 5–6 »Als das Weib JESum gesalbet hatte:«, vor Satz 8 »Als Judas die 30 Silberlinge genommen:«, oder vor Satz 12–13 »Als JESus das Abendmahl gehalten:«. Auf diese Weise wurde die Großgliederung des langen Berichtes unmittelbar verdeutlicht, die auch in Bachs Komposition als primäre Gliederung zum Ausdruck kommt, denn die betrachtenden Stücke sind musikalisch die gewichtigsten Teile der Passionsvertonung. Bach nimmt freilich durch das Einschleichen der offenbar von ihm selbst ausgewählten Choräle weitere Untergliederungen vor, die innerhalb der fünfzehn »Actus« kleinere, d.h. sekundäre Sinnabschnitte markieren (vgl. die Übersichtstabelle auf S.21: römische Ziffern bezeichnen die primäre, arabische die sekundäre Szenengliederung).

Formale Akzente geben die sechs dialogischen Betrachtungen (Satz 1, 19/20, 27a–b, 30, 59/60, 67/68), die gerade auch dadurch, daß sie alle den Chor einbeziehen, die dramatische Struktur des Werkes verdeutlichen. Die Dialogpartner (»Die

Tochter Zion« und »Die Gläubigen«) entstammen dem Vorbild der berühmten Passionsdichtung von Barthold Heinrich Brockes (Hamburg 1711), haben jedoch dort weder eine formale Funktion, noch haben die anderen Komponisten des Brockesschen Textes (Keiser, Händel, Telemann, Mattheson u.a.) dies zum Anlaß für doppelchörige Vertonung genommen.

In Picanders Dichtung und in Bachs Komposition fungieren die ersten und letzten Sätze beider Teile (1 und 27 bzw. 30 und 67/68) als hervorgehobene Rahmenstücke von jeweils anderem Zuschnitt. So beginnt Satz 27 beispielsweise als Bassetto (jener Arientypus ohne Baßfundament als Topos des Überirdischen und Unschuldigen, denn der gefangene Gottessohn ist unschuldig – und die sich hier ergebende Beziehung zur Arie Nr. 49 »Aus Liebe« ist keineswegs zufällig), mündet jedoch wirkungsvoll in den Baßeinsatz des Tutti-Chores 27b »Sind Blitze, sind Donner«. Die jeweils drittletzten Sätze beider Teile (19/20 und 59/60) dienen als Höhepunkte der dramatischen Zuspitzung gegen Ende eines jeden Teiles. Dies gilt vor allem für die Kreuzigungs-Betrachtung (Satz 59/60), handelt es sich doch bei dem Arioso »Ach Golgatha«, d.h. dem Präludium zur Arie »Sehet, Jesus hat die Hand«, wohl um den harmonisch kühnsten Vokalsatz, den Bach jemals geschrieben hat. Er enthält in der Kette dissonierender Akkorde nur drei harmonische Dreiklänge: As-dur, as-moll und f-moll. Die Arie selbst, textlich bestimmt durch das schöne Bild des Gekreuzigten, der die Arme der Liebe ausbreitet (»Kommt, suchet, bleibet in Jesu Armen«), ist ausdrücklich nicht als *Cadapò* konzipiert – einerseits

wohl, um dem abstrakten Arien-Formschema zu wehren, andererseits, um das Dramatisch-Prozessuale des Passionsgeschehens zu unterstreichen.

Die betrachtenden Stücke der zweiten Kategorie, die als Arie mit einleitendem Arioso konzipierten Dichtungen, fügen sich dem System differenzierten kompositorischen Planens ein, indem vor allem durch eine Vielzahl von Instrumentationsvarianten im Verbund mit charakteristischen Ritornellthemen, Takt- und Tonarten ein breites Spektrum intensiven solistischen Musizierens geboten wird. Unter den motivgeprägten Arioso finden sich sowohl abbildende Motive (etwa Satz 22 »Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder« oder Satz 51 »Erbarm es Gott«) wie solche, die mit ihrem musikalischen Ausdruck auf die folgende Arie hinweisen (etwa Satz 48 »Er hat uns allen wohlgetan« oder Satz 59 »Ach Golgatha«).

Niemals verfällt Bach einem bestimmten Schema. Dies wird um so deutlicher, wenn man die dritte Kategorie betrachtender Stücke untersucht. Es handelt sich hier um die drei Arien ohne arioses Vorspiel: Nr. 8, 39 und 42. Diese Stücke weisen eine inhaltliche Verbindung auf, indem ihnen das Thema des Versagens und Schuldigwerdens der beiden Jünger Petrus und Judas gemeinsam ist. Es geht in keiner der Arien um ein christologisches Thema. Die Paarigkeit der Petrus- und Judas-Arien Nr. 39 und 42 wird übrigens auch durch die obligate Violine betont, und die Arie Nr. 8 zeichnet sich ebenfalls durch das Fehlen des Bläserklanges aus (die Flöten finden sich hier als Zusatz und aufführungspraktische Maßnahme zur Unterstützung des 2. Soprans erst in der Fassung von 1736).

*
Die Texte Picanders, d.h. die madrigalischen Stücke der Passion, stellen zwar das strukturelle Rückgrat wie die eigentlichen Stützpfiler der Komposition dar, doch das Kernstück der »musicirten Passion« bildet entsprechend der lutherischen Tradition der Passionshistorie nach wie vor der biblische Passionsbericht, an dessen Wiedergabe sich Evangelist, Soliloquenten (Jesus, Judas, Petrus, Pilatus, Uxor Pilati, Ancilla 1 und 2, Pontifex 1 und 2) und Chor (Turbae: Hohepriester, Jünger, Juden) beteiligen. Der schon rein quantitativ dominierende Part des Evangelisten bleibt zumeist im ausdrucksneutralen Berichtston, so etwa »Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern« (Satz 2). Doch finden sich immer wieder auch Textstellen, die nach expressiver Vertonung verlangen. Bach pflegt an solchen Stellen die Deklamation der Tenorstimme zu beleben und gleichzeitig den Basso continuo zu aktivieren.

Auffallend ist die Zurückhaltung, mit der sich Bach in der Matthäus-Passion – gegenüber der Johannes-Passion – solchen Stellen nähert. Man vergleiche etwa die unterschiedliche Behandlung der beiden Passionen gemeinsamen Textstelle »Und alsbald krähete der Hahn« (Johannes-Passion: Satz 12c; Matthäus-Passion: Satz 38c). Während Bach in der Johannes-Passion den Basso continuo tonmalerisch einsetzt, verzichtet er in der Matthäus-Passion auf jegliche abbildende Geste im Continuo und beschränkt sich im Tenor auf eine exponierte hohe Lage. Noch deutlicher zeigt sich der Kontrast zwischen den beiden Passionen bei der klassischen Stelle der *Lacrimae Petri* (»und weinete bitterlich«).

Die expressive Melismatik beschränkt sich in der Matthäus-Passion auf weniger als zwei Takte (ohne motivische Belebung des Continuo), während ebendieselbe Passage in der Johannes-Passion zu einem arios ausbreiteten, nicht weniger als sechs Adagio-Takte umfassenden Lamento gestaltet wird.

Die Jesus-Worte fügen sich in ihrer musikalischen Gestaltung dem subtilen Funktionsdenken Bachs ein, das eine einmal gewählte Idee (hier der emphatischen vierstimmigen Streicherbegleitung) in der gesamten Breite ihrer Möglichkeiten auszuschöpfen sucht, so daß sie noch in der Negierung ihren Zweck erfüllt. So versinnbildlichen die ohne Streicher gesungenen *Ultima Verba Christi* »Eli, Eli, lama asabthani?« (Satz 61a) die im Sterben sich offenbarende Menschwerdung Gottes; denn nur hier ist die *Vox Christi* allen anderen Soliloquenten gleichgesetzt. Im übrigen reicht die Spannbreite der Streicherbegleitung vom einfachsten Fall des ausinstrumentierten Secco, d.h. einer bloß ausgeschriebenen Continuo-Aussetzung, bis hin zur ariosen Darbietung des liturgischen Textes der *Verba Testamenti* (Satz 11: »Der mit der Hand mit mir in die Schlüssel tauchet«). Die Gestaltung der Jesus-Worte zeichnet sich ferner aus durch eine bewußte Anwendung von Text-Parallelisme und Korrespondenzen, z.B. in dem zweifachen »bet in Gethsemane« »Mein Vater, ist's möglich« (Satz 21 und Satz 24), das zuerst in Es-dur, später in e-moll geboten, also zur Intensivierung des Ausdrucks um einen Halbton hinauftransponiert wird.

Jeglichem Schematismus fern liegen auch die Turba-Sätze. Die Matthäus-Passion weist hier eine sehr

breite Palette auf: vom emphatisch-dissonanten Akkord »Barrabam« (Satz 45a) oder kurzen, unthemativen Einwüfen wie »Der ruft dem Elias« (Satz 61b) bis hin zu ausgedehnten, nach Art der Sprechmotette mehrfach nach Textabschnitten motivisch untergliederten Stücken wie »Der du den Tempel Gottes zerbrichst« (Satz 58b); schließlich von extremer Länge (24 Takte) der letzte Turba-Chor »Herr, wir haben gedacht« (Satz 66b), inhaltlich gewiß bedingt durch den zweifachen Hinweis in den Worten der Hohenpriester auf die Auferstehung und die hierin liegende Begründung für die Versiegelung des Grabsteines, das eigentliche Ende der Handlung des Passionsdramas.

Auch die Turba-Chöre kennen Korrespondenzen in unmittelbarer Nachbarschaft. Hierzu gehören etwa die Stellen »Der ruft dem Elias« (Satz 61b) und »Halt! laß schen« (Satz 61d) mit ihrer instrumentalen Verknüpfung, ebenso auch das Chorpaar »Laß ihn kreuzigen« (Satz 45b in a-moll und Satz 50b in h-moll), das zugleich den Rahmen für die zentrale Arie »Aus Liebe will mein Heiland sterben« (Satz 49) abgibt. Die enge Beziehung zwischen dieser auch klanglich exponierten Sopran-Arie mit obligater Flöte und (von zwei Oboi da caccia gebildetem) Bassetto und ihren einrahmenden fugierten Turbae verdeutlicht Bach insbesondere durch den singulären, von den vier Flöten beider Orchester gemeinsam geblasenen, zweistimmig diskantierenden instrumentalen Kontrapunkt der Sätze 45b und 50b.

Die vierstimmigen Chorsätze gehören so unabhängig zum Formenrepertoire zumal der Leipziger Kirchenmusik Bachs, daß ihre Integration in die

Passionen – abgesehen von ihrer besonderen Ausdrucksstärke – geradezu als Selbstverständlichkeit gilt. Dennoch stellt die Anzahl der Choräle in der Passion den Komponisten vor das Problem der konzentrierten Vielfalt. Bach löst es, indem er den Anteil melodieglicher Choräle besonders hoch ansetzt, um dadurch den Zusammenhalt des Großwerkes zu fördern. So erscheint unter den zwölf vierstimmigen Chorsätzen allein fünfmal die Chormelodie »Herzlich tut mich verlangen« (Sätze 15, 17, 44, 54 und 62); dreimal »Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen« (Sätze 3, 19 und 46) und zweimal »O Welt, ich muß dich lassen« (Sätze 10 und 37). Doch es geht Bach nicht nur um eine bloße Beschränkung der Chormelodien, sondern zugleich um Verknüpfung der Beziehungen. So greift etwa der erste Choral, »Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen« (Satz 3), in seiner Harmonisierung unmittelbar auf die bildhaft-chromatisch vertonte Leidensankündigung (Satz 2: »daß er gekreuzigt werde«) zurück. Später jedoch, dort wo das Leiden Wirklichkeit wird (im Anschluß an den ersten Turba-Chor »Laß ihn kreuzigen«, Nr. 45b), erklingt derselbe Choral – nunmehr mit der Textstrophe »Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe«.

*
Die beiden grundverschiedenen Textschichten der Matthäus-Passion – madrigalische Dichtung auf der einen, Bibelwort und Choral auf der anderen Seite – stehen nicht unvermittelt nebeneinander. Im Gegenteil: Picander wie Bach legen Wert auf eine bruchlose Integration, wie dies bereits der Eingangschor verdeutlicht, in dem freie Dichtung und

Choral eng miteinander verschmelzen. In diesem Sinne bietet der Eingangsschor gleichsam die Summe dessen, was das Passionsoratorium inhaltlich, strukturell, musikalisch, und ausdrucksmäßig zu erzielen beabsichtigt. Die allegorisierende Klagedichtung Picanders »Kommt, ihr Töchter« vertont Bach im Stil des französischen *Tombeau*, speziell als Trauermarsch der Schar der Gläubigen, die den Berg Zion zur heiligen Stadt Jerusalem hinaufzieht. »Die Tochter Zion« ist die personifizierte Stätte des Leidens, der Passion Jesu.

In der Apokalypse des Johannes wird dieser Stätte der Passion die Vision Jerusalems gegenübergestellt. Der Herrscher dieses Zions ist das Lamm. Man erkennt die gezielte allegorische Verbindung des in e-moll gesetzten Aria-Textes »Kommt, ihr Töchter« mit dem G-dur-Choral »O Lamm Gottes, unschuldig«: Himmlisches Dur und irdisches Moll stehen sich gegenüber. Diese Dialektik wird von Bach nicht aufgehoben: Sie wird als Vision dem Passionsbericht vorangestellt, um dem musikalisch gestalteten Drama die Zielrichtung vorzugeben. Die Spannung von Dur und Moll wird an keiner Stelle aufgelöst. Im Gegenteil, sie wird durch den gesamten Passionsbericht hindurch bei permanentem Wechsel von Kreuz- und B-Tonarten immer weiter harmonisch zugespitzt und versinkt schließlich mit dem c-moll-Schlußchor in reines Moll. Die harmonische Zielrichtung im Sinne dramatischer Konse-

quenz ist im Eingangsschor angelegt. Er endet mit einem E-dur-Dreiklang; das erste Rezitativ beginnt dazu querständig in G-dur. Das G-dur des Chorals »O Lamm Gottes, unschuldig« wird somit zum Anknüpfungspunkt für den Beginn des Berichts »Da Jesus diese Rede vollendet hatte«.

Im Anfang des Werkes liegt zugleich sein Ende beschlossen: Der Eingangsschor enthält in sich bereits die dramatische Spannung, die der Schlußchor auflöst – jedoch nur partiell, weil deren eigentliche Auflösung erst mit dem Erklären der Osterkantate erfolgt. Mit dem unüberhörbaren Hinweis auf das unschuldige Lamm als Herrscher in Zion, dem himmlischen Jerusalem, verleiht der Eingangsschor der »musicirten Passion« zugleich eine theologisch-eschatologische Überschrift. Dieser Aspekt wird nicht zuletzt auch dadurch betont, daß in der Leipziger Thomaskirche der Choral von der zweiten Orgelempore über dem sogenannten Triumphbogen im Osten, also von der Altarseite her, erklang. Die reichhaltige und gleichzeitig so konzentrierte musikalische Formenwelt von Bachs Matthäus-Passion bietet mit dem Cantus-firmus-Fernchor kein Element zusätzlicher klanglicher Prachtentfaltung. Vielmehr bedeutet die Einbeziehung der räumlichen Dimension, dem musikalischen Passionsdrama von Anfang an den Klang des Opernhafenen zu nehmen und gleichzeitig seinen liturgischen Charakter unverwechselbar herauszustellen.

Eine Annäherung an Bachs »Große Passion«

und eine Gliederungssynopse nach »Szenen«

John Eliot Gardiner

Zu Bachs Zeit war in Leipzig die Aufführung der »musizierten Passion« – in welcher der fünf Kompositionen auch immer, die C.Ph.E. Bach seinem Vater zuschreibt – das musikalische Hauptereignis des Kirchenjahres. In der Fastenzeit konnten (da die Kirchenmusik schwiege) alle Kräfte auf ihre Vorbereitung konzentriert werden. Leider sind weder von Bach selbst noch von Zeitgenossen Angaben über die genaue Zahl der Mitwirkenden bei den Wiederaufführungen der Matthäus-Passion in den 1730er und -40er Jahren erhalten. Eine Auffassung, die jüngst diesseits wie jenseits des Atlantiks Zuspruch gefunden hat, ist Joshua Rifkins Theorie von der durchweg einfachen Besetzung der Stimmen. Sie bietet ein gesundes Korrektiv zu den traditionellen Chorvereinigungs-Dimensionen und wäre wohl auch von Bach nicht als unangemessen, wenn gleich kaum als ideal angesehen worden. Eine andere, und in meinen Augen glaubwürdigere Meinung vertritt der namhafte Bachforscher Hans-Joachim Schultze. Er schließt aus Anzahl und Art der erhaltenen Chor- und Instrumentalstimmen, daß mit rund 60 Mitwirkenden zu rechnen wäre, einschließlich ehemaliger Thomas-Schüler, die zur Unterstützung des herausragenden Ereignisses einer Matthäus-Passions-Aufführung zurückgekehrt sein dürften.

Die Auseinandersetzung in der Forschung greift je-

doch lediglich einen Aspekt des Grundproblems auf, das sich Interpreten des 20. Jahrhunderts stellt, nämlich unter unseren veränderten Voraussetzungen, und trotz der Hilfen wissenschaftlicher Erschließung Bachscher Aufführungspraxis, diesem groß angelegten epischen Werk gerecht zu werden, das für den Gottesdienst und nicht für den Konzertsaal (geschweige denn für eine Aufnahme) geschrieben wurde. Die ursprünglichen Aufführungsbedingungen Bachs im Jahre 1727 oder 1736 exakt zu rekonstruieren, ist illusorisch, ist ebenso Fiktion wie Phantasie. Dennoch vermögen wir heute etwa der Palette orchestraler Klänge, die Bach vorschwebten, entscheidend näher zu kommen als noch vor zehn, zwanzig oder gar dreißig Jahren. Der allgemeine Standard im Spiel der Instrumente aus Bachs Epoche ist enorm gestiegen, und die English Baroque Soloists insbesondere haben in ihren Aufnahmen der großen Bachschen Werke eine große gemeinschaftliche Erfahrung gesammelt. Andererseits gibt es heute noch keine wirkliche Entsprechung für Bachs jugendlich-reife Knabenalt- und -sopranstimmen. Um ein überzeugendes Äquivalent und eine Korrespondenz (des Timbres, der Phrasierung und der Artikulation) zu den Originalinstrumenten zu erlangen, verwenden wir in unserer Aufnahme die Soprane – überwiegend Mädchenstimmen – des London Oratory Junior Choir und

die hellen Frauensopranen und die Kontratenöre des Monteverdi Choir.

Ebenso wichtig jedoch, wie alles, was von Bachs musikalischer Praxis überliefert ist, zu erschließen, ist es für den Interpreten und den heutigen Hörer, die Rhetorik der Bachschen Passionsmusik zu erfassen und ihre theologische Absicht zu verstehen. Das Geschehen in der Erzählung des Evangelisten, unter Einschaltung aller handelnden Personen einschließlich der Volksmenge, hält regelmäßig – öfter und ausgedehnter als in der früher komponierten Johannes-Passion – bei Chorälen und Arien inne. Zunächst mag dies dem Hörer, zumal, wenn ihm die pietistische Sensibilität der Bachschen Gemeinde nicht vertraut ist, verwirrend erscheinen. Der erste Eindruck ist eher diskontinuierlich: Wo sind wir gerade? Bei einem Ereignis der Erzählung oder bei einer Reaktion darauf? Bei einer Antwort der Jünger, der christlichen Gemeinschaft, der Tochter Zions oder der gesamten Menschheit? Und zu welcher Zeit? Werden die Ereignisse gesehen im Augenblick des Geschehens, zur Zeit und mit den Augen Bachs und seiner Gemeinde, oder so, wie sie uns heute und in der Zukunft betreffen?

Der Gesamtplan der Matthäus-Passion wird möglicherweise klarer, wenn wir (nach der ersten Szene des Eröffnungschores) die zwei Teile in 12 bzw. 15 »Szenen« gegliedert auffassen, die alle einer kollektiven (Choral) oder individuellen (Arie) Antwort auf das vorausgegangene Geschehen zustreben. Nicht alle Szenen sind von gleicher Länge (die achte im Zweiten Teil, der entscheidende Wendepunkt des gesamten Geschehens, ist z.B. nur zwei Takte

lang), noch sind sie alle mit Wechseln des Orts oder der Person verbunden. Doch für Bach verlangten sie jeweils nach einer Stellungnahme, gleichsam als müsse er, der zutiefst einbezogene christliche Betrachter, eine zeitlang vor dem Geschehen innehalten, um sich – und uns – Raum zu geben, es in seiner vollen Bedeutung für die Menschheit zu bedenken.

Wenn es denn die Funktion der Choräle und Arien in Bachs Matthäus-Passion ist, Momente der Besinnung zu schaffen, in denen die hörende Gemeinde sich in das Geschehen versenken kann, so ist zugleich die Variationsbreite der Kommentare nach Art und Gestimmtheit sehr groß. Bei den Chorälen können wir zwischen Teil I und Teil II einen bedeutsamen Unterschied feststellen. In Teil I folgen sie stets einer Voraussage, einer Ankündigung oder einer Warnung, während sie in Teil II mit Augenblicken der Verleugnung, des Spotts und des Hohns verknüpft sind als Zeichen dafür, daß die Schar der Jünger sich zerstreut hat. Die Antwort folgt entweder nach einem Zögern – wie beispielsweise im Choral nach Christi Schweigen (II.6) – oder augenblicklich, wenn (etwa in II.7) die zwei Chöre sich innerhalb von nur einer Halbenoten-Pause von einer rachsüchtigen Menge in eine Gemeinde inbrünstig Gläubiger verwandeln muß. Aus einem Studium von Bachs eigenhändiger Partitur und etwa der Verwendung oder Nicht-Verwendung von Fermaten ergeben sich vielfache Hinweise auf das erforderliche dramatische Tempo in der Fügung der Sätze.

Die kumulative Wirkung ähnelt letztlich der der vierzehn Stationen des Kreuzwegs in katholischer

Tradition, in gleicher willkürlicher, jedoch sorgfältig bedachter Gliederung der Passionserzählung, nur daß nun zweimal vierzehn Stationen auszumachen

sind – Bach hat die Matthäus-Passion als einen doppelten Kreuzweg angelegt.

(Übersetzung: Hans Walter Gabler)

TEIL I

»Actus« (Picander)	»Szenen« (Gardiner)	Mus. Nrn. (Bach)	
I	Prolog	(1)	Wehklage, wiederkehrendes Gedenken des historischen Ereignisses und Ins-Gedächtnis-Rufen der Passion Christi
II	①	(2–3)	Vorhersage der Kreuzigung Choral: Bestürzung
	②	(4–6)	Verschwörung (der Hohenpriester) und Murren (der Jünger) Rezitativ und Arie (Alt): Reue über die Uneinigkeit
III	③	(7–8)	Verrat des Judas Arie (Sopran): Klage über den Verrat
	④	(9–10)	Vorbereitung des Passamahles/Vorhersage des Verrats Choral: Kollektive Buße
IV	⑤	(11–13)	Das Abendmahl Rezitativ und Arie (Sopran): Danksagungstanz (entsprechend dem Gloria, das in der protestantischen Liturgie der Communion folgt)
	⑥	(14–15)	Am Ölberg I: Vorhersage der Schwäche der Jünger: Die Zerstreuung der Herde Choral: Der Herr als Hirte
	⑦	(16–17)	Am Ölberg II: Vorhersage der Verleugnung Petri Choral: Persönliches Bekenntnis zur Treue
V	⑧	(18–20)	Gethsemane: Aufforderung, zu wachen und zu beten Rezitativ (Tenor) mit Choral und Arie (Tenor) mit Chor: Der eifrige Wächter widersteht der Versuchung, sich dem Schlaf zu überlassen (Wiegenliedchoral)
	⑨	(21–23)	Jesu Seelenangst im Garten I: Die erste Anrufung Gottes Rezitativ und Arie (Baß): Persönliches Sühneopfer
VII	⑩	(24–25)	Jesu Seelenangst im Garten II: Die zweite Anrufung Gottes Choral: Selbstverleugnung und Vertrauen (Zuversicht)

- ⑪ (26–27) Verrat und Gefangennahme
Duett (Sopran/Alt) mit Chor: Klage um den gefangenen Jesus
Chor: Protest der gesamten christlichen Gemeinschaft
- ⑫ (28–29) Unangemessener Widerstand und die Flucht der Jünger
Choral-Epilog: Die christliche Gemeinschaft beklagt den sündhaften Zustand der Menschheit

TEIL II

- VIII Prolog (30) Arie (Alt) mit Chor: Allegorischer Dialog zwischen der Tochter Zion und der Gemeinschaft der Gläubigen
- ① (31–32) Jesus vor Kaiphas
Choral: Aufbegehren gegen die Lügen der Welt
- ② (33–35) Aussagen falscher Zeugen
Rezitativ und Arie (Tenor): Schweigen und Dulden
- IX ③ (36–37) Anklage und Verspottung
Choral: »Wer hat dich so geschlagen?«
- ④ (38–40) Verleugnung Petri
Arie (Alt): »Erbarme dich, mein Gott«
Choral: Vertrauen in die Kraft der Fürsprache
- X ⑤ (41–42) Judas' Reue
Arie (Baß): Die Reue des Christen
- XI ⑥ (43–44) Jesus vor Pilatus
Choral: Trost für (den schweigenden) Jesus
- ⑦ (45–46) Pilatus und das Volk: Die Wahl zwischen Jesus und Barrabas
Choral: Erstaunen
- ⑧ (47–49) Pilatus' Zwangslage: »Was hat er denn Übels getan?«
Rezitativ und Arie (Sopran): »Er hat uns allen wohlgetan«
- XII ⑨ (50–52) Pilatus gibt dem Volk nach
Rezitativ und Arie (Alt): Die Geißelung
- XIII ⑩ (53–54) Spott-Krönung
Choral: Anbetung

- ⑪ (55–57) Via dolorosa: Simon von Kyrene
Rezitativ und Arie (Baß): Teilung der Last Christi
- XIV ⑫ (58–60) Golgatha
Rezitativ und Arie (Alt) mit Chor: Die Liebe Christi strahlt vom Kreuz aus
- XV ⑬ (61–62) Tod Christi
Choral: Gebet um Beistand in der Todesstunde
- XVI ⑭ (63–65) Erdbeben und Offenbarung
Rezitativ und Arie (Baß): Kreuzabnahme und Bitte um Läuterung
- XVII ⑮ (66–68) Christi Grablegung
Rezitativ und Chor-Epilog: Klage der Gemeinde, gemildert durch Hoffnung

LA PASSION SELON SAINT MATTHIEU DE J. S. BACH

Alberto Basso

Il y eut, au cours de l'histoire de la musique, différentes sortes de Passion, d'abord dans le monde catholique, ensuite et surtout dans le monde luthérien. Au début du XVIII^e siècle, seuls survivent deux types de Passion: la *Passion-oratorio*, c'est-à-dire un oratorio construit sur un texte poétique librement inspiré de la Passion du Christ, mais indépendamment du récit canonique figurant dans le Nouveau Testament; et la *Passion «oratoire»*, construite sur un texte-base extrait d'un des quatre Évangiles, le plus souvent entrecoupé de passages poétiques libres et, dans le cas des Passions luthériennes, de textes tirés du répertoire des *Kirchenlieder* (ou chorals). Cette distinction n'est ni académique, ni oiseuse, elle n'est pas un jeu de mots gratuit ou le produit d'un esprit aride. Au contraire, en dépit d'une terminologie si peu limpide qu'elle risque d'embrouiller les idées, elle permet d'aborder correctement le fait musical inspiré de la Passion. Elle permet surtout d'éviter le malentendu — si fréquent, particulièrement en Italie — consistant à considérer les Passions de Bach comme des oratorios, alors qu'il s'agit en fait de Passions «oratoires». Avec l'art de Bach, ce genre atteint des sommets inégalés. Il trouve sa source non dans l'oratorio (ou *historia*) d'origine italienne et d'inspiration dévote, mais dans la Passion liturgique qui faisait partie des rites de la Semaine Sainte et qui, vers 1640, subit un

processus d'extension et de dilatation. Au texte canonique vinrent s'en ajouter d'autres, tirés des Saintes Écritures, ou encore des paraphrases de passages de la Bible, des inventions poétiques libres (la poésie dite «madrigalesque») et des chorals. Les Passions de ce genre appartiennent au monde luthérien, et portent la signature d'auteurs qui, chronologiquement, vont de Thomas Selle (1641) à Carl Philipp Emanuel Bach.

A Leipzig, la ville qui nous intéresse, les règlements liturgiques permettaient de chanter le texte de la Passion selon saint Matthieu le dimanche des Rameaux, et de la Passion selon saint Jean le Vendredi Saint (pour ne citer que les deux textes les plus significatifs). Cette pratique était limitée à l'église Saint-Nicolas, la plus importante de la ville jusqu'en 1755, et avait lieu pendant l'office du matin. Ainsi que le voulait la tradition, fixée presque deux cents ans auparavant par Johann Walter, ces deux Passions étaient interprétées *choraliter*, c'est-à-dire dans un style inspiré des tons de récitation grégoriens, avec quelques brèves séquences polyphoniques dans les passages confiés à la *turba* (la foule). Cependant, l'habitude avait été prise — dès le Vendredi Saint de 1717 (26 mars), dans l'Église Nouvelle — d'interpréter une Passion dans le style polyphonique (*figuraliter*), au cours de l'office de l'après-midi (les Vêpres). Aussi, et en l'absence d'instructions précises

recommandant de s'en tenir au seul texte de saint Jean, décida-t-on d'autoriser l'exécution d'une grande *Passionsmusik* (Musique de la Passion), toujours le Vendredi Saint, d'abord en l'église Saint-Thomas (le 11 avril 1721), puis également à Saint-Nicolas (le 7 avril 1724). Cette manifestation exceptionnelle de la pratique religieuse tourna l'interdiction de jouer de la musique polyphonique et instrumentale pendant le Carême, ce *tempus clausum* typique qu'est la préparation à Pâques: il fut donc spécifié qu'elle se tiendrait alternativement dans les deux églises, une année sur deux. Cette *Passionsmusik* fut exécutée régulièrement, tous les ans, jusqu'en 1766, sauf en 1733, en raison du deuil national décrété après la mort du roi Auguste II.

Grâce au témoignage du sacristain de Saint-Thomas, Johann Christoph Rost, qui porte sur l'exécution de Passions jusqu'en 1738, nous savons comment se déroulait l'office liturgique. Annoncé par les cloches, il commençait, à une heure et quart, avec le choral *Da Jesus an dem Kreuze stund* chanté par le chœur. Venait ensuite la première partie de la *Passionsmusik*; puis l'office se poursuivait avec le sermon, précédé du chant *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*, après quoi l'on jouait la deuxième partie de la *Passionsmusik*. Enfin, l'office s'achevait sur le motet *Ecce quomodo moritur* de Jacobus Gallus (Jacob Handl), et sur le choral *Nun danket alle Gott*. Si l'on tient compte de la longueur des Passions de Bach, on peut raisonnablement en déduire que cet office du soir durait quatre à cinq heures environ.

La *Nécrologie*, œuvre collective publiée en 1754, après la mort de Bach, rapporte qu'il composa «cinq Passions, dont une à deux chœurs»: il s'agit là de la

Passion selon saint Matthieu (BWV 244). Une seule des quatre autres, la *Passion selon saint Jean* (BWV 245) nous est parvenue dans son intégralité. D'une troisième, la *Passion selon saint Marc* (BWV 247), nous connaissons le texte établi par Henrici, mais la musique en est perdue; toutefois, étant donné que cette Passion empruntait certains passages à d'autres œuvres connues de nous (c'était une «Passion-parodie»), il est possible d'en reconstituer, au moins partiellement, la partition. Quant à la *Passion selon saint Luc* (BWV 246), bien que nous disposions d'une copie établie en partie par J.S. Bach lui-même, et en partie par Carl Philipp Emanuel, elle n'est pas authentique. La logique voulant que Bach, en composant les cinq Passions, ait mis en musique les textes tirés des quatre Évangiles, il est évident que l'un des textes a été utilisé deux fois. Plusieurs indices sembleraient indiquer que ce privilège soit échu à la *Passion selon saint Matthieu*.

L'ordre chronologique de ces œuvres pose de gros problèmes, pratiquement insolubles. Contrairement à ce que l'on croit généralement, les Passions de Bach furent jouées plusieurs fois de son vivant; et pendant la période où il exerça sa charge, le *Kantor* dut «monter» vingt-six Passions. Ainsi, la *Passion selon saint Jean* et la *Passion selon saint Matthieu*, pour ne citer qu'elles, furent données au moins quatre fois, mais dans des «versions» toujours différentes: la première en 1724, 1725, 1728 et 1746; la deuxième en 1727, 1729, 1736 et 1744. Comme on le voit, les études les plus récentes ne font pas remonter à 1729, mais à 1727 — précisément le 11 avril, en l'église Saint-Thomas — la première exécution de la *Passion selon saint Matthieu*. Toute-

fois, il se peut que certaines pages soient antérieures à cette date; on en a même la preuve avec le grand choral figuré *O Mensch, bewein dein Sünde gross* (n° 29) qui, dès 1725, sert d'introduction à la *Passion selon saint Jean*. Il se peut aussi que plusieurs passages, confiés à la *turba*, remontent à une autre Passion, elle aussi perdue, écrite à Weimar.

Le «texte» de la *Passion selon saint Matthieu* est de Christian Friedrich Henrici (1700–1764), poète travaillant à Leipzig et plus connu sous le nom de Picander. Mais on a découvert, grâce aux recherches menées sur ce texte, que le «livret» est le produit de diverses «manipulations» auxquelles Bach lui-même prit part, du moins en ce qui concerne le choix des chorals. Henrici, pour sa part, réutilisa l'une de ses Passions antérieures, publiée en 1725 et dont l'intitulé, en français, donne à peu près ceci: «Pensées édifiantes sur Jésus souffrant, pour le Jeudi et le Vendredi Saints. Conçues en forme d'oratorio». Certaines des trente-deux pièces qui composent cette Passion s'inspiraient, à l'évidence, de la célèbre Passion écrite par Brockes et mise en musique par de nombreux compositeurs (dont, entre autres, Keiser, Haendel, Telemann, Mattheson, Fasch et Stölzel). Bien évidemment, ce nouveau texte destiné à Bach emprunte certains vers à la première Passion d'Henrici. Mais on y trouve également deux petits poèmes de Salomo Franck, remaniés; enfin, dans de nombreux cas, le poète s'est souvenu des sermons sur la Passion d'un pasteur de Rostock, Heinrich Müller, publiés en 1669 et dont Bach possédait un exemplaire. C'est une version relativement «tardive» — exécutée en l'église Saint-Thomas le 30 mars 1736, au cours des Vêpres du Vendredi Saint — que nous

proposent la partition autographe et les parties originales isolées. Nous devons à ces documents, conservés respectivement à la Bibliothèque d'État de Berlin-Est et de Berlin-Ouest, de connaître aujourd'hui ce monument, éblouissant et combien important, de l'histoire de la musique religieuse.

Le texte de saint Matthieu (chap. 26, versets 1 à 75; chap. 27, versets 1 à 66) constitue l'ossature des 28 pièces madrigalesques écrites par Henrici et mises en musique par Bach sous des formes et dans des styles différents (une de ces pièces, le n° 27, comporte deux parties). On trouve:

- 3 motets avec instruments n°s 1, 27b, 68
- 11 récitatifs accompagnés n°s 5, 12, 19 (avec choral), 22, 34, 48, 51, 56, 59, 64, 67 (avec chœur)
- 11 arias de solistes n°s 6, 8, 13, 23, 35, 39, 42, 49, 52, 57, 65
- 4 arias avec chœur n°s 20, 27a, 30, 60

A l'intérieur de cet ensemble, Bach a introduit 12 chorals simples (n°s 3, 10, 15, 17, 25, 32, 37, 40, 44, 46, 54, 62), auxquels il faut ajouter les chorals intégrés aux n°s 1 et 19, ainsi que le grand choral figuré qui clôt la première partie (n° 29).

Le récit de saint Matthieu s'articule en différents «moments». Sur cette base, on peut distinguer, dans la partition de Bach — qui prévoit l'emploi de deux chœurs vocaux et instrumentaux — une série d'épisodes regroupés en deux parties: la première comporte deux épisodes, la seconde quatre épisodes fonctionnant deux par deux. Chaque épisode est séparé du suivant par un choral (n°s 17, 29, 40, 54, 62). Les n°s 29 et 54 présentent une structure parti-

culière: le premier, grandiose choral figuré, sert de conclusion à la première partie de la Passion; le second, choral simple mais comportant exceptionnellement deux strophes, sépare les deux groupes de deux épisodes qui constituent la deuxième partie. Enfin, un chœur majestueux (n° 68), qui fait pendant à l'imposant prologue avec choral, vient couronner l'ensemble de la Passion. La structure de l'œuvre peut être ainsi schématisée:

<i>Première partie</i>	n°s 1 à 29	= Mt. 26, 1 à 56
Prologue	n° 1	—
a) La Cène	n°s 2 à 16	= Mt. 26, 1 à 35
Choral	n° 17	—
b) L'Arrestation	n°s 18 à 28	= Mt. 26, 36 à 56
Choral figuré	n° 29	—
<i>Deuxième partie</i>	n°s 30 à 68	= Mt. 26, 57 à 75 27, 1 à 66
a) Premier inter-rogatoire	n°s 30 à 39	= Mt. 26, 57 à 75
Choral	n° 40	—
b) Second inter-rogatoire	n°s 41 à 53	= Mt. 27, 1 à 30
Choral (double)	n° 54	—
c) Exécution de la sentence	n°s 55 à 61	= Mt. 27, 31 à 50
Choral	n° 62	—
d) Mise au tombeau	n°s 63 à 67	= Mt. 27, 51 à 66
Chœur final	n° 68	—

Habitué comme nous le sommes à avoir horreur des espaces vides, des imprécisions et des flottements, nous pouvons aisément comprendre la démarche de Bach quand il façonna son brûlant matériau. Les rayons, fils, images et symboles qui s'entre-

croisaient devaient trouver une unité qui les transcendait; ils devaient aussi être mis en évidence clairement, non avec la froide précision d'un rapport ou d'une sentence, mais avec l'éblouissante clarté d'un ultime sermon, d'un testament spirituel. Il s'agissait donc, en premier lieu, de concentrer sur le texte de l'Évangile, dans le respect d'une liturgie conçue à la fois comme pensée militante et comme action édifiante, toute la force du message qu'il incarne. Par son récitatif, le personnage de l'Évangéliste creuse et modèle le grand récit de Matthieu; tandis que la figure du Christ échappe à la banalité du quotidien (et donc au récitatif *secco*), et se place sur un autre plan que les autres *soliloquentes*, grâce à l'utilisation constante d'un style déclamatoire empreint d'élan mystique et de vérité prophétique, accompagné le plus souvent par une série d'accords des cordes. Le récitatif, rehaussé de figurations musicales chargées de significations symboliques qui instaurent une correspondance immédiate entre le contenu du texte et la parole qui le véhicule, est souvent un message adressé au fidèle. Il est voué à dépasser le sens littéral du récit pour devenir une forme musicale autonome, ainsi qu'on peut le voir, par exemple, dans l'épisode du «tremblement de terre» (n° 63a): les effets sonores produits par le grondement de la basse continue qui accompagne les paroles de l'Évangéliste, loin d'être un simple soutien harmonique, deviennent peinture d'une atmosphère, poésie de l'imitation de la nature.

Quand les personnages sont plus nombreux, la musique prend, bien entendu, une forme de motet, de polyphonie à quatre parties, à la structure plus ou moins contrapuntique, mais de dimensions réduites

et fréquemment traité suivant la technique du double chœur. Aux dix-neuf interventions de la *turba* (bien placées d'un point de vue dramatique), s'opposent les douze *Kirchenlieder*, ou chorals, en forme simple: cinq d'entre eux proposent la même mélodie, celle que Paul Gerhardt avait déjà utilisée vers 1650 en l'empruntant à un chant profane de Hans Leo Hassler (1601). À côté de ces pièces simples, on trouve trois grands morceaux différents où, sous diverses formes, apparaît une mélodie de choral. Le plus frappant de ces grands chorals est celui qui conclut la première partie de la Passion, *O Mensch, beweine dein Sünde gross*: il figurait déjà dans la deuxième version de la *Passion selon saint Jean*, mais provenait d'une Passion antérieure écrite pendant le séjour de Bach à Weimar, et qui est perdue.

La manière dont ces chorals sont placés dans la Passion témoigne d'une remarquable intuition théâtrale et d'une «mise en scène» très calculée. Ils prolongent, avec une grande puissance dramatique et une très forte participation émotionnelle, la lecture rituelle des versets. Mais le contact miraculeux avec l'âme religieuse des fidèles, avec cet espace intérieur que chacun trouve en lui pour se livrer à la méditation et à la contrition, a lieu ailleurs, dans la musique composée sur les textes madrigalesques d'Henrici. Sept des vingt-huit pièces écrites par le «librettiste» présentent le personnage de la «Fille de Sion» dialoguant avec le «Chœur des croyants» (les nos 1, 19, 27, 30, 59, 60, 67). Rappelons au passage que, dans les écrits des prophètes, Sion est la colline où se tient le Seigneur, et d'où il dominera les nations et jugera les hommes. On ne peut saisir l'essence du message

contenu dans l'introduction à la *Passion selon saint Matthieu* si l'on n'a pas présent à l'esprit le symbolisme de l'Agneau, évoqué dans le texte d'Henrici et magnifié par la citation de la première strophe du choral *O Lamm Gottes, unschuldig*. Il existe un rapport entre cette citation et l'Apocalypse de saint Jean, où la figure de l'Agneau (c'est-à-dire du Christ), symbole du sacrifice sanglant, occupe le centre de la «vision».

En vertu du principe de symétrie qui a présidé à la composition de la Passion, la conclusion est, elle aussi, grandiose: le grand chœur final, *Wir setzen uns mit Tränen nieder* (n° 68), véritable «tombeau», peut être vu comme une aria *da capo* de conception assez libre, présentant quelques passages en «chœurs fragmentés». Le ton en est douloureux, parce que la mise au tombeau est un épisode douloureux; mais l'aspiration au repos et le vœu, ou plutôt la certitude, de pouvoir dormir du sommeil céleste, constituent un message de foi sereine, sublimé par une écriture en forme de motet concise et fermente, aérée et bénie par la nuit dispensatrice de paix — cette «bonne nuit» que, lors du précédent récitatif à quatre accompagné, le chœur avait doucement invoquée par quatre courtes phrases différentes, au rythme de berceuse.

Si l'on tient compte des six pages où le chœur côtoie les solistes, ceux-ci apparaissent, entre récitatifs et arias, dans vingt-six pièces. Dix des arias — toutes des arias *da capo*, à l'exception du n° 60 — sont précédées par un récitatif (le terme est employé par Bach) avec accompagnement instrumental, autrement dit par un *arioso*. On peut dire que l'*arioso* et l'aria se fondent pour former un ensemble, et pré-

sentent même parfois des analogies ou des parentés d'ordre thématique. De plus, les formations instrumentales qui accompagnent l'un et l'autre sont presque toujours identiques, tandis que le registre vocal est systématiquement le même. Les récitatifs sont également remarquables par leur fonction expressive propre: souvent plus beaux et plus forts que les arias, empreints de recueillement, de sérénité ou de tristesse, ils glissent avec légèreté, au gré de mouvements et de figures qui semblent ne devoir jamais s'arrêter. Il est impossible, ici, d'entrer dans les détails: comme dans les chœurs et dans les interven-

tions narratives confiées à l'Évangéliste, aux *soliloquentes* et à la *turba*, le moindre détail de ces pages a sa couleur propre, tandis que de ce monument sonore émane un ardeur, un élan vers l'absolu et même une émotivité infinie. Monument sonore équilibré, et pourtant vibrant; harmonieux et clair, et pourtant plein d'aventures; réglé sur les derniers pas de Jésus, et pourtant préoccupé de représenter la tragédie qui est au cœur de l'histoire — de notre histoire à nous, voyageurs tourmentés — et dans laquelle une religion a placé le mystère de la rédemption. (Traduction: Brigitte Olivier)

Une approche de la «grande Passion» de Bach

avec une nouvelle division synoptique en «scènes»

John Eliot Gardiner

Du temps de Bach à Leipzig, l'exécution de la «Passion en musique» («musizierte Passion»), dans n'importe laquelle des cinq versions que C.P.E. Bach attribue à son père, représentait le principal événement musical de l'année. Toutes les forces musicales pouvaient s'y concentrer durant le Carême, au cours duquel aucune musique n'était tolérée. Nous ne disposons malheureusement témoignages de Bach lui-même, ni de compte-rendus de contemporains qui nous permettent d'établir avec précision le nombre d'exécutants prenant part aux reprises de la *Passion selon saint Matthieu* dans les années 1730

et 1740. Un point de vue a récemment trouvé écho des deux côtés de l'Atlantique, qui vient salutairement remédier aux excès des approches traditionnelles par les «sociétés chorales», c'est la théorie de Joshua Rifkin: un interprète par partie, une théorie que Bach n'aurait sûrement pas trouvée inadéquate, bien que loin de l'idéal. Une opinion opposée (et à mon sens plus crédible) est soutenue par le grand spécialiste de Bach Hans-Joachim Schultze, qui conclut que «par le nombre et le caractère des copies d'origine... le nombre des participants ne s'élevait à rien moins que soixante», avec le concours des anciens

élèves, revenus pour l'occasion afin d'«apporter leur soutien à cet événement exceptionnel».

Ce débat n'illustre que l'un des aspects du problème fondamental auquel sont confrontés tous les interprètes du XX^e siècle, à savoir comment, dans notre contexte et même en tenant compte des travaux de recherche quant aux propres pratiques d'exécution de Bach, pouvons-nous commencer à rendre justice à cette œuvre épique, composée bien sûr pour le culte, et non l'exécution en concert (encore moins l'enregistrement!). Chercher à reproduire exactement les conditions d'exécution que Bach avait à sa disposition en 1727 ou 1736 est une chimère à la fois de la fiction et du rêve. Mais nous pouvons à présent nous approcher de la palette orchestrale envisagée pour Bach de bien plus près que ce n'était le cas il y a dix, vingt, voire trente ans, grâce à l'amélioration considérable du mode général de jeu sur les instruments de l'époque de Bach, ainsi qu'à l'expérience collective acquise par les English Baroque Soloists en interprétant et en enregistrant plusieurs des œuvres de Bach les plus complexes. Il n'y a d'autre part aucun équivalent moderne exact des voix d'adolescents alto et soprano. Afin d'obtenir un équilibre et une correspondance crédibles (de timbre, de phrasé, d'articulation, etc.) avec les instruments d'époque, nous avons eu recours aux sopranos, pour la plupart des adolescentes, du London Oratory Junior Choir et aux légers sopranos et contre-ténors adultes du Monteverdi Choir.

Il est tout aussi nécessaire pour l'interprète d'étudier tout ce qui peut se déduire de la propre pratique de Bach, que, pour lui comme pour l'auditeur, de prendre en considération le langage rhétorique de la mu-

sique des Passions de Bach et de comprendre sa destination théologique. L'action, qui évolue au travers des récits de l'Évangéliste avec des interventions de toutes les *dramatis personae*, dont la foule, s'interrompt de temps à autre pour laisser la place à des chorals et des arias, plus fréquemment et sur de plus vastes dimensions que dans la plus ancienne *Passion selon saint Jean*. Au premier abord, les auditeurs peuvent s'en trouver perplexes, en particulier ceux d'entre nous qui sont moins familiers de la doctrine piétiste que ne l'étaient les membres de la congrégation de Bach, car l'effet produit est discontinu. Où en sommes-nous à présent? S'agit-il d'un événement historique, ou bien d'une réaction à cet événement? Qui en sont les acteurs: les disciples, la communauté chrétienne, la «Fille de Sion» ou l'humanité toute entière? Et sur quelle échelle de temps? Celle des événements lorsqu'ils se sont produits? Comme ils sont apparus à Bach et à sa congrégation, ou bien comme nous en sommes affectés à présent, ou dans l'avenir?

Le plan général de la *Passion selon saint Matthieu* devient sans doute plus clair si nous considérons les deux parties comme réparties respectivement en 12 et 15 «scènes», chaque scène culminant dans une réponse soit collective (choral), soit individuelle (aria) au récit qui précède. Toutes les scènes ne sont pas de même durée (la scène 8, tournant situé à mi-parcours de la 2^e partie par exemple, ne dure que de deux mesures) et n'impliquent pas non plus de changement de décor ou de personnage. Mais, pour Bach, toutes exigeaient un commentaire, comme si, en tant que spectateur chrétien profondément impliqué, il devait détourner provisoirement les yeux

de l'action, suffisamment longtemps pour pouvoir méditer (et nous avec lui) quant à ses pleines retombées pour l'humanité.

Mais si la fonction des chorals comme des arias dans la *Passion selon saint Matthieu* de Bach est de constituer un commentaire émotionnel auquel sa congrégation peut facilement s'identifier, le type et le caractère de cette réponse peuvent varier du tout au tout. Dans la disposition des chorals on peut déceler une différence significative entre les deux parties: dans la première, ils suivent toujours une prophétie, une affirmation ou un avertissement, alors que dans la seconde, ils ont trait au renoncement et à la dérision, soulignant le fait que le «troupeau» du Christ a été dispersé. La réponse peut être soit retardée, comme par exemple dans le choral répondant au si-

lence de Jésus (II, 6), soit immédiate, comme lorsque les deux chœurs (II, 7) doivent passer d'une populace vindicative à la communauté adoratrice des croyants en l'espace d'une demi-pause! On trouve plusieurs de ces indications quant au type de mise en situation dramatique requise par Bach en étudiant la juxtaposition des mouvements et l'utilisation ou non des points d'orgue dans sa partition autographe.

L'effet d'accumulation est semblable à celui des quatorze stations du Chemin de Croix de la tradition catholique, avec la même division arbitraire mais attentivement réfléchie de l'histoire de la Passion, à ceci près qu'elle est ici établie en deux fois quatorze et transformée par le grand dessein de Bach en une double *Via Crucis*.

(Traduction: Marc Desmet)

«Épisodes» «Scènes»
(Picander) (Gardiner)

n^{os} mus.
(Bach)

PREMIÈRE PARTIE

I			Prologue	(1)	Lamentation, commémoration périodique de l'événement historique et annonce de la passion du Christ
II	①	(2-3)			Annnonce de la crucifixion Choral: consternation
	②	(4-6)			Complot (des grands prêtres) et mécontentement (des disciples) Récitatif et aria (alto): remords de cette dispute
III	③	(7-8)			Trahison de Judas Aria (soprano): plainte à propos de la trahison
IV	④	(9-10)			Préparatifs du repas pascal/annonce de la trahison Choral: pénitence collective
	⑤	(11-13)			La première Eucharistie Récitatif et aria (soprano): danse d'action de grâce (correspondant au Gloria qui suit la Communion dans la liturgie protestante)

V	⑥	(14–15)	A la montagne des Oliviers I: annonce de la faiblesse des disciples; la dispersion du troupeau Choral: le Seigneur en tant que pasteur
	⑦	(16–17)	A la montagne des Oliviers II: annonce du reniement de Pierre Choral: confession personnelle
	⑧	(18–20)	Gethsémané: invitation à la veille et à la prière Récitatif (ténor) avec choral, et aria (ténor) avec chœur: le veilleur assidu résiste à la tentation de s'abandonner au sommeil (berceuse-choral)
VI	⑨	(21–23)	Angoisse de Jésus au jardin I: première invocation à Dieu Récitatif et aria (basse): expiation personnelle
VII	⑩	(24–25)	Angoisse de Jésus au jardin II: deuxième invocation à Dieu Choral: renoncement à soi-même et confiance
	⑪	(26–27)	Trahison et arrestation Duo (soprano/alto) avec chœur: plainte pour le prisonnier Jésus Chœur: protestation de toute la communauté chrétienne
VII	⑫	(28–29)	Protestation inopportune et fuite des disciples Choral-épilogue: la communauté chrétienne déplore les péchés de l'humanité

DEUXIÈME PARTIE

VIII	Prologue	(30)	Aria (alto) avec chœur: dialogue allégorique entre la fille Sion et la communauté de croyants
	①	(31–32)	Jésus devant Caïphe Choral: «Le monde m'a trompé»
	②	(33–35)	Faux témoignages Récitatif et aria (ténor): «Patience!»
IX	③	(36–37)	Accusation et moqueries Choral: «Qui t'a ainsi frappé?»
	④	(38–40)	Reniement de Pierre Aria (alto): «Seigneur prends pitié»

X	⑤	(41–42)	Choral: confiance dans le pouvoir de l'intercession Repentir de Judas Aria (basse): le repentir du chrétien
XI	⑥	(43–44)	Jésus devant Pilate Choral: Consolation pour Jésus (muet)
	⑦	(45–46)	Pilate et le peuple: le choix entre Jésus et Barabbas Choral: stupéfaction
	⑧	(47–49)	Embarras de Pilate: «Mais quel mal a-t-il fait?» Récitatif et aria (soprano): «A nous tous il a fait le bien»
XII	⑨	(50–52)	Pilate cède au peuple Récitatif et aria (alto): la flagellation
XIII	⑩	(53–54)	Couronnement dérisoire (couronne d'épines) Choral: adoration
	⑪	(55–57)	Chemin de croix: Simon de Cyrène Récitatif et aria (basse): partager le fardeau de Jésus
XIV	⑫	(58–60)	Golgotha Récitatif et aria (alto) avec chœur: l'amour du Christ rayonne depuis la croix
XV	⑬	(61–62)	Mort du Christ Choral: prière demandant assistance à l'heure de la mort
XVI	⑭	(63–65)	Tremblement de terre et révélation Récitatif et aria (basse): descente de croix et incitation à la purification
XVII	⑮	(66–68)	Mise au tombeau Récitatif et choral-épilogue: plainte, mêlée d'espoir, de la communauté

St. John Passion

Johannes-Passion · Passion selon saint Jean

BWV 245

Anthony Rolfe Johnson, *Evangelist (tenor)*
Stephen Varcoe, *Jesus (bass)*
Cornelius Hauptmann, *Pilate and bass arias*

THE MONTEVERDI CHOIR

Soloists:

Nancy Argenta · Ruth Holton, *sopranos*
Michael Chance, *countertenor*
Neill Archer · Rufus Müller, *tenors*
Gillian Ross, *Maid/Magd/Servante (soprano)*
Andrew Murgatroyd · Nicolas Robertson, *Servants/Diener/Serviteurs (tenors)*
Simon Birchall, *Peter/Petrus/Pierre (bass)*

THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS

Soloists:

Lisa Beznosiuk · Guy Williams, *flute*
Anthony Robson · Valerie Darke, *oboe* · Richard Earle, *oboe da caccia*
Roy Goodman · Pavlo Beznosiuk, *viola d'amore* · Richard Campbell, *viola da gamba*

Continuo:

Timothy Mason, *violoncello* · Valerie Botwright, *double bass*
Jakob Lindberg, *lute* · Alastair Ross · Paul Nicholson, *organ*

JOHN ELIOT GARDINER

COMPACT DISC 6

[51'53]

Part One · Erster Teil · Première Partie

BETRAYAL AND ARREST · VERRAT UND GEFANGENNAHME · TRAHISON ET ARRESTATION

- | | | |
|---|---|--------|
| ① | 1. Chorus: Herr, unser Herrscher | [9'13] |
| ② | 2a. Recitative (Evangelist, Jesus): Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron | [2'14] |
| | 2b. Chorus: Jesum von Nazareth! | |
| | 2c. Recitative (Evangelist, Jesus): Jesus spricht zu ihnen | |
| | 2d. Chorus: Jesum von Nazareth! | |
| | 2e. Recitative (Evangelist, Jesus): Jesus antwortete | |
| ③ | 3. Chorale: O große Lieb, o Lieb ohn' alle Maße | [0'48] |
| ④ | 4. Recitative (Evangelist, Jesus): Auf daß das Wort erfüllet würde | [1'01] |
| ⑤ | 5. Chorale: Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich | [0'50] |
| ⑥ | 6. Recitative (Evangelist): Die Schar aber und der Oberhauptmann und die Diener der Juden nahmen Jesum | [0'45] |
| ⑦ | 7. Aria (Alto): Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden
<i>Michael Chance; Anthony Robson · Valerie Darke, oboe I/II</i> | [4'45] |
| | DENIAL · VERLEUGNUNG · RENIEMENT | |
| ⑧ | 8. Recitative (Evangelist): Simon Petrus aber folgete Jesu nach | [0'16] |
| ⑨ | 9. Aria (Soprano): Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten
<i>Ruth Holton; Lisa Beznosiuk · Guy Williams, flute I/II</i> | [3'24] |
| ⑩ | 10. Recitative (Evangelist, Maid, Peter, Jesus, Servant):
Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt | [2'47] |
| ⑪ | 11. Chorale: Wer hat dich so geschlagen | [1'31] |
| ⑫ | 12a. Recitative (Evangelist): Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester Kaiphas | [1'47] |
| | 12b. Chorus: Bist du nicht seiner Jünger einer? | |

- 12c. Recitative (Evangelist, Peter, Servant): Er leugnete aber und sprach
 13. Aria (Tenor): Ach, mein Sinn, wo willst du endlich hin [2'24]
Neill Archer
 14. Chorale: Petrus, der nicht denkt zurück [1'06]

Part Two · Zweiter Teil · Deuxième Partie

INTERROGATION AND SCOURGING · VERHÖR UND GEISSELUNG JÉSUS DEVANT PILATE ET FLAGELLATION

15. Chorale: Christus, der uns selig macht [1'07]
 16a. Recitative (Evangelist, Pilate): Da führten sie Jesum von Kaiphas vor das Richthaus [3'56]
 16b. Chorus: Wäre dieser nicht ein Übeltäter
 16c. Recitative (Evangelist, Pilate): Da sprach Pilatus zu ihnen
 16d. Chorus: Wir dürfen niemand töten
 16e. Recitative (Evangelist, Pilate, Jesus): Auf daß erfüllet würde das Wort Jesu
 17. Chorale: Ach großer König, groß zu allen Zeiten [1'24]
 18a. Recitative (Evangelist, Pilate, Jesus): Da sprach Pilatus zu ihm [1'52]
 18b. Chorus: Nicht diesen, sondern Barrabam!
 18c. Recitative (Evangelist): Barrabas aber war ein Mörder!
 19. Arioso (Bass): Betrachte, mein Seel, mit ängstlichem Vergnügen [2'20]
*Cornelius Hauptmann; Roy Goodman · Pavlo Beznosiuk, viola d'amore I/II,
 Jakob Lindberg, lute*
 20. Aria (Tenor): Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken [8'10]
*Rufus Müller; Roy Goodman · Pavlo Beznosiuk, viola d'amore I/II
 Richard Campbell, viola da gamba*

COMPACT DISC 7 [54'38]

- CONDEMNATION AND CRUCIFIXION · VERURTEILUNG UND KREUZIGUNG
 CONdamnATION ET CRUCIFIXION
- 1 21a. Recitative (Evangelist): Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen [5'23]
 21b. Chorus: Sei begrüßet, lieber Judenkönig
 21c. Recitative (Evangelist, Pilate): Und gaben ihm Backenstreich
 21d. Chorus: Kreuzige, kreuzige!
 21e. Recitative (Evangelist, Pilate): Pilatus sprach zu ihnen
 21f. Chorus: Wir haben ein Gesetz
 21g. Recitative (Evangelist, Pilate, Jesus): Da Pilatus das Wort hörte
 22. Chorale: Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn [0'49]
 23a. Recitative (Evangelist): Die Juden aber schrien und sprachen [3'54]
 23b. Chorus: Lässest du diesen los
 23c. Recitative (Evangelist, Pilate): Da Pilatus das Wort hörte
 23d. Chorus: Weg, weg mit dem
 23e. Recitative (Evangelist): Spricht Pilatus zu ihnen
 23f. Chorus: Wir haben keinen König denn der Kaiser
 23g. Recitative (Evangelist): Da überantwortete er ihn, daß er gekreuziget würde
 24. Aria (Bass) – Chorus: Eilt, ihr angefochten Seele – Wohin? [3'55]
Cornelius Hauptmann
 25a. Recitative (Evangelist): Allda kreuzigten sie ihn [2'06]
 25b. Chorus: Schreibe nicht: der Jüden König
 25c. Recitative (Evangelist, Pilate): Pilatus antwortet
 26. Chorale: In meines Herzens Grunde [0'55]

THE DEATH OF JESUS · TOD JESU · LA MORT DE JÉSUS		
7	27a. Recitative (Evangelist): Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten	[3'22]
	27b. Chorus: Lasset uns den nicht zerteilen	
	27c. Recitative (Evangelist, Jesus): Auf daß erfüllet würde die Schrift	
8	28. Chorale: Er nahm alles wohl in acht	[1'02]
9	29. Recitative (Evangelist, Jesus): Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich	[1'19]
10	30. Aria (Alto): Es ist vollbracht! <i>Michael Chance; Richard Campbell, viola da gamba</i>	[5'19]
11	31. Recitative (Evangelist): Und neigte das Haupt und verschied	[0'24]
12	32. Aria (Bass) – Chorale: Mein teurer Heiland, laß dich fragen – Jesu, der du warest tot <i>Cornelius Hauptmann</i>	[4'02]
BURIAL · GRABLEGUNG · MISE AU TOMBEAU		
13	33. Recitative (Evangelist): Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß	[0'26]
14	34. Arioso (Tenor): Mein Herz, in dem die ganze Welt <i>Neill Archer</i>	[0'57]
15	35. Aria (Soprano): Zerfließe, mein Herze <i>Nancy Argenta; Lisa Beznosiuk, flute · Richard Earle, oboe da caccia</i>	[6'57]
16	36. Recitative (Evangelist): Die Juden aber, dieweil es der Rüsttag war	[2'02]
17	37. Chorale: O hilf, Christe, Gottes Sohn	[1'02]
18	38. Recitative (Evangelist): Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia	[2'10]
19	39. Chorus: Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine	[6'49]
20	40. Chorale: Ach Herr, laß dein lieb Engelein	[1'47]

THE MONTEVERDI CHOIR

Sopranos: Nancy Argenta, Suzanne Flowers, Ruth Holton, Lucinda Houghton, Nicola Jenkin, Rachel Platt, Gillian Ross
Countertenors: Michael Chance/Ashley Stafford, Julian Clarkson, Patrick Collin, Brian Gordon, Christopher Robson
Tenors: Neill Archer, Rufus Müller, Andrew Murgatroyd, Nicolas Robertson, Angus Smith
Basses: Simon Birchall, Alan Brafield, Stephen Charlesworth, Charles Pott, Richard Savage

THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS

on original instruments · mit Originalinstrumenten · avec instruments originaux

1st Violins: Alison Bury, Graham Cracknell, Hildburg Williams, Susan Carpenter Jacobs, Alison Townley, Pauline Nobes
2nd Violins: Julie Miller, Henrietta Wayne, Richard Gwilt, Helen Orsler
Violas: Jan Schlapp, Annette Isserlis, Rosemary Nalden
Violas d'amore: Roy Goodman, Pavlo Beznosiuk
Viola da gamba: Richard Campbell
Violoncellos: Timothy Mason, Angela East, Julie Lehwalder
Double Bass: Valerie Botwright
Lute: Jakob Lindberg
Flutes: Lisa Beznosiuk, Guy Williams
Oboes, Oboes d'amore: Anthony Robson, Lorraine Wood, Valerie Darke, Richard Earle
Oboes da caccia: Richard Earle, Anthony Robson
Bassoons: Alastair Mitchell, Andrew Watts
Organs (tuned by Richard Clayson): Alastair Ross, Paul Nicholson

THE PASSION: HISTORICAL AND RELIGIOUS TRADITION

Kurt von Fischer

Associations between the term "passion music" and the name "Johann Sebastian Bach" have become so close that there is a danger of Bach's passions being heard and considered today in isolation from their historical and liturgical origins. It is easy to forget that the passion as a genre belongs to a tradition that is now many centuries old and embraces the histories of both music and the modes of Christian belief. Already in the first centuries of the Christian era, readings of the story of Christ's passion, intoned by the clerk, were a central part of the liturgy for Holy Week. With the passage of time, under the influence not least of changing perceptions of the Saviour's suffering, the "passion" gradually evolved into a distinct musical genre. The first important stage in that evolution, completed by around the middle of the 13th century, was the distribution of the story as told in the Gospels among different voices: that in itself distinguished the telling of the passion story from other liturgical readings. From the 15th century onwards, at the latest, the words placed by the biblical text in the mouths of the crowd, or a group of individuals – the so-called *turbæ* – were sung polyphonically. This development arose from a change in attitudes towards the significance of Christ's passion. While the Augustinian interpretation of the passion, concentrating on the message of redemption, had predominated in the first millennium

A. D., in the later Middle Ages the teachings of Bernard of Clairvaux, transmitted to the population at large by the Franciscans, fostered a more mystical perception of Christ's suffering as something into which worshippers could enter sympathetically, through *compassio*: to this end, it was found appropriate that the telling of the passion story should be more immediate, both visually and audibly.

The distribution of the text among different singers and the introduction of polyphony opened up a wide range of musical possibilities. By the 16th century several distinct forms were already emerging within the framework of the Catholic liturgy:

- (1) the so-called "responsorial" passion, in which the narrative of the Evangelist was chanted in the liturgical passion tone and the passages of direct speech from the crowd or individuals were sung, wholly or partly, by a polyphonic ensemble;
- (2) the through-composed passion (sometimes called the "motet passion"), in which the complete biblical text of the passion as narrated by one evangelist was set polyphonically; and
- (3) finally, a form which, although it developed in Italy, was of particular importance for the Protestant church music of the 16th and early 17th centuries, while it did not find a place in the regular Catholic liturgy: this was the so-called "passion harmony" or

summa passionis, the text of which was a compilation of Passages selected from all four of the Gospels and was set polyphonically throughout.

The history of the Lutheran, evangelical passion of the responsorial type begins with the passions of Luther's friend Johannes Walter. In these the words of the Evangelist and of other individual speakers are delivered in the liturgical passion tone, while the *turbæ* are set polyphonically in a simple style which was taken as a model by Walter's successors. The last creative harvest of this type of responsorial passion is represented by the three passions composed by Heinrich Schütz between 1653 and 1666, in which the recitatives are also individually composed but still owe much to the traditional liturgical tone.

The history of the form of musical passion which was to reach its culmination in the works of Johann Sebastian Bach really begins in the second half of the 17th century. This form has been given the accurate name of "oratorio passion". Its most important elements are:

- (1) specially composed recitatives which in the course of time, but especially after the turn of the 18th century, came to resemble operatic recitative in their expressiveness and responsiveness to the meaning of the words;
 - (2) the inclusion of chorales for the congregation (this had been the practice since the end of the 16th century);
 - (3) the inclusion of poetic texts, not taken from the Gospels and sometimes specially written;
 - (4) the use of instruments in increasing numbers and the gradual extension of their role.
- From the standpoint of the history of theology and modes of belief, particular significance attaches to the

third of the above elements: the addition of extraneous material to the Gospel text. This can be connected, to a certain extent at least, to the rise of Pietism in Germany. The individual Christian's concern with his or her own soul, and the inner religious life was a crucial element in Pietism, and it led to an urge to share "compassionately" in the sufferings of Christ. A new awareness of religious states of mind, new emotions of personal piety, sprang to life. The effect of this was demonstrated in the oratorio passion, up to and including the passions of Bach. It is illustrated by, among other things, the growing preponderance, during the course of the 17th century, of hymns concerned with the first person singular ("Ich" or "I"), as opposed to the solidarity expressed by the plural pronoun ("Wir" or "we") of hymns of the Reformation era ("Ich bin's, ich sollte büßen" and "Wenn ich einmal soll scheiden" are just two examples, both from Bach's *St. Matthew Passion*). The lyrical additions to the passion text often also centre on the first person singular: for example, the aria "Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten" from the *St. John Passion*.

If the inclusion of chorales from the late 16th century onwards can be understood as the expression of a new sense of the congregation dating from the Reformation, it is hardly a coincidence that the addition of non-biblical religious lyrics, expressing the faith and piety of the individual, starts soon after the middle of the 17th century, at more or less exactly the same time as the rise of Pietism. Another new feature of about the same period, though it is already found in Schütz, is that the words spoken in the story by individuals are no longer set polyphonically as most still were in the

16th century, but as solos. It had been customary for some time by now that the words of Christ were sung by a bass soloist, but now it was also the case with Peter and Pilate, while sopranos sang the words of the maid and Pilate's wife. Choral polyphony was now reserved for the chorales (and these were sometimes monophonic), the (at this date still brief) opening and concluding choruses, and (as already in the 15th and 16th centuries) the *turbæ*.

The most important works in the history of the development of the German evangelical passion in the 17th century are those of Thomas Selle (1641 and 1643), Johann Sebastiani (1663), Christian Flor (1667), Friedrich Funcke (1670), Thomas Theile (1673), Georg Kühnhausen (c. 1700) and Johann Valentin Meder (1701 and earlier). Selle's *St. John Passion* is perhaps the first passion to use non-biblical words in the so-called "Intermedien" (motets), while the words of the Evangelist in that work are still recited in the liturgical tone. By the time we reach the passions of Flor and Theile, that is, by around 1670, the newer type of oratorio passion had evolved: the words of the Evangelist and the individuals speaking in the story only exceptionally use the liturgical chorale tone and most are fully composed; solo arias, hymns and a few motets are all independent pieces within the whole; and instruments make a more prominent contribution.

Thus by 1700 the oratorio passion, with its many constituent sections and diversity of musical forms, had already assumed the essentials of the genre as we know it in Bach. What it still lacked, and what is to be found in Bach's passions of the 1720s, was (1) the solos and duets constructed on the model of the large-scale *da capo* arias and duets in the Italian style, and

(2) the expansion of the opening and concluding choruses to form essential structural elements of the passion, which was now usually a two-part structure. With the introduction of the large-scale aria, and with the recitative, too, becoming more Italian in style, the passion moved closer to oratorio and also to opera; the growing importance of the instrumental ensemble is another reflection of the move. Outstanding among the passions written immediately before Bach's are Handel's *St. John Passion* of 1704 (which has of late been attributed to Georg Böhm) and the *St. Mark Passion* of the Hamburg opera composer Reinhard Keiser, dating from c. 1717, of which Bach made a manuscript copy. It should be noted that the final chorus of the Handel-Böhm passion, "Schlafe wohl nach deinem Leiden", anticipates, in both its text and its music, the final chorus of Bach's *St. John Passion*, "Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine". Furthermore, Bach's *St. John Passion* includes certain texts from an oratorio text by Heinrich Brockes (*Der für die Sünden der Welt gemartete und sterbende Jesus*) which was set by Keiser, Handel, Mattheson and Telemann.

The outstanding musical and artistic achievement of J. S. Bach in his passions – quite apart from the quality of the individual choruses, chorales, arias and recitatives – is that the biblical text remains at the heart of what is expressed in each work, in spite of all the additional material that was at that time conventional. Another notable feature, which may have to do with a local Leipzig tradition, is the particularly large number of chorales, by comparison with other contemporary passions: 11 in the *St. John Passion*, 13 in the *St. Matthew*, and 16 in the *St. Mark* (as it has been

reconstructed). It is above all in the chorales that Bach's traditional view of the congregation is expressed, for the tunes were all well known to regular church-goers. He also observes the liturgical tradition with respect to the soloists: the Evangelist's narrative is assigned to a tenor, as was customary from the 13th or 14th century until well into the 18th, and the words of Jesus to a bass. The *turbæ* are polyphonic, as they had been since even before Luther's day, though now the polyphony is of very great refinement. Thus it can be seen that Bach's interpretation of the passion rests on the biblical and liturgical tradition as it was coloured by Lutheranism, but it was also influenced by a personal piety aired in the freer musical expression of the ariosos and arias and rooted ultimately, it would seem, in Pietism, and, finally, there is probably an association between that and the traditions of worship in Leipzig.

*

In all likelihood, the *St. John Passion* was originally performed in Holy Week 1724, in a first version, as part of a church service. The fact that the work is in two parts, like most other oratorio passions of around and after 1700, is because the sermon would have been preached between them. It was sung again in 1725 and on that occasion five movements of the first version were replaced by new pieces, probably to accommodate the passion more readily in that year's cantata cycle. In particular, the large chorale movement "O Mensch, bewein dein Sünde gross" should be mentioned: subsequently used in the *St. Matthew Passion* as the conclusion of Part One, it was originally the opening movement of the 1725 version of the *St. John Passion*. On later occasions Bach revert-

ed to the 1724 version, but the emendation and alteration of the *St. John Passion* went on, right until the last years of his life, so that it is not really possible to speak of a definitive version of the work at all.

Although the two passions by J. S. Bach which survive complete belong to the same tradition, there are important differences between them, affecting both their overall structure and their character. Compared to the *St. Matthew Passion*, with its numerous lyrical arias and ariosos and its integrated tonal scheme, the *St. John Passion* is more dramatic, with its trial scenes, and in some respects more audacious, too. It also transmits a nobly reflective quality in its concluding chorus, "Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine", and especially in the prayer-like final chorale "Ach Herr, lass dein lieb Engelein".

As we have seen, the tradition to which Bach's passions belong, in terms of the history of both music and the development of Christian faith, stretches back to the Middle Ages if we take the longest view, certainly to the Protestant Reformation, and most particularly to the turn of the 18th century. Bach both continued this tradition in his own time, and brought it up to date. Thus the greatness of these works consists not only in their unique artistic quality but also in the particular place they occupy in an important tradition. After Bach, the passion as a genre almost completely disappeared for well over a hundred years, and has been revived with a few instances only in the 20th century. Yet, at least since Mendelssohn's performance of the *St. Matthew Passion* in 1829, Bach's passions have lived on, an inalienable inheritance which each generation must explore and interpret anew.

(Translation: Mary Whittall)

HISTORISCHE UND FRÖMMIGKEITSGESCHICHTLICHE TRADITIONEN DER PASSION

Kurt von Fischer

Die Begriffsverbindung Passionsmusik – Johann Sebastian Bach ist heute vielfach so eng geworden, daß die Gefahr besteht, die Passionen des Thomaskantors losgelöst von ihrem geschichtlichen und liturgischen Rahmen zu sehen und zu hören. Hierbei wird häufig vergessen, daß die Passion als Gattung in einer jahrhundertalten musikalischen und auch frömmigkeitsgeschichtlichen Tradition steht. Schon in den ersten christlichen Jahrhunderten gehörten Passionslesungen zu den zentralen Bestandteilen der Karwochenliturgie. Im Laufe der Zeiten hat sich, nicht zuletzt unter dem Einfluß eines sich wandelnden Verständnisses von Jesu Leidensgeschichte, die Passion allmählich zu einer eigenen Gattung herausgebildet. Als erste wichtige Station dieser Entwicklung ist die um die Mitte des 13. Jahrhunderts erfolgte Aufteilung der Passionslesung auf verschiedene Sänger zu betrachten. Damit gewinnt der Passionsvortrag gegenüber anderen liturgischen Lesungen an Eigenständigkeit. Spätestens vom 15. Jahrhundert an werden die im Bibeltext dem Volk oder einer Gruppe von redenden Personen in den Mund gelegten Worte, die sogenannten Turbae, mehrstimmig gesungen. Hinter dieser Entwicklung steht ein frömmigkeitsgeschichtlich zu begründender Wandel des Passionsverständnisses. Während im ersten Jahrtausend die Passion als

Lehrstück von der Sündenvergebung im Sinne Augustins verstanden wurde, macht sich nun unter dem Einfluß der von Bernhard von Clairvaux gelehrt und von den Franziskanern ins Volk getragenen Leidensmystik eine Tendenz zur Darstellung des Leidens im Sinne eines Mitleidens mit dem Gekreuzigten bemerkbar: Das Passionsgeschehen soll sicht- und hörbar gemacht werden.

Mit der Aufteilung des Textes auf mehrere Sänger und mit der Einführung der Mehrstimmigkeit wird ein weites Feld kompositorischer Möglichkeiten eröffnet. So lassen sich schon im 16. Jahrhundert verschiedene Typen im Rahmen der katholischen Liturgie erkennen:

1. die sogenannte responsoriale Passion, bei der die Worte des Evangelisten im liturgischen Passionston, die direkten Reden von Gruppen und Einzelpersonen dagegen ganz oder teilweise von einem mehrstimmigen Ensemble vorgetragen werden;
2. die durchkomponierte Passion, in welcher der gesamte biblische Passionstext eines einzelnen Evangelisten in mehrstimmiger Vertonung erscheint, und
3. schließlich die zwar in Italien entstandene, jedoch besonders für die evangelisch-protestantische Kirchenmusik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts bedeutsame, in der regulären katholischen Meßliturgie

keinen Platz findende Passionsharmonie, in welcher die Texte der vier Passionsevangelien zusammengefaßt und in stark abgekürzter Gestalt durchgehend mehrstimmig vertont sind.

Am Anfang der lutherisch-evangelischen Passion des responsorialen Typus stehen die Passionen von Luthers Freund Johannes Walter. Hier werden die Worte des Evangelisten und der einzelnen Personen im liturgischen Passionston vorgetragen, die Turbae stehen in einem einfachen modellhaft vierstimmigen Satz. Als letzte schöpferische Frucht einer solchen responsorialen Passion sind die drei zwischen 1653 und 1666 entstandenen Werke von Heinrich Schütz zu nennen, wobei hier die Rezitative vom Komponisten in freier Anlehnung an den liturgischen Passionston neu gestaltet sind.

Die Geschichte derjenigen musikalischen Passion, die ihren unerreichten Höhepunkt in den Werken Johann Sebastian Bachs finden sollte, beginnt recht eigentlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Es handelt sich dabei um einen Typus, den man zu Recht als oratorische Passion bezeichnet hat. Seine wesentlichsten Elemente sind:

1. neu komponierte Rezitative, die sich durch ihre Expressivität und Sprachbezogenheit im Laufe der Zeit, vor allem aber seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts, dem Opernrezitativ angenähert haben;
2. Einfügung von Gemeinde-Chorälen (dies in der Praxis schon seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert);
3. Einfügung von nicht dem Passionstext entnommenen oder neu gedichteten lyrischen Texten und
4. Mitbeteiligung von Instrumenten und allmählich immer stärkerer Ausbau der instrumentalen Elemente.

Theologie- und frömmigkeitsgeschichtlich ist besonders das als drittes genannte Element von Bedeutung: die Erweiterung des Passionstextes. Diese steht, zumindest teilweise, im Zusammenhang mit dem Entstehen des Pietismus auf deutschem Boden. Die Beschäftigung mit dem eigenen Innen- und Seelenleben, und damit auch das Bedürfnis nach mitleidender Teilnahme an der Passion, ist für den Pietisten von großer Bedeutung: Der Sinn für religiöse Stimmungen und persönliche Frömmigkeitsgefühle wird aktiviert. Dies hat sich auch auf die Passionsmusiken bis hin zu Bach ausgewirkt. Bezeichnend für die neue Haltung sind u. a. die vielen »Ich«-Lieder, die im Laufe des 17. Jahrhunderts an die Stelle oder neben die reformatorischen »Wir«-Lieder treten: »Wenn ich einmal soll scheiden«, »Ich bin's, ich sollte büßen«, um hier nur zwei Beispiele aus Bachs Matthäus-Passion zu nennen. Aber auch die lyrischen Texteschübe sind vielfach in der Ich-Form gehalten, so z. B. die Arie aus der Johannes-Passion »Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten«.

Wenn die Einfügung von Gemeinde-Chorälen schon im späten 16. Jahrhundert als Ausdruck eines reformatorischen Gemeindebewußtseins zu verstehen ist, so erscheinen die nicht-biblischen, religiös-lyrischen Texte im Sinne von Äußerungen der frommen Einzelseele erst kurz nach der Mitte des 17. Jahrhunderts, d. h. kaum zufällig ungefähr gleichzeitig mit den Anfängen des Pietismus. Neu ist auch, daß (wie jedoch schon bei Schütz), die Reden der Einzelpersonen nun nicht mehr, wie meist im 16. Jahrhundert, mehrstimmig vorgetragen werden. Jede Person singt nun in ihrer eigenen Stimmlage: Jesus, wie eh und je, nun aber auch Petrus und Pilatus mit Baßstimme, die Magd

und das Weib des Pilatus mit Sopranstimme. Mehrstimmig sind, neben den allerdings z.T. auch einstimmig vorgetragenen Chorälen und den zunächst noch knappen Eingangs- und Schluß-Chören, nur noch, wie schon im 15. und 16. Jahrhundert, die Turbae.

Für die Entwicklung der deutsch-evangelischen Passion des 17. Jahrhunderts sind vor allem die Werke von Thomas Selle (1641 und 1643), Johann Sebastian (1663), Christian Flor (1667), Friedrich Funcke (1670), Thomas Theile (1673), Georg Kühnhausen (um 1700) und Johann Valentin Meder (1701 und früher) zu nennen. Vielleicht die erste Passion, welche nicht dem Passionstext zugehörige Worte in der Gestalt sogenannter Intermedien enthält, ist die Johannespassion von Selle, in der allerdings die Worte des Evangelisten noch im liturgischen Rezitationston vorzutragen sind. Spätestens mit den Passionen von Flor und Theile, d.h. um 1670, ist der Weg zum jüngeren Typus der oratorischen Passion beschränkt: Die Partien des Evangelisten und der Einzelpersonen erscheinen nur noch ausnahmsweise im liturgischen Choralton, meist sind sie frei komponiert; Solo-Arien, Kirchenlieder und vereinzelt auch Motetten werden als eigenständige Kompositionen ins Ganze eingefügt, die Beteiligung der Instrumente wird verstärkt.

So steht um 1700 die vierteilige und musikalisch differenzierte oratorische Passion, wie wir sie von Bach her kennen, in ihren wesentlichsten Umrissen vor uns. Was jetzt noch zur Bachschen Passion der Zwanzigerjahre des 18. Jahrhunderts fehlt, ist der Ausbau der Solo- und Duo-Stücke in Richtung der großen Dacapo-Arien und -Duette italienischen Stils sowie die Ausweitung der Eingangs- und Schlußchöre zu for-

malen Hauptfeiern der nun meist zweiteiligen Passion. Mit der Einführung der großen Arie und mit der Italianisierung auch der Rezitative wird eine Annäherung an das Oratorium und auch an die Oper vollzogen, eine Annäherung, die sich auch in der wachsenden Bedeutung der Instrumente bemerkbar macht. Unter den unmittelbar vorbachschen Passionen ragen insbesondere Georg Friedrich Händels, seit kurzem allerdings dem Komponisten Georg Böhm (1661–1733) zugeschriebene, Johannes-Passion von 1704 und die von Bach eigenhändig kopierte Markus-Passion des Hamburger Opernkomponisten Reinhard Keiser (um 1717) hervor. Bemerkenswert ist, daß der Schlußchor »Schlafe wohl nach deinem Leiden« aus Händel-Böhms Passion textlich und musikalisch auf den Schlußchor von Bachs Johannes-Passion (»Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine«) vorausweist. Ferner hat Bach einzelne Texte aus einem von Keiser, Händel, Mattheson und Telemann vertonten Oratorium nach einem Text von Heinrich Brockes (»Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus«) in seine Johannes-Passion übernommen.

Die – abgesehen von ihren Chören, Chorälen, Arien und Rezitativen – in musikalisch-künstlerischer Qualität zum Ausdruck kommende überragende Leistung Johann Sebastian Bachs war es, Passionen geschrieben zu haben, in denen der Bibeltext, trotz aller seiner Zeit verpflichteten Einschreibungen, das Zentrum der Aussage geblieben ist. Besonders auffallend an diesen Werken, verglichen mit anderen zeitgenössischen Vertonungen des Passionstextes, ist auch die vielleicht einer Leipziger Tradition folgende große Anzahl von Chorälen: 11 in der Johannes-, 13 in der Matthäus- und 16 in der (nur aus anderen Musik-

stücken rekonstruierbaren) Markus-Passion. Im Choral kommt denn auch besonders deutlich Bachs traditionelles Gemeindebewußtsein zum Ausdruck: waren doch die Melodien dieser Kirchenlieder allen Gottesdienstbesuchern vertraut. Aber auch hinsichtlich der verwendeten Stimmlagen folgt Bach der liturgischen Tradition: Die erzählenden Worte des Evangelisten werden, wie schon seit dem 13./14. und von da an bis ins 18. Jahrhundert, in Tenor-Lage und die Worte Jesu vom Baß vorgetragen. Die Turba-Chöre sind, wie bereits zu Luthers Zeit und früher, mehrstimmig, nun allerdings in höchst differenzierter Polyphonie gesetzt. Bachs Passionsverständnis ist somit getragen von einem biblisch-liturgischen Traditionsverständnis lutherischer Prägung, dieses aber verbunden mit einer wohl letztlich im Pietismus wurzelnden, insbesondere in den frei gedichteten Ariosi und Arien zum Ausdruck kommenden persönlichen Frömmigkeit, wobei aber gerade in dieser Verbindung wohl auch die gottesdienstlichen Traditionen Leipzigs mit in Rechnung zu stellen sind.

*

Die Johannes-Passion wurde in einer ersten Fassung mit größter Wahrscheinlichkeit in der Karwoche 1724 zum erstenmal im Gottesdienst aufgeführt. Die Zweiteiligkeit des Werkes, die sich auch in den meisten anderen oratorischen Passionen der Zeit um und nach 1700 findet, erklärt sich daraus, daß zwischen Teil 1 und Teil 2 die Predigt eingeschoben wurde. 1725 folgte eine weitere Aufführung der Johannes-Passion, bei der, vermutlich um das Werk besser in den Kantatenzyklus des betreffenden Jahres einzupassen, fünf Stücke der ersten Fassung durch andere ersetzt wur-

den. Insbesondere ist hier der später in die Matthäus-Passion als Schluß des ersten Teils übernommene, große figurierte Choral »O Mensch, bewein dein Sünde groß« zu nennen, der in dieser Fassung der Johannes-Passion als Eröffnungsstück erscheint. Bei weiteren Aufführungen griff Bach jedoch wiederum auf die erste Version von 1724 zurück. Die Korrekturen und Änderungen an der Johannes-Passion reichen aber weit bis in die letzten Lebensjahre des Thomaskantors, so daß man eigentlich nicht von einer endgültigen Fassung dieses Werkes sprechen kann.

Wenn auch die beiden vollständig erhaltenen Passionen Bachs in derselben Tradition stehen, so unterscheiden sie sich doch wesentlich voneinander, sowohl in der Gesamtanlage wie auch im Charakter. Im Gegensatz zur Matthäus-Passion mit ihren zahlreichen lyrischen Arien und Ariosi und ihrem in sich geschlossenen tonartlichen Plan wirkt die Johannes-Passion mit ihren Gerichtsszenen dramatischer und in mancher Hinsicht auch kühner. Freilich öffnet sich auch diese in ihrem Schlußchor »Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine« und insbesondere mit ihrem gebetsartigen Schluß-Choral »Ach Herr, laß dein lieb Englein« einer eindrucksvollen Besinnlichkeit.

Bachs Passionen stehen, wie gezeigt, sowohl musikalisch wie auch frömmigkeitsgeschichtlich in einer langen Tradition; in einer Tradition, die, im weiteren Sinne gefaßt, bis ins Mittelalter, im engeren Sinne bis zur Reformation und im engsten Sinne auf das späte 17. und frühe 18. Jahrhundert zurückreicht. Es ist dies eine Tradition, die von Bach bis in seine eigene Zeit weitergeführt und zugleich aktualisiert worden ist. Die Größe dieser Werke besteht somit nicht nur in der Einmaligkeit ihres künstlerischen Wertes, sondern

auch in der besonderen Art Bachs, Traditionen aufzugreifen und weiterzuführen. Wenn auch die Passion als Gattung nach Bach und im 19. Jahrhundert fast gänzlich verschwand und erst im 20. Jahrhundert mit einigen wenigen Werken wieder aufgenommen wur-

de, so wirken Bachs Passionen, spätestens seit Mendelssohns Aufführung der Matthäus-Passion im Jahre 1829, doch weiter. Sie repräsentieren ein unverlierbares Erbgut, das es immer wieder neu zu bedenken und zu interpretieren gilt.

HISTOIRE ET TRADITIONS DÉVOTIONNELLES DE LA PASSION

Kurt von Fischer

Le genre musical de la passion se trouve de nos jours si étroitement associé au nom de Jean-Sébastien Bach, que l'on encourt le risque d'arracher les passions du Cantor de Leipzig à leur cadre historique et liturgique et, ce faisant, d'oublier ainsi que le genre de la passion s'inscrit dans la double tradition séculaire de l'histoire de la musique et des pratiques dévotionnelles. Dès les premiers siècles de la chrétienté, les lectures de la passion s'inscrivaient au cœur de la liturgie de la Semaine Sainte. Au cours des temps, la passion est devenue progressivement un genre propre sous l'influence non négligeable des modifications que subissait l'interprétation des souffrances du Christ. La première étape importante de ce développement se situe au milieu du XIII^e siècle avec la répartition de la lecture de la passion entre différents chantres. La récitation de la passion gagne ainsi une certaine autonomie par rapport à d'autres lectures liturgiques. A partir du XV^e siècle au plus tard, le chant polyphonique s'empare des paroles qui, dans le texte biblique, sont prononcées par le peuple ou par un groupe de locuteurs, à savoir les *turbae*. Cette évolution est marquée par un changement d'attitude face à la passion qui s'inscrit dans l'histoire des pratiques dévotionnelles. Au cours du premier millénaire, la passion illustre le dogme de la rémission des péchés, au sens où l'entendait Augustin. Sous l'influence de la mystique de la souffrance

enseignée par Bernard de Clairvaux et popularisée par les franciscains, la passion prend progressivement le sens d'une compassion avec le Crucifié: les événements de la Passion doivent frapper l'œil et l'oreille. En répartissant le texte entre plusieurs chantres et en introduisant la polyphonie, on venait d'ouvrir un large champ de possibilités compositionnelles. La liturgie catholique, au XVI^e siècle, en connaît déjà différents types:

- 1) la passion dite responsoriale, dans laquelle les paroles de l'Évangéliste sont exécutées dans le ton liturgique de la passion, tandis que les paroles prononcées par des groupes ou par des individus isolés sont confiées, en totalité ou en partie, à un ensemble polyphonique;
- 2) la passion-motet dans laquelle l'ensemble du récit biblique d'un Évangile est traité polyphoniquement, et, enfin,
- 3) un type de passion dont le texte, une contraction fortement abrégée des récits des quatre Évangiles, est également traité polyphoniquement. Né en Italie, ce type n'a pas trouvé de place dans la liturgie officielle de la messe catholique; il prend en revanche une importance décisive pour la musique d'église protestante du XVI^e et du début du XVII^e siècles. Les passions de Johann Walter, l'ami de Luther, inaugurent les passions luthériennes et évangéliques de

type responsorial. Les paroles de l'Évangéliste et des différents acteurs sont récitées dans le ton liturgique de la passion tandis que les *turbae* sont traitées sous la forme d'une polyphonie à quatre voix d'une extrême simplicité. Les trois passions-repons composées en 1653 et 1666 par Heinrich Schütz sont les dernières représentantes de ce type de composition, tandis que les récitatifs sont de libres adaptations du ton liturgique de la passion.

L'histoire du type de passion qui atteindra son point culminant dans les œuvres de Jean-Sébastien Bach, ne commence qu'au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle. Il s'agit d'un type que l'on a appelé à juste raison la passion-oratorio. Les éléments essentiels en sont les suivants:

- 1) recomposition des récitatifs: leur expressivité et leur caractère déclamatoire se rapprochent au fil du temps, mais surtout à partir du début du XVIII^e siècle, du récitatif d'opéra;
- 2) introduction de chorals empruntés au répertoire du chant d'assemblée (cet usage est déjà répandu depuis la fin du XVI^e siècle);
- 3) introduction de textes liturgiques étrangers au texte de la passion;
- 4) accompagnement instrumental et développement de plus en plus important des éléments instrumentaux.

Du point de vue théologique et de l'histoire de la dévotion, le troisième élément, l'élargissement du texte de la Passion, revêt une importance particulière. Il est en relation, en partie tout au moins, avec la naissance du piétisme dans l'espace germanique. La vie intérieure du sujet et celle de l'âme, et par conséquent ce besoin de participer de tout son être aux souffrances du Christ,

constituent une préoccupation majeure du piétisme qui réactive ainsi une certaine sensibilité religieuse et des sentiments de dévotion personnelle. Cette influence s'est exercée sur les passions jusqu'à Bach. Cette nouvelle attitude se caractérise entre autres choses par les nombreux chants où le «moi» (*Ich*) apparaît au cours du XVII^e siècle aux côtés et à la place du «nous» (*Wir*) des chants de la Réforme: «Wenn ich einmal soll scheiden», «Ich bin's, ich sollte büßen», pour ne citer que deux exemples empruntés à la *Passion selon saint Matthieu* de Bach. De même, les textes lyriques intercalés valorisent également ce «moi», comme par exemple cet air de la *Passion selon saint Jean* «Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten».

Si l'introduction de chorals empruntés au répertoire du chant d'assemblée vers la fin du XVI^e siècle est déjà l'expression de la conscience d'une communauté réformée, les textes poétiques religieux, mais non bibliques qui apparaissent au début de la seconde moitié du XVII^e siècle, au temps des premières manifestations du piétisme, sont marqués par la dévotion individuelle. Une autre innovation consiste à renoncer au traitement polyphonique des paroles des différents acteurs. (Cet usage particulièrement répandu au XVI^e siècle avait déjà été abandonné par Schütz.) Chaque personnage chante désormais dans sa propre tessiture: Pierre et Pilate en voix de basse, qui est aussi la tessiture traditionnelle du Christ, la servante et l'épouse de Pilate en voix de soprano. Le traitement polyphonique est maintenu pour les acclamations de la foule: l'écriture polyphonique est réservée par ailleurs aux brèves introductions et conclusions tandis que les chorals sont également susceptibles d'un traitement homophonique.

L'histoire de la passion protestante allemande du XVII^e siècle est surtout marquée par les œuvres de Thomas Selle (1641 et 1643), Johann Sebastiani (1663), Christian Flor (1667), Friedrich Funcke (1670), Thomas Theile (1673), Georg Kühnhausen (vers 1700) et Johann Valentin Meder (1701 et avant). La *Passion selon saint Jean* de Selle est peut-être la première à introduire des intermèdes composés sur des textes étrangers au récit de la Passion; les paroles de l'Évangéliste restent cependant traitées dans le ton de la récitation liturgique. Les passions de Flor et de Theile, vers 1670, campent le nouveau type de la passion-oratorio; les paroles de l'Évangéliste et des différents acteurs adoptent exceptionnellement le ton liturgique et se trouvent donc traitées le plus souvent avec une grande liberté. Ce type de passion accueille enfin des airs de soliste, des cantiques et éventuellement des motets qui constituent autant de compositions autonomes; la participation des instruments s'y trouve renforcée.

C'est ainsi que se présente vers 1700, dans ses traits essentiels, avec ses multiples parties et ses contrastes musicaux, la passion-oratorio telle que nous la connaissons par Bach. Ce qui manque encore par rapport aux passions de Bach des années 1720, c'est l'épanouissement des soli et des duos dans le style des grands airs et duos à reprise de type italien, ainsi que l'amplification des chœurs de début et de fin qui fixeront le cadre formel de la passion généralement bipartite. Avec l'introduction du grand air et en particulier l'italianisation des récitatifs, on se rapproche de l'oratorio, mais aussi de l'opéra, rapprochement qui se traduit également par l'importance accrue des instruments. Parmi les plus illustres des passions an-

térieures à celles de Bach, figurent la *Passion selon saint Jean* de Georg Friedrich Haendel composée en 1704 mais attribuée récemment au compositeur Georg Böhm (1661-1733), enfin la *Passion selon saint Marc* du compositeur d'opéras hambourgeois Reinhard Keiser (vers 1717) dont Bach avait lui-même réalisé une copie. On remarquera en particulier que le chœur final de la passion de Haendel-Böhm («Schlafe wohl nach deinem Leiden») annonce à la fois par son texte et la musique, le chœur final de la *Passion selon saint Jean* de Jean-Sébastien Bach («Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine»). Bach a introduit par ailleurs dans sa *Passion selon saint Jean* certains textes d'un oratorio mis en musique par Keiser, Haendel, Mattheson et Telemann d'après un livret de Heinrich Brockes (*Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus*).

Indépendamment de la qualité musicale des chœurs, des chorals, des airs et des récitatifs, le grand exploit de Jean-Sébastien Bach fut d'avoir composé des passions dans lesquelles le texte biblique demeure au centre du discours, en dépit des ajouts dictés par le goût du temps. Si l'on compare ces œuvres à d'autres compositions de la même époque, on est surpris par le nombre important de chorals: 11 dans la *Passion selon saint Jean*, 13 dans la *Passion selon saint Matthieu* et 16 dans la *Passion selon saint Marc* (d'après la reconstitution que l'on peut en faire). Bach suit peut-être en cela une tradition leipzigoise, mais traduit ainsi de toute évidence l'héritage d'une puissante conscience communautaire. Ces mélodies étaient en effet connues de tous ceux qui fréquentaient les offices. Bach épouse également la tradition liturgique quant aux tessitures: depuis les XIII^e et XIV^e siècles

jusqu'au XVIII^e siècle, le récit de l'Évangéliste est confié à un ténor et les paroles du Christ à une basse. Les chœurs de la foule sont traités polyphoniquement, comme déjà du temps de Luther et bien avant, mais l'écriture en est cependant plus contrastée. Les passions de Bach véhiculent ainsi un éthos biblico-liturgique d'obédience luthérienne auquel s'ajoute une piété personnelle qui s'enracine probablement dans le piétisme et que traduisent les ariosi et les airs de facture plus libre. Mais cette double composante s'inscrit sans doute dans les traditions culturelles de Leipzig.

*

Une première version de la *Passion selon saint Jean* a fort vraisemblablement été exécutée en 1724 au cours de l'Office de la Semaine Sainte. La bipartition que cette œuvre a en commun avec la plupart des passions-oratorio composées avant et après 1700, respectait l'usage qui consistait à intercaler le sermon entre la première et la deuxième partie. La *Passion selon saint Jean* a été reprise en 1725; cinq numéros de la première version avaient été remplacés, probablement pour mieux intégrer l'œuvre au cycle de cantates de l'année en cours. Il faut noter en particulier le grand choral «O Mensch, bewein dein Sünde groß» sur lequel s'ouvre cette dernière version de la *Passion selon saint Jean* et qui terminera plus tard la première partie de la *Passion selon saint Matthieu*. La première version de 1724 a cependant été exécutée ultérieurement à plusieurs reprises. Jusque dans les dernières années de sa vie, le Cantor de Leipzig a apporté des corrections et des modifications à cette œuvre, si bien qu'il est impossible de parler d'une version définitive de cette passion.

Quoique les deux passions de Bach dont on conserve le texte intégral se situent dans la même tradition, elles s'opposent cependant tant par leur organisation que par leur caractère. Contrairement à la *Passion selon saint Matthieu*, avec ses nombreux airs et ariosi lyriques et la rigueur de son plan tonal, les scènes de jugements de la *Passion selon saint Jean* confèrent à cette dernière œuvre un tour plus dramatique et d'une certaine manière plus hardi. Certes le chœur final, «Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine», et plus particulièrement le dernier choral, «Ach Herr, laß dein lieb Engelein», qui s'élève comme un prière, donnent à l'œuvre une dimension contemplative d'une impressionnante profondeur.

Les passions de Bach, on vient de le montrer, s'inscrivent dans une longue tradition tant musicale que dévotionnelle; cette tradition s'enracine au sens le plus large dans le Moyen Âge, remonte en un sens plus restreint à la Réforme et s'épanouit d'une manière plus immédiate dans la production de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle. Bach apparaît ainsi comme l'héritier d'une tradition qu'il s'est employé à actualiser. La grandeur de cette œuvre ne tient pas à sa seule valeur artistique, en soi tout à fait singulière, mais elle réside également dans la manière dont Bach s'est emparé de certaines traditions pour les prolonger. Si le genre de la passion disparaît presque totalement après Bach et au cours du XIX^e siècle, pour ne resurgir qu'au XX^e siècle sous la forme de quelques rares œuvres, le rayonnement des passions de Bach continua à s'exercer, tout au moins depuis la reprise de la *Passion selon saint Matthieu* par Mendelssohn en 1829. Ces œuvres représentent un patrimoine inaliénable qu'il convient sans cesse de repenser et de réinterpréter.

(Traduction: Christian Meyer)



THE MONTEVERDI CHOIR · THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS
JOHN ELIOT GARDINER

Aufführung der h-moll-Messe in der Queen-Elizabeth-Hall, London, am 9. Februar 1985
Performing the Mass in B minor in the Queen Elizabeth Hall, London, on 9 February 1985
Exécution de la Messe en Si Mineur au Queen Elizabeth Hall de Londres, le 9 février 1985

Mass in B minor

Messe in h-moll · Messe en si mineur

BWV 232

THE MONTEVERDI CHOIR

Soloists:

Nancy Argenta · Lynne Dawson · Jane Fairfield · Jean Knibbs · Patrizia Kwella, *sopranos*

Carol Hall · Mary Nichols, *mezzo-sopranos*

Michael Chance · Patrick Collin · Ashley Stafford, *countertenors*

Wynford Evans · Howard Milner · Andrew Murgatroyd, *tenors*

Richard Lloyd Morgan · Stephen Varcoe, *basses*

THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS

Soloists:

Elizabeth Wilcock, *violin*

Lisa Beznosiuk, *flute*

Sophia McKenna · Valerie Darke, *oboe d'amore*

Michael Thompson, *horn*

Continuo:

Timothy Mason, *violoncello* · Valerie Botwright, *double bass*

Alastair Ross, *organ*

Paul Nicholson, *harpsichord*

JOHN ELIOT GARDINER

COMPACT DISC 8

[51'31]

MISSA

Kyrie

1. Chorus: Kyrie eleison [9'28]
*Nancy Argenta, soprano · Mary Nichols, mezzo-soprano
Ashley Stafford, countertenor · Wynford Evans, tenor*
2. Duet: Christe eleison [4'52]
Lynne Dawson, soprano · Carol Hall, mezzo-soprano
3. Chorus: Kyrie eleison [3'32]

Gloria

4. Chorus: Gloria in excelsis (*attacca*): [1'43]
5. Chorus: Et in terra pax [4'05]
*Nancy Argenta · Jane Fairfield · Jean Knibbs, sopranos
Patrick Collin · Ashley Stafford, countertenors
Andrew Murgatroyd, tenor
Richard Lloyd Morgan · Stephen Varcoe, basses*
6. Aria: Laudamus te [3'53]
Nancy Argenta, soprano · Elizabeth Wilcock, violin
7. Chorus: Gratias agimus tibi [3'03]
8. Duet: Domine Deus (*attacca*): [5'18]
Nancy Argenta, soprano · Howard Milner, tenor · Lisa Beznosiuk, flute
9. Chorus: Qui tollis peccata mundi [3'19]
10. Aria: Qui sedes ad dextram Patris [4'23]
Michael Chance, countertenor · Sophia McKenna, oboe d'amore
11. Aria: Quoniam tu solus Sanctus (*attacca*): [4'24]
Stephen Varcoe, bass · Michael Thompson, horn
12. Chorus: Cum Sancto Spiritu [3'49]
Stephen Varcoe, bass

Credo (SYMBOLUM NICENUM)

13. Chorus: Credo in unum Deum [1'55]
 14. Chorus: Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem [1'53]
 15. Duet: Et in unum Dominum [4'11]
Patrizia Kwella, soprano · Mary Nichols, mezzo-soprano
 16. Chorus: Et incarnatus est [3'26]
 17. Chorus: Crucifixus [3'09]
*Carol Hall, mezzo-soprano · Michael Chance, countertenor
 Wynford Evans, tenor · Stephen Varcoe, bass*
 18. Chorus: Et resurrexit [3'49]
 19. Aria: Et in Spiritum Sanctum [5'30]
Richard Lloyd Morgan, bass · Sophia McKenna · Valerie Darke, oboe d'amore I/II
 20. Chorus: Confiteor (*attacca*): [2'32]
 21. Chorus: Et exspecto resurrectionem [3'35]

Sanctus

22. Chorus: Sanctus [5'26]
 OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI ET DONA NOBIS PACEM
 23. Chorus I/II: Osanna in excelsis [2'35]
 24. Aria: Benedictus qui venit [4'49]
Wynford Evans, tenor · Lisa Beznosiuk, flute
 25. Chorus I/II: Osanna in excelsis (da capo) [2'36]

Agnus Dei

26. Aria: Agnus Dei [5'47]
Michael Chance, countertenor
 27. Chorus: Dona nobis pacem [3'21]

THE MONTEVERDI CHOIR

1st Sopranos: Jane Fairfield, Suzanne Flowers, Lucinda Houghton, Nicola Jenkin, Rachel Platt. (Catherine Kroll)*
2nd Sopranos: Nancy Argenta, Carol Hall, Jean Knibbs, Mary Nichols, Mary Seers, (Gill Ross)
Countertenors: Michael Chance, Patrick Collin, Brian Gordon, Ashley Stafford. (Richard Baker, Julian Clarkson)
Tenors: Wynford Evans, Howard Milner, Andrew Murgatroyd, Philip Pettifor, Nicolas Robertson. (Neil MacKenzie)
Basses: Michael Boswell, Stephen Charlesworth, Richard Lloyd Morgan, Richard Savage, Stephen Varcoe, (Alan Brafield)

THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS

on original instruments · mit Originalinstrumenten · avec instruments originaux

1st Violins: Elizabeth Wilcock (leader), Alison Bury, Miles Golding, Hildburg Williams, (Desmond Heath)
2nd Violins: Roy Goodman, Graham Cracknell, Julie Miller, Susie Carpenter-Jacobs, (Nicholas Parker)
Violas: Jan Schlapp, Annette Isserlis, Rosemary Nalden, (Jane Norman)
Violoncellos: Timothy Mason, Angela East, (Julie Lehwalder)
Double Basses: Valerie Botwright, (Amanda MacNamara)
Flutes: Lisa Beznosiuk, (Rachel Brown), Guy Williams, (Rachel Beckett)
Oboes: Sophia McKenna, (Paul Goodwin), Valerie Darke, (Richard Earle)
Oboes d'amore: Sophia McKenna, Valerie Darke
Bassoons: Alastair Mitchell, (Andrew Watts)
Horn: Michael Thompson
Trumpets: Crispian Steele-Perkins, David Staff, Stephen Keavy
Timpani: David Corkhill
Organ: Alastair Ross
Harpsichord: Paul Nicholson

* The bracketed names are additional performers in nos. 22, 23, 25 and 27.

Die in Klammern angegebenen Namen beziehen sich auf zusätzliche Mitwirkende in den Nummern 22, 23, 25 und 27.
 Les noms entre parenthèses indiquent des exécutants supplémentaires dans les n^{os} 22, 23, 25 et 27.

The Kantor, the Kapellmeister and the Musical Scholar: Remarks on the History and Performance of Bach's Mass in B minor

Christoph Wolff

Nearly 170 years ago, in 1817, the Swiss critic and publisher Hans-Georg Nägeli acclaimed Bach's Mass in B minor as the "greatest work of music of all ages and of all peoples" – an astonishing assertion at a time when the works of Mozart had already become a permanent feature of the musical landscape, and when Beethoven's fame was at its zenith. Conceptions of Johann Sebastian Bach in the early 19th century were hazy by comparison, the most common being that of a supreme master of fugue. He was best known as the composer of *The Well-Tempered Clavier*, of a substantial body of work for organ and the motets, while the Bach of the great works for combined vocal and instrumental forces – especially the Passions and the Mass in B minor – was totally unknown. There was, it is true, a faint awareness of the existence of that *terra incognita*: it can hardly have been entirely at random that Haydn, in his old age, took the trouble to acquire a manuscript copy of the Mass in B minor. Even the audience in Hamburg who heard C. P. E. Bach direct a performance of the Credo from the Mass in 1784 was ready to acknowledge that it "had never heard before, and would probably never hear again" music of the like. Neverthe-

less, Nägeli's claim was essentially an intuitive judgment – but it had one not insignificant result, in that it challenged Beethoven, beginning the composition of the *Missa Solemnis*, to emulate the dimensions of Bach's work in his own.

Time has taught us to be more cautious in the use of superlatives. A present-day critic would certainly not repeat Nägeli's pronouncement without qualification, though he would have to admit that it is not altogether preposterous. It is worth finding out, therefore, what it is about the work that makes it unique. In the last analysis, of course, only performance reveals the particular, unique nature of any musical work, but it can be useful to take historical factors into consideration as well, and establish certain factual correlations. The Mass in B minor, more than any other work, provides an instance of the case that the questions posed by a work are simultaneously a reflection of the many levels of complexity in the creator's artistic intentions.

The story of how the Mass came to be written would be quickly told if it amounted to nothing more than setting down the circumstances of the composition of the first main section (the Kyrie and Gloria). The

Elector of Saxony and King of Poland, August the Strong, died early in 1733, and a period of mourning was ordered in Saxony, during which, for five months, all musical performance was forbidden. This gave Bach a welcome period of leisure, which he seized upon as an opportunity for creative work: doubly welcome because he had in mind the highly practical purpose of commending himself to the new Elector with a work in his honour, in the hope of upgrading his position in Leipzig. His stratagem was to write a piece of liturgical music acceptable to the Catholic court in Dresden – which meant that a Passion was out of the question. His plan to procure a court title for himself did not meet with immediate success; it was not until 1736 that he reached his declared goal of an appointment as court composer, and the "Cantor zu St. Thomae et Director Musices Lipsiensis" was officially promoted to titular "Hofkapellmeister" to the Elector of Saxony and King of Poland.

Careerism – as it would be called today – often played an important, and perfectly legitimate, part in Bach's plans. But it is not a sufficient explanation of the phenomenon of the Mass in B minor. For one thing, Bach was already a Kapellmeister twice over: he had kept the title conferred on him at Cöthen, and in 1729 the Duke of Weissenfels had duplicated it. Bach had been able to sign himself "Kantor and Kapellmeister", whenever he so chose, since 1723. The two aspects of his profession were in fact closely connected, especially during the 27 years he spent in Leipzig. It had begun with his appointment as Kantor of St. Thomas's. When the city council in Leipzig met to appoint a successor to the doughty *Thomaskantor* Johann Kuhnau, they found themselves confronting a

fundamental question of principle: should they appoint a musician who was primarily a schoolmaster, or should they make a departure from the established practice? There was a majority on the council whose primary concern when filling the more important municipal posts was with brightening the city's worthy but dull commercial image, and so the voting went in favour of the Kapellmeisters among the applicants, men of the stature of Telemann, Graupner, Fasch and Bach. Schoolmasters like Tufen, Steindorf and Rolle probably stood no real chance from the outset. Let us skip the details of the tortuous process whereby the choice finally fell on Bach: he entered on his new post with the clear objective of performing the office of *Thomaskantor* as a Kapellmeister.

The dual aspect of his appointment affected all his activities in it, beginning with the way he tackled the job of composing a whole new repertory of church cantatas. In contrast to the common practice of the time – some of Bach's contemporaries, such as Telemann and Stölzel, wrote ten, fifteen or even more annual cycles – he wrote only a small number of cycles during the first few years of his term of office. This provided him in short order with a working repertory, on which it was possible to ring the changes in successive years: the great advantage, musically, was that he thereby avoided any effect of routine or of mass production. Of Bach's nearly 200 surviving church cantatas every one has a highly individual stamp.

He also possessed the organizational skill to mobilize the best musicians in the city, so as to build up the relatively small standard ensemble attached to St. Thomas's and St. Nicholas's. This enabled him to perform works which made great demands in the way of

virtuosity, and to introduce ambitious innovations in the formal layout of the cantata, going so far as to incorporate large-scale concerto movements; the outstanding examples are the great sinfonias with concertante organ with which some of the cantatas open. But the origins even of such a work as the *St. Matthew Passion*, though it is much larger in scale than any of the cantatas, can be associated with Bach's unique endeavour to reshape the function and the image of the office of *Thomaskantor*, and his own incorruptible and uncompromising Kapellmeister mentality was not the least of the motives behind that endeavour. It is perfectly feasible to regard the *St. Matthew Passion* as belonging, up to a certain point, within the scope of a Kantor's office and activities, as a Kapellmeister would practise them. The conception and execution of the work, however, and in particular its incomparable formal design, parallels for which exist only in the fundamentally different genre of opera, cannot be explained exclusively by reference to the Kantor and Kapellmeister poles of Bach's musical existence. And exactly the same is true of the Mass in B minor, to an even greater degree.

Let us circumscribe the subject a little more narrowly, by first turning our attention to the *Missa* of 1733, that is, the Kyrie and Gloria which eventually formed the first section of the Mass in B minor. One of the duties of the *Thomaskantor* was to perform a figural mass, as well as a cantata, on major church feasts. During his first few years in Leipzig, Bach met this obligation by performing masses composed by others. Only with the *Missa* of 1733 did his Kapellmeister's instinct stir him to write something which put new life into the long-established traditions of the genre. This is appar-

ent not only in the unusual requirement for a five-part choir and the exceptional richness of the scoring, but also, and especially, in the work's immense length: Kyrie and Gloria together last an hour! The sovereign skill with which the experienced Kapellmeister employed all the means of musical virtuosity in order to infuse his form with variety in abundance while preserving architectonic integrity can be demonstrated by reference to the Gloria. Its four great solo movements each throw a spotlight on the four principal orchestral colours in turn: the solo violin in the "Laudamus te", the solo flute in the "Domine Deus", the oboe d'amore in the "Qui sedes" and the horn in the "Quoniam tu solus sanctus"; and in each case the solo instrument is combined in a highly individual manner with the ensemble (especially in the low-lying trio of horn and two bassoons of the "Quoniam").

The later stages in the history of the Mass in B minor reveal further perspectives, for in the last decade of his life Bach took up the 1733 *Missa* again and, by the addition of a Credo, Sanctus and "Osanna", Benedictus, Agnus Dei and "Dona nobis pacem", completed a mass cycle in accordance with the historical precedents. This was accomplished by means of an extraordinary mixture of newly-composed material with existing music which Bach revised for its new role. What is even more remarkable is the fact that he did it for no discernible practical purpose. It was completely out of the question that a complete mass of this nature, a so-called "missa tota", could be performed in a Protestant church: Luther had excised the sections of the Roman rite devoted to the sacrifice from the Evangelical liturgy. Only the singing of the Sanctus had been retained. On the other hand, Bach's Mass

was also unusable in the Catholic rite, not only on account of its departures from the prescriptive Latin text, but also, and in particular, because of the liturgically impermissible layout of its closing sections. All this is quite apart from the work's gigantic dimensions, which burst all liturgical bounds, Catholic or Protestant.

If therefore there could be no thought of this monumental work being performed within the context of a church service, what reasons can Bach have had for writing it? The question acquires greater significance from the fact that during that same final decade of his life he neglected important projects which had a direct liturgical application in order to work on his Mass. He had begun to revise the *St. John Passion*, for example, only to put it aside again. (Strictly speaking, the *St. John Passion* was never really finished. This is clear from the stylistic break after No. 10, which is most apparent in the chorale movements of a detectably older style.) It is recognized that Bach made hardly any totally new additions to the sacred music repertory in the 1740s – though it is a mistake to look on that as a sign of apathy. Bach betrayed few signs of having grown tired of his job, but he spent his time on things which interested him, even if there was no immediate necessity to write them: he worked above all on the realization of ideas which, though far from foreign to his office, were not intimately related to it. It was no longer the case that his activity as a composer was caught in the field of polar tension between the Kantor's duties and the Kapellmeister's aspirations.

The same can be said *mutatis mutandis* of the instrumental compositions of the later years. There is, for example, Part III of the *Clavier-Übung*, sometimes

misleadingly entitled "Organ Mass", which has such a strong inner affinity to the Mass in B minor. Published in 1739, it brings together a collection of organ chorales of the highest artistic quality, but they do not possess an immediate liturgical function. Here, in the format of a "great organ book" (patently surpassing the very functional "little organ book" of chorales of many years earlier), Bach presented the *summa* of his art as an organist, undoubtedly in the awareness that much therein would be technically and musically beyond the reach of the average organist. Notwithstanding, he had the collection printed and expressly dedicated it to "the spiritual delectation of the lovers and, especially, the connoisseurs of this kind of work".

From there, it is only a short step to the possibility of viewing the Mass in B minor as the *summa* of Bach's vocal composition, intended to be appreciated in particular by the "connoisseurs of this kind of work". The genre of the mass was especially suitable for an undertaking of such a nature, but at the same time it led "Kantor and Kapellmeister" Bach into new regions of conceptual thought.

More traditions attach to the mass than to any other genre of vocal music, and it has been regarded since the 14th century as the central genre of sacred vocal music; so it is not surprising if Bach wanted to write his own contribution to this particular chapter of the history of music. The attraction must have been intensified by his awareness that the area of vocal music where he had always been most active, the cantata, was affected by the passage of time: fashions came and went, one type of cantata was replaced by another. The mass, in complete contrast, stood above time and fashion.

Furthermore, the mass is the pre-eminent choral genre, rather than a vehicle for soloists. This is one of the principal differences between it and, for instance, the Passion or the oratorio, in which the element of solo singing is dominant. By contrast, the mass (for one thing, in the lack of recitative) lays emphasis on the choir and its contribution, and gives the composer the chance to range across the entire spectrum of choral writing. In consequence, there is a sense in which the Mass in B minor can be regarded as a kind of "specimen book" of vocal music, for it provides exemplars of a diversity of forms and techniques far richer than is offered by Bach's Passions, for instance, with their extended monodic sections.

There are a number of factors which go to bear out this theory of the Mass in B minor as a "specimen book". First, there is the matter of the principle governing the selection of the material included in it: the high standard Bach applied is demonstrated above all in the way he took the best material from existing masses, or mass sections, in order to show it off as exemplary. The very fact that the mass he chose for "completion" after 1740 was the *Missa* in B minor, rather than one of the *missae breves* (in A major, G major, G minor and F major) which he had composed in the interim, is significant: the oldest of these five works was also the largest in scale and the best. The Sanctus of the Mass in B minor, again, is the oldest of his settings of this text and also, and more importantly, the most generously proportioned and the most polished: it is his Sanctus in D, which dates from Christmas 1724.

The numerous parody movements – i.e., those using music which was originally written for other texts –

were also chosen for their intrinsic musical quality. No doubt it would often have been easier for Bach to write a completely new movement, and the fact that he did not in, for example, the cases of the "Crucifixus" and the Agnus Dei testifies to a belief that the existing music possessed a substance and a potential which had not yet been fully exploited. This is borne out by the transformation which the choral *pascaglia* "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen", from the Cantata BWV 12 composed in Weimar in 1714, undergoes in its new guise in the "Crucifixus" of the Mass, where it is both more refined and more profound in its content. It is not just a matter of the greater refinement of the instrumentation but rather, and more potently, the subtle and above all expressive rhetoric, such as informs the setting of the concluding words "et sepultus est", with the sudden *a cappella* texture and the modulation from E minor to G major.

In the realm of contrapuntal technique, the spectrum ranges from the concerto-like texture of the "Gloria in excelsis" to the motet-like texture of the "Gratias", from the 'modern' concertante fugue of the "Et in terra pax" to the 'archaizing' fugue of the second "Kyrie", from the freely expressive "Et incarnatus" to the strict canonic design of the "Confiteor", to give only a handful of examples from the choral numbers. But the same diversity can be observed in the solo numbers, in which Bach rigorously eschews the 'fashionable' *da capo* principle.

It would of course be a serious misconception to interpret the work as some kind of theoretical treatise. Bach's thinking was entirely practical, even if the possibility of a complete performance of the Mass in his

lifetime was non-existent. There is no other way of interpreting the consistently cyclic nature of the work's design than by acknowledging that Bach was intent on inner integrity and an architectural design on the large scale. The musical return of the "Gratias" in the "Dona nobis pacem" is one witness to this, but there are more subtle ones: for instance, the juxtaposition of the deliberately contrived low ending of the Agnus Dei to the beginning of the "Dona nobis pacem", which climbs up out of the depths. The disposition of tonalities in the whole of this final section also confirms the idea of a cyclic plan: D major ("Osanna") – B minor (Benedictus) – G minor (Agnus Dei) – D major ("Dona nobis pacem"). Bach might well, in fact, have put his Agnus Dei, a parody of an A minor aria in the *Ascension Oratorio*, in the key of F sharp minor or B minor, but for the sake of harmonic variety he deliberately chooses the subdominant, G minor, the only flat-side key in the entire work; in doing so he simultaneously creates a reference to the 'flat' tonalities of the modulating episode in the "Confiteor", at the entrance of the words "Et exspecto resurrectionem mortuorum".

There is another reason for Bach's turning to the mass, with all its weight of historical tradition. This is the consciousness of his own position in history, a particularly characteristic phenomenon. In 1735, that is, around the time of his 50th birthday, Bach wrote down a family genealogy in which he recorded his own place in the succession of the generations of the Bachs, the Thuringian family of musicians, which had already produced several noteworthy composers in the 17th century, while by the 1730s, as Bach could see, his sons were shaping to continue the tradition.

He himself had cherished the inheritance of his forebears – in particular, he regularly performed the motets of his uncles Johann Christoph and Johann Michael Bach – and he even formed an 'archive' of Bach family manuscripts ('Alt-Bachisches Archiv'). There can be no doubt that he had a keen awareness of history, both past and future, at least in the microcosm of his own family.

So, as he grew older, the Mass in B minor must have seemed to him to be a bequest to his successors and to the future; the concern to complete and perfect it pre-occupied him virtually till his dying breath. He had long since ceased to attach importance to carrying out the *Thomaskantor's* workload of routine church music, and no longer had much interest in the fulfilment of personal ambitions as a Kapellmeister. His primary interest now lay in the pursuit of 'musical science', and the fulfilment of the scholar-composer's obligation to formulate a *summa* of his art. *The Art of Fugue* was the outcome in the field of instrumental music, and the Mass in B minor in that of vocal composition: in assembling these two great collections Bach anchored his own achievement firmly in the bedrock of musical tradition. His grasp of that tradition went back to Palestrina, whose *Missa sine nomine* was certainly a factor in the inspiration for the Mass in B minor itself, and beyond Palestrina to the Gregorian *cantus firmus* on which the "Credo in unum Deum" and "Confiteor" are based.

The Mass in B minor is the *summa* not only of Bach's vocal music, but of all his sacred music. Thus the text, of all sacred texts, is the one that could not date, that had the paramount claim to universal validity, overriding all confessional and linguistic boundaries.

Setting the text of the mass means, above all else, giving a direct musical expression, without periphrasis or ambivalence, to invocation, praise and the confession of faith. Such an undertaking could not but be close to Bach's heart, for it was the supreme opportunity to unite his creed as a Christian with his creed as a musician in a single statement. But that statement had to meet his own very highest standards of perfection, and so it is no wonder that it took him more than 15 years, from 1733 to around 1748, to complete. There was, after all, no deadline: in this task the only obligation Bach acknowledged was his personal responsibility to his Creator, to tradition and to posterity.

While there is no difficulty in seeing how the cantatas, the Passions and the oratorios fall within the scope of a Kantor's duties as conceived and executed by a Kapellmeister, the phenomenon of the Mass in B minor cannot be explained without some reference to the reflective and scholarly dimension of Bach's musicianship. A complex system of thought at many levels went into the making of this great Mass, and lifts it not only above the rest of his oeuvre but also above the entire repertory of Western music. Nägeli's acclamation, discussed at the beginning of this essay, seems to have been inspired by an awed sense of this universal claim which Bach's Mass in B minor makes unchallenged to this very day.

*

The history of the Mass in B minor makes it clear that the composer could not have expected it to be performed complete as a mass cycle within the context of any liturgy, of whatever confession. We do not know whether he attached any importance at all to the idea of a complete performance – it is not wholly incon-

ceivable. We do not know enough about the possibilities that may have existed for performing such a work as if it was an oratorio. Bach had some connections with the nobility of Bohemia and Moravia (Counts Sporck and Questenberg, for example), in whose households paraliturgical performances of oratorios were quite a common occurrence, but as yet it has not been possible to assess what, if any, relevance that acquaintance could have had for his intentions with regard to a performance of his Mass. But there can be no doubt whatsoever that Bach looked on his great Mass as a work for performance – in its individual sections at least, if not as a single whole. The Sanctus is known to have been performed at Christmas 1724, in its original form, and again in the 1740s in a revised version. The *Missa* (Kyrie and Gloria) of 1733 was performed in Dresden in all probability, in conjunction with the dedication of an existing set of parts. In the case of the Credo and other sections of the work, there exist neither archival evidence of their performance nor the original parts.

Such being the situation, even more questions arise concerning performance practice in the case of the Mass in B minor than of other works. Ideally, such questions should be answered by reference to historical evidence, in this case other works known to have been performed under Bach's direction, along with the judicious use of analogy. An essential document in this context (as in others, indeed) is the memorandum (*Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music*) which Bach laid before the city council on 23 August 1730, and in which he set down his conception of the kind of numbers necessary for the regular performance of music in the city churches. This required a

vocal ensemble with three or four singers to each part (including one in each group able to take the solos): thus a choir of between 12 and 16. The instrumental group was made up of strings (2–3 first violins, 2–3 second violins, 4 violas, 2 cellos, 1 bass), wind (usually 2–3 oboes, 1–2 bassoons, 3 trumpets) and timpani. Even without keyboard, flutes or other instruments used by Bach, the list shows that in normal circumstances the instrumental ensemble was larger than the vocal, and that in turn surely tells us something about Bach's conception of how the music should sound. The same conception is reflected in the Mass in B minor: the forces required in the case of the Kyrie and Gloria are a five-part chorus (i.e. 15–20 singers, by the norms of the Leipzig memorandum) set against the strings, two each of transverse flutes, oboes and bassoons, three trumpets, timpani and a *cor de chasse* – a total, including the continuo, of at least 25 instrumentalists.

Possibly Bach adapted this section of the Mass for the forces available in Dresden, assuming it was given there in 1733. The performance material that survives for masses by Lotti and Zelenka sung in the Dresden Court Chapel suggests that the choir there was normally larger than in the churches in Leipzig. We do not know what, if any, consequences this may have had for Bach, but we can assume that he exploited the practice, normal in both Dresden and Leipzig, of differentiating soloists and *ripieno* chorus. This applies most obviously to the solo numbers which were sung by individual members of the vocal ensemble. The original Dresden parts (apparently a single set, without duplicated parts) bear the marking "solo" at the top of some numbers, such as the "Qui sedes" and

"Quoniam" – in other words the *ripieno* singers are expressly excluded.

These markings are in themselves a strong argument against Joshua Rifkin's view (represented in his recording for Nonesuch Records) that Bach intended all the vocal parts in the Mass to be taken by one solo singer apiece. A further point is that the vocal part-writing regularly changes: the first "Kyrie" is in five parts, the second in four, the "Gloria in excelsis" in five, the "Gratias" in four; the same alternation continues in the choral movements of the Credo: the Sanctus is in six parts, the "Osanna" and "Dona nobis pacem" both in eight. This flexibility leads to the conclusion that Bach had forces he could easily rearrange, and for that he must have had more than one singer to each part. It is impossible to say precisely how such forces were deployed to achieve textural variety within *tutti* passages. It is therefore likely that Bach had in mind the use of unaccompanied soloists, especially for those movements where there is a fugal exposition without obligatory instrumental accompaniment. The constitution of the continuo is a matter deserving especial attention, particularly the roles of organ and harpsichord. The parts survive of masses and mass movements by composers such as Palestrina and Kerll, as performed by Bach during the period when he was working on his Mass. This material shows that he regularly called for organ and harpsichord simultaneously as accompaniment – a practice that can probably be assumed to be normative in the great majority of Bach's church music.

The absence of original source material presents several problems which cannot be solved easily. It remains unclear, for example, because it is not indicat-

ed in Bach's score, whether the choir should sing *a cappella* in the "Credo in unum Deum" and the "Confiteor" or whether instruments should double the vocal parts. A case could be argued for either: in favour of the *a cappella* sound there is the effect Bach deliberately creates at the end of the "Crucifixus", and, on the other hand, the way the violins are used in the "Credo in unum Deum" itself, the result being that there are not enough strings available for *colla parte* accompaniment. Another problem arises in the case of the Benedictus, where Bach does not specify which instrument should take the solo. In the 19th century the practice was to give the part to the solo violin, following the example of the Benedictus of Beethoven's *Missa Solemnis*. But the solo as written does not go below the D above middle C, and thus does not require the violin's G string at all; this makes plausible the use of a transverse flute (on which the D is the lowest note).

The Mass in B minor dispenses with instruments such as viola da gamba, recorder, violoncello piccolo, cornetto and trombone, which are all variously to

be found in other of Bach's works, and confines itself to the normal orchestra. The extraordinary delicacy with which he was able to use it is illustrated by a movement such as the "Quoniam". But his primary concern is obviously with quality of composition, and not with making the aural surface attractive with the kind of effects for which he had ample scope in such dramatic works as the Passions. The reining-in of the orchestral contribution in favour of the vocal forces, as a matter of principle, is a subtle but unmistakable factor in the Mass in B minor. It is especially influential in those numbers which represent the last stage in the work's genesis, and especially the "Et incarnatus" (composed to complete the great central choral block of "Et incarnatus", "Crucifixus" and "Et resurrexit"). The emphasis on the vocal qualities of the work, in both the solo and the choral numbers, can thus be regarded as an important element in Bach's musical intentions, and in his bequest of the Mass in B minor as an ideal of polyphonic vocal sacred music.

(Translation: Mary Whittall)

Kantorenmusik, Kapellmeisterstil und gelehrte Kunst: Anmerkungen zu Geschichte und Aufführungspraxis von Bachs h-moll-Messe

Christoph Wolff

Vor nahezu 170 Jahren, im Jahre 1817, bezeichnete der schweizer Verleger und Musikschriftsteller Hans-Georg Nägeli die Bachsche h-moll-Messe als »das größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker« – eine erstaunliche Behauptung zu einem Zeitpunkt, als die Werke Mozarts bereits zum festen Bestandteil des Musiklebens geworden waren und als sich Beethoven im Zenit seines Ruhmes befand. Von Johann Sebastian Bach hatte man gegen Anfang des 19. Jahrhunderts eine vergleichsweise vage Vorstellung, in der das Bild des unnachahmlichen Fugenmeisters überwog. Man kannte vorwiegend den Komponisten des *Wohltemperierten Klaviers*, einer größeren Anzahl von Orgelwerken und der Motetten. Aber den Bach der vokal-instrumentalen Großwerke, zumal der Passionen und der h-moll-Messe, kannte man ganz und gar nicht. Freilich, es gab eine gewisse Ahnung von dem, über das Ungewißheit herrschte. So ist es wohl kaum reiner Zufall, daß sich bereits der alte Haydn eine handschriftliche Partitur der h-moll-Messe zu verschaffen wußte. Selbst das Hamburger Publikum, das 1784 unter der Leitung von Carl Philipp Emanuel Bach eine Teilaufführung der h-moll-Messe (und zwar des Credos) erlebte, mußte erkennen, daß

man eine solche Art von Musik »noch nie gehört und vermutlich nie wieder hören« würde. Letztlich blieb jedoch Nägelis Wort von dem »größten musikalischen Kunstwerk aller Zeiten und Völker« eine eher intuitive Feststellung. Immerhin hatte sie eine nicht unbedeutende Auswirkung darin, daß sie Beethoven dazu herausforderte, mit seiner eben begonnenen *Missa solennis* den Dimensionen des Bachschen Vorbildes nahe zu kommen.

Die Zeit hat uns gelehrt, mit Superlativen vorsichtiger umzugehen. Nägelis Behauptung würde man in dieser Ausschließlichkeit heute sicher nicht wiederholen. Freilich muß man zugestehen, daß gar so absurd Nägelis Feststellung durchaus nicht ist. Und so lohnt es sich, der Frage nachzugehen, worin denn eigentlich jenes Werk seine Einzigartigkeit offenbart. Nun erweist sich zwar die Besonderheit eines jeden Musikwerks letztlich allein im Erklängen; dennoch scheint es geboten, historische Überlegungen mit einzubeziehen und gewissen Zusammenhängen auf den Grund zu gehen. Gerade im Falle der h-moll-Messe zeigt sich, daß die Rätsel des Werkes zugleich die Vielschichtigkeit der künstlerischen Intentionen seines Urhebers widerspiegeln.

Die Entstehungsgeschichte der h-moll-Messe wäre rasch berichtet, wollte man sich auf die äußeren Daten des Ursprungs ihres ersten Hauptteils (Kyrie und Gloria) beschränken. Jene Missa entstand während der von Staats wegen verordneten Landestrauer im Frühjahr 1733 nach dem Tod Augusts des Starken. Da für die Dauer von fünf Monaten alles Musizieren untersagt war, ergab sich für Bach eine willkommene schöpferische Mußezeit, die er sogleich sinnvoll nutzte. Sinnvoll auch in der Hinsicht, als er dem Thronfolger eine Huldigung darzubringen gedachte, die zugleich seinen Leipziger Status aufwerten konnte. So entwickelte Bach eine überaus geschickte Strategie mit einem Stück Kirchenmusik, das dem katholischen Dresdner Hof genehm sein mußte – eine Passionsmusik wäre dies sicherlich nicht gewesen. Der Plan, ein Hofprädikat zu erlangen, schlug zunächst fehl: erst 1736 erreichte Bach sein erklärtes Ziel, die Ernennung zum Hofcompositeur. Der städtische Kantor avancierte offiziell zum kurfürstlich-sächsischen und königlich-polnischen Titular-Hofkapellmeister. Karrieredenken – so würde man es heute nennen – hat in Bachs Planungen, und dies durchaus legitimerweise, häufig eine wichtige Rolle gespielt. Nur: das Phänomen der h-moll-Messe läßt sich so nicht erklären. Zudem war Bach bereits Kapellmeister; er hatte den Köthener Titel behalten und 1729 noch einen zusätzlichen Hofkapellmeistertitel vom Herzog zu Weissenfels verliehen bekommen. Seit 1723 unterzeichnete Bach vorzugsweise mit »Cantor und Capellmeister«. Diese beiden Aspekte seines Wirkens sind denn auch überaus eng miteinander verbunden, zumal während der 27 Leipziger Jahre. Es hatte mit der Berufung in das Thomaskantorat begonnen. Als sich der Leipziger

Stadtrat um die Nachfolge des wackeren Thomaskantors Johann Kuhnau bemühte, erhob sich die grundsätzliche Frage, ob man sich nach einem Schulmeister-Musiker oder nach jemand anderem umsehen sollte. Die Mehrheit des Rates, dem es mit allen Neuberufungen auf die wichtigeren städtischen Posten darum ging, den Glanz der Handelsmetropole aufzupolieren, entschied sich für eine Kapellmeister-Riege vom Range eines Telemann, Graupner, Fasch und Bach. Die Schulmeister-Kantoren Tufen, Steindorf oder Rolle hatten wohl von vornherein keine echte Chance. Lassen wir die Details der Berufungsfragen beiseite: Bach, auf den nach einigem Hin und Her die Wahl gefallen war, begann sein neues Amt mit dem deutlichen Ziel, das Thomaskantorat als Kapellmeister zu verwalten.

Wir begegnen diesem quasi-Doppelspiel auf Schritt und Tritt. Es beginnt schon mit der Disposition des neuzuschaffenden Kantaten-Repertoires. Im Gegensatz zu der überwiegenden Praxis der Zeit komponierte Bach eine begrenzte Anzahl von Kantatenjahren gleich zu Beginn seiner Amtszeit, so daß ihm ein Gebrauchsrepertoire mit der Möglichkeit zu turnusmäßiger Wiederholung zur Verfügung stand. Der Vorteil gegenüber dem Komponieren von zehn, fünfzehn oder mehr Jahrgängen (so etwa die Produktion der Zeitgenossen Telemann oder Stölzel) bestand vor allem darin, daß sich kein Multiplikationseffekt, keine Routine bilden konnte. Der höchst individuelle Zuschnitt jeder einzelnen der annähernd zweihundert Kirchen-Kantaten Bachs bestätigt dies höchst eindrucksvoll.

Bach verstand es, die besten Musiker der Stadt zu mobilisieren, um damit sein relativ kleines Standarden-

semble an Thomas- und Nikolaikirche aufzuforsten. So wurde es möglich, Werke anspruchsvollster Virtuosität vorzulegen, ambitionöse wie neuartige Kantatenmodelle zu schaffen, in die sogar große Konzertsätze integriert werden konnten. Man denke nur an die großen Kantaten-Sinfonien mit konzertierender Orgel. Aber auch ein Werk wie die großdimensionierte *Matthäus-Passion* erklärt sich ebenfalls aus dem einzigartigen Bestreben Bachs, dem Thomaskantorat ein neues Profil zu geben, und dies nicht zuletzt aus seiner unbestechlichen und kompromißlosen Kapellmeister-Mentalität heraus. Nun läßt sich die *Matthäus-Passion* noch bis zu einem gewissen Grade in das Amt- und Auftragsdenken eines kapellmeisterlichen Kantors einordnen. Die Faktur des Werkes sowie vor allem seine beispiellose Formatgebung, die ihre einzige Parallele in der Oper hat und sich dennoch so fundamental von dieser unterscheidet, lassen sich jedoch nicht ausschließlich ableiten aus den beiden Polen des Bachschen Musikerdaseins: Kantor und Kapellmeister. Und dies gilt gleichermaßen für die h-moll-Messe, hier sogar in noch viel stärkerem Maße.

Kreisen wir den Sachverhalt ein wenig ein, indem wir zunächst die Missa von 1733, also Kyrie und Gloria der nachmaligen h-moll-Messe betrachten. Aufgabe des Thomaskantors war es, an hohen Festen neben den Kantaten eine figurale Messe aufzuführen. Bach entledigte sich dieser Pflicht in den ersten Leipziger Jahren durch Aufführungen kleinerer Messenkompositionen fremder Meister. Erst mit der Missa von 1733 erwacht der »Kapellmeisterinstinkt« in ihm, nunmehr eine Komposition zu entwerfen, die neue Ansprüche an die altherwürdige Gattung stellt. Dies zeigt sich

bereits in der ungewöhnlichen fünfstimmigen Vokalbesetzung sowie in dem besonders reichhaltigen Instrumentarium, dann jedoch vor allem in der enormen Ausdehnung: Kyrie und Gloria von insgesamt ein-stündiger Aufführungsdauer! Im Detail betrachte man nur das Gloria, um zu sehen, wie genial hier der Kapellmeister die Mittel virtuosen Musizierens einsetzt, um die differenzierte Vielfalt und zugleich architektonische Form zu erhalten. Die vier großen Solosätze des Gloria geben denn auch den vier Hauptklangfarben des Orchesters je eine exponierte Repräsentation: der Solo-Violine im »Laudamus te«, der Solo-Flöte im »Domine Deus«, der Oboe d'amore im »Qui sedes«, sowie dem Horn im »Quoniam tu solus sanctus«; und dies in jeweils höchst individuellen Kombinationen mit dem Gesamtensemble (zumal im »Quoniam« das tiefe Trio von Horn und zwei Fagotten).

Die weitere Geschichte der h-moll-Messe eröffnet darüber hinaus neue Perspektiven, denn Bach begann in seinem letzten Lebensjahrzehnt, jene Missa von 1733 zu erweitern und im Sinne des historischen Messenzyklus zu kompletieren, und zwar fügte er Credo, Sanctus sowie Osanna, Benedictus, Agnus Dei und Dona nobis pacem hinzu. Dies geschah in merkwürdiger Weise, indem Bach Neukomponiertes mit der Übernahme und Überarbeitung von Altem vermischte. Wesentlicher noch: Bach tat dies ohne erkennbares pragmatisches Ziel. Die Aufführung einer solchen kompletten Messe, d.h. einer sogenannten »Missa tota«, war im protestantischen Bereich völlig ausgeschlossen: Martin Luther hatte die den Opfergedanken enthaltenen Stücke der römischen Eucharistie-Liturgie aus dem evangelischen Gottesdienst verbannt. Lediglich der Gesang des Sanctus war bei-

behalten worden. Auf der anderen Seite war Bachs h-moll-Messe auch für den katholischen Ritus nicht benutzbar, einerseits wegen der unrömischen Textvarianten, vor allem aber wegen der liturgisch falschen Gliederung der Schlußteile – ganz abgesehen von den immensen musikalischen Dimensionen, die den gottesdienstlichen Rahmen, katholisch oder lutherisch, sprengten.

War also an eine gottesdienstliche Aufführung dieses Monumentalwerkes nicht zu denken, was motivierte dann den Komponisten, ein solches Werk zu schaffen? Die Sache wird um so merkwürdiger, wenn wir bedenken, daß Bach in jenem letzten Jahrzehnt andere wichtige Projekte von unmittelbarer kirchenmusikalischer Funktion der Arbeit an der h-moll-Messe opferte. So unterließ er die angefangene Revision der Johannes-Passion. (Strenggenommen muß man sagen, daß die Johannes-Passion nie ganz fertig geworden ist. Dies zeigt sich deutlich in dem stilistischen Bruch nach Satz 10, den vor allem die Choralätze älteren Typs hörbar dokumentieren.) Man erkennt, daß Bach in den 1740er Jahren kaum direkt neues kirchenmusikalisches Repertoire schuf. Es wäre gewiß falsch, hierin Resignation sehen zu wollen, denn Amtsmüdigkeit ließ sich Bach wohl kaum anmerken, aber er verwandte die Zeit auf Dinge, die nicht sein mußten, die ihn jedoch interessierten – er realisierte vor allem Ideen, die zwar sehr wohl mit seinem Amt zusammen-, nicht jedoch von ihm abhingen. Sein Komponieren bewegte sich kaum mehr ausschließlich in dem Spannungsraum von Kantorat und Kapellmeisterschaft.

Dies gilt mutatis mutandis auch von den Instrumentalkompositionen jener Zeit. Man denke nur an den der

h-moll-Messe innerlich verwandten Dritten Teil der Clavier-Übung, der mißverständlich sogenannten Orgelmesse. In diesem, 1739 gedruckten, Teil der Clavier-Übung ist eine Folge von kunstvoll gearbeiteten Orgelchorälen vereinigt, ohne daß diesen ebenfalls eine unmittelbare liturgische Funktion zukäme. Bach bietet hier in Form eines großen Orgelbuches (in deutlicher Überhöhung jenes so äußerst funktionalen Orgelbüchleins mit Chorälen aus früherer Zeit) die Summa seiner Orgelkunst, und dies gewiß in dem Bewußtsein, daß sehr viel daraus dem normalen Organisten technisch wie musikalisch kaum zugänglich sein konnte. Dennoch: er ließ die Sammlung drucken, und zwar »denen Liebhabern und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit zur Gemüths-Ergetzung«.

Es liegt nahe, daran anknüpfend in der h-moll-Messe die Summa von Bachs Vokalkunst zu sehen, die zum jenen »Kennern von dergleichen Arbeit« verständlich sein sollte. Die Gattung der Messe bot sich einem solchen Unterfangen in besonderer Weise an, führte den Kantor-Kapellmeister Bach aber zugleich in neue Regionen konzeptionellen Denkens.

Die Messe ist die traditionsreichste aller Vokalgattungen, ja sie galt seit dem 14. Jahrhundert als die zentrale Gattung geistlicher Vokalmusik. So überrascht es nicht, wenn Bach einen Beitrag zu diesem Kapitel der Musikgeschichte zu leisten wünschte. Ihm mußte dies um so sympathischer erscheinen, als er im Hauptbereich seiner vokalen Tätigkeit, nämlich im Kantaten-Repertoire, den Wandel der Zeitmoden beobachten konnte. Es war abzusehen, wie sich das Interesse an der Kantate änderte, wie ein Typus den anderen ablöste. Die Zeitgebundenheit der Kantate ließ sich nicht mit der Zeitlosigkeit der Messe vergleichen.

Zudem war die Messe Chorrepertoire »par excellence«, weniger Anlaß zu solistischem Musizieren. Hier zeigt sich der prinzipielle Unterschied etwa zu den Passionen und Oratorien, in denen das vokal-solistische Element überwiegt. Die Messe hingegen (schon allein mit dem Verzicht auf Rezitative) betont den chorischen Anteil und bietet Gelegenheit, das gesamte Spektrum chorisch-vokalen Komponierens auszubreiten. Und somit versteht sich die h-moll-Messe zumindest in einer gewissen Beziehung als ein »Musterbuch« vokalen Musizierens und Komponierens, denn sie leistet gerade an satztechnischer Variabilität ein Vielfaches von dem, was sich etwa in den Passionen (mit ihren ausgedehnten monodischen Partien) findet. Zu diesem »Musterbuch«-Aspekt gehört eine Reihe von wesentlichen Teilmomenten. Da ist zunächst die Frage der sorgfältigen Auswahl. Das hochgespannte Selektionsprinzip zeigt sich vor allem darin, daß Bach aus vorhandenen Messen bzw. Messen-Stücken das Beste herausgreift, um es als exemplarisch darzustellen. So »komplettiert« er nach 1740 nicht etwa die Messen in A-dur, G-dur, g-moll oder F-dur, bis zu diesem Zeitpunkt unmittelbare Seitenstücke zur h-moll-Messe, sondern er greift eben spezielle die Missa in h heraus, d.h. die älteste und zugleich größte und kunstvollste der fünf. Aus seinen Sanctus-Kompositionen wählt er ebenfalls die älteste, vor allem aber die am größten angelegte und am meisten ausgefeilte: das bereits zu Weihnachten 1724 entstandene Sanctus in D.

Das Auswählen des Besten geschieht auch bei den zahlreichen Parodiesätzen, d.h. Kompositionen, die ursprünglich auf andere Texte hin konzipiert waren. Bach sucht Stücke von besonders eindringlicher mu-

sikalischer Potenz heraus. Es wäre für ihn gewiß oft einfacher gewesen, einen Satz völlig neu zu schreiben. Daß er dies etwa im Falle des Crucifixus oder Agnus nicht tut, bezeugt, daß hier für ihn die älteren Sätze in ihrer Substanz und Qualität noch nicht restlos ausgeschöpft waren. Und es läßt sich zeigen, wie gerade die Chor-Passacaglia »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« aus der Weimarer Kantate (BWV 12) von 1714 in der Messen-Neufassung eine um vieles verfeinerte, inhaltlich vertiefte Gestalt gewinnt. Dies zeigt sich nicht nur an der raffinierten instrumentalen Einkleidung, sondern insbesondere an der subtilen und vor allem ausdrucksstarken Rhetorik, wie sie in der Vertonung der Schlußworte »et sepultus est« mit plötzlichem a-cappella-Klang und Modulation von e-moll nach G-dur bezeugt.

Im kontrapunkt-technischen Bereich dehnt sich das Spektrum der Satzarten aus vom Konzertsatz des Gloria bis hin zum motettischen Satz des Gratias, von der modernen konzertanten Fuge des Et in terra pax hin zur retrospektiven Fuge des 2. Kyrie, vom frei-expressiven Satz des Et incarnatus hin zur streng kanonischen Konstruktion des Confiteor, um nur einige Beispiele aus dem chorischen Bereich zu nennen. Ähnliches gilt aber auch im Blick auf die Variabilität von den solistischen Sätzen, bei denen Bach systematisch das eher modische Prinzip des Da capo ausklammert.

Freilich hieße es, das Werk gewaltig zu verkennen und mißzudeuten, wollte man es etwa als theoretischen Traktat verstehen. Denn Bach denkt durchaus in praktischen Dimensionen, auch wenn für eine Gesamtauführung der h-moll-Messe zu seiner Zeit mit Sicherheit kein Raum war. Die durch und durch zy-

klische Gestaltung des Werkes läßt keine andere Deutung zu, als daß er auf innere Geschlossenheit und musikalische Großarchitektur geachtet hat. Dies bezeugt nicht zuletzt die Wiederkehr des *Gratias* im *Dona nobis pacem*, aber in noch subtilerer Form etwa der Anschluß des bewußt abgeknickten tiefen *Agnus Dei*-Schlusses zu dem sich von unten her aufbauende *Dona nobis pacem*. Auch die Tonarten-Gliederung gerade dieses Schlußteiles bestätigt die zyklische Planung: D-dur (Osanna) – h-moll (Benedictus) – g-moll (Agnus Dei) – D-dur (*Dona nobis pacem*). Es hätte nahegelegen, das aus einer a-moll-Arie des *Himmelfahrts-Oratoriums* parodierte *Agnus Dei* in fis-moll oder h-moll zu setzen. Doch Bach wählte um der harmonischen Abwechslung willen bewußt das subdominante g-moll, den einzigen \flat -Tonartensatz des ganzen Stückes, und knüpft damit zugleich an den \flat -Tonartenbereich des modulierenden Schlusses des *Confitoeur* mit den Worten »*Et exspecto resurrectionem mortuorum*« an.

Daß Bach sich der geschichtsträchtigen Messenkomposition zuwendet, kommt noch aus einem weiteren Grunde nicht von ungefähr. Das Bewußtsein seiner eigenen Geschichtlichkeit ist bei ihm ein besonders bezeichnendes Phänomen. Etwa um die Zeit seines 50. Geburtstages, d.h. um 1735, legte Bach eine Familien-Genealogie an, in der er sich in den Generationenverband der Musikerfamilie Bach einordnet, jenes großen thüringer Musikergeschlechts, das schon im 17. Jahrhundert bedeutende Komponisten hervorgebracht hatte, und in dessen Tradition Bach nunmehr, in den 1730er Jahren, seine eigenen Söhne hincinwachsen sah. Er selbst hatte das Erbe der Väter gepflegt, insbesondere die Motetten seiner beiden Onkel

Johann Christoph und Johann Michael Bach regelmäßig aufgeführt, ja eine Sammlung angelegt, die er »Alt-Bachisches Archiv« nannte. Somit ergab sich für ihn eine unmittelbare Beziehung zur Geschichte, der Vergangenheit wie der zukünftigen, zumindest im Mikrokosmos seiner eigenen Familie.

So verstand er, der Alternde, die Arbeit an der h-moll-Messe, um deren Vervollständigung und Verbesserung er sich gleichsam bis zum letzten Atemzug bemühte, auch als ein Vermächtnis an die Nachfahren, an die Zukunft. Es ging ihm nicht, und schon lange nicht mehr, um die Erfüllung des täglichen Bedarfs an vom Kantorat erwarteten Repertoire-Stücken, auch kaum mehr um die Selbstverwirklichung von Kapellmeister-Ambitionen. Vielmehr lag ihm als gelehrtem Komponisten, der nunmehr primär seine »musicalische Wissenschaft« betrieb, daran, die Summa seiner Kunst zu formulieren. Er tat dies auf dem Gebiet der Instrumentalmusik mit der Kunst der Fuge, in der Vokalmusik mit der h-moll-Messe – um damit die eigene Kunst bewußt in der Tradition zu verankern. Nicht von ungefähr griff Bach bis auf Palestrina zurück, dessen *Missa sine nomine* ihm als Anregungsfaktor gerade auch für die h-moll-Messe diente. Und nicht zufällig läßt er *Credo* und *Confitoeur* auf dem gregorianischen *cantus firmus* basieren.

Die h-moll-Messe repräsentiert hiermit nicht nur Vokalmusik, sondern Kirchenmusik schlechthin. Darin schließlich nahm Bach auch den Text, der eben nicht veralten konnte, der gewissermaßen mit dem Gottesdienst der Kirche Allgemeingültigkeit beanspruchte, auch über die Grenzen der Konfessionen und Sprachen hinaus.

Komponieren des Messetextes heißt insbesondere, Anrufung, Lobpreis und Glaubensbekenntnis ohne Umschweife in Musik zu setzen. Für Bach konnte dies nur innerstes Anliegen sein, zugleich bot sich jedoch die Möglichkeit, sein christliches *Credo* mit seinem künstlerischen *Credo* als Einheit zu verbinden. Und daß die Formulierung dessen, was höchsten Vollkommenheitsansprüchen genügen sollte, mehr als fünfzehn Jahre – von 1733 bis etwa 1748 – in Anspruch nehmen mußte, sollte nicht verwundern. Schließlich gab es keinen Zeitplan: Bach fühlte sich lediglich unter dem Diktat dessen, was er vor seinem Schöpfer, vor der Tradition und der Zukunft verantworten konnte.

Lassen sich die Kantaten, Passionen und Oratorien sehr wohl in ihrer Haltung und Konzeption als kapellmeisterliche Kantorenmusik fassen, so ist das Phänomen h-moll-Messe ohne die Dimension des reflektierenden gelehrten Musikers Bach nicht zu erklären. Es ist ein vielschichtiges Gedankensystem, das die große Messe nicht nur aus dem Werk Bachs heraushebt, sondern überhaupt aus dem Repertoire der Musikgeschichte. Nägels Behauptung, von der eingangs die Rede war, scheint getragen von einem stauenden Erfahren dieses universalen Anspruches, den Bachs h-moll-Messe in der Tat und ohne allen Zweifel bis heute erhebt.

*

Die Geschichte der h-moll-Messe lehrt uns, daß der Komponist das Werk nicht für eine zyklische Gesamtauführung innerhalb eines liturgischen Rahmens gleich welcher Konfession geplant haben konnte. Ob für Bach der Gedanke an eine Gesamtauführung überhaupt eine Rolle spielte, ent-

zieht sich unserer Kenntnis – ausschließen läßt er sich nicht. Wir wissen zu wenig über die Möglichkeiten einer gleichsam oratorischen Darbietung eines derartigen Werkes. Inwieweit Bachs nachweisbare Verbindungen gerade zum böhmisch-mährischen Adel (etwa die Grafen Sporck und Questenberg), in deren Bereich derartige paraliturgische Oratorien-aufführungen durchaus üblich waren, für die Auführungsgeschichte und -intention der h-moll-Messe relevant sein könnten, läßt sich bislang kaum abschätzen. Daß Bach jedoch die große Messe, wenn nicht als Gesamtwerk, so doch in ihren Teilen als ein zu musizierendes Gebilde ansah, steht jenseits allen Zweifels. Nachweislich hat er das *Sanctus* in seiner ursprünglichen Fassung zu Weihnachten 1724 aufgeführt und in einer revidierten späteren Fassung noch in den 1740er Jahren. Die *Missa* (*Kyrie* und *Gloria*) von 1733 wurde aller Wahrscheinlichkeit nach aus Anlaß der Dedikation ihrer Aufführungsstimmen in Dresden musiziert. Vom *Credo* und von den übrigen Teilen gibt es weder archivalische Aufführungsnachweise noch originales Stimmenmaterial.

Angeichts dieser Sachlage bleiben gerade bei der h-moll-Messe vielerlei aufführungspraktische Sachfragen offen. Man ist bei derartigen Entscheidungen, die sich an historischen Gegebenheiten orientieren wollen, auf den Vergleich mit anderen Werken aus Bachs Arbeitsbereich und auf Analogieschlüsse angewiesen. Als wesentliches und unverzichtbares Dokument gilt auch in diesem Zusammenhang zunächst der »Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music«, den Bach am 23. August 1730 dem Leipziger Stadtrat vorlegte, und in dem er seine Vorstellung über die Normalbesetzung seiner Kirchenmusik niederlegte.

Dazu gehört, ein Vokalensemble von je drei bis vier Sängern pro Stimme (darunter ein Concertist für die Solosätze), also ein Chor von 12 bis 16 Sängern. Diesem gegenüber steht ein Instrumentalensemble von Streichern (je zwei bis drei I. und II. Violinen, vier Violen, zwei Violoncelli, ein Baß), Bläsern (normalerweise zwei bis drei Oboen, ein bis zwei Fagotte, drei Trompeten) und Pauken. Obgleich in dieser Zusammenstellung beim Orchester keine Tasteninstrumente, Flöten und andere von Bach verwendete Instrumente einbezogen sind, zeigt sich, daß der Instrumentalapparat im Normalfall dem Vokalensemble zahlenmäßig überlegen ist. Dies scheint für Bachs Klangvorstellung nicht unwichtig zu sein. Auch die h-moll-Messe spiegelt das wider, wenn man allein an die Besetzungsliste von Kyrie und Gloria denkt: zu den fünf Singstimmen (für Leipziger Verhältnisse also 15 bis 20 Sänger) treten neben den Streichern je zwei Traversflöten, Oboen und Fagotte sowie drei Trompeten, Pauken und ein cor de chasse, d.h. einschließlich der Continuospieler mindestens 25 Instrumentalisten.

Es ist denkbar, daß Bach sich bei der für 1733 anzunehmenden Dresdner Aufführung den lokalen Verhältnissen angepaßt hat. Wie die erhaltenen Auführungsmaterialien der Dresdner Hofkapelle zu Messen von Lotti oder Zelenka andeuten, wurde normalerweise in großer Besetzung musiziert, d.h. mit einem Vokalensemble, das dem Leipziger Normalchor zahlenmäßig überlegen war. Ob sich für Bach hieraus Konsequenzen ergeben haben könnten, entzieht sich unserer Kenntnis. Jedenfalls aber ist anzunehmen, daß er von der für Dresden wie Leipzig üblichen Differenzierung von Concertisten und Ripienisten Ge-

brauch machte. Dies gilt zunächst für die Besetzung der Solonummern, die von den Concertisten des Chores gesungen wurden. Die erhaltenen Dresdner Originalstimmen (vermutlich ein einfacher Stimmensatz ohne Duplierstimmen) schreiben etwa für das Qui sedes oder Quoniam ausdrücklich »solo« vor, d. h. die Ripienisten setzen aus.

Schon allein diese Angaben sprechen gegen die neuerdings von Joshua Rifkin (Einspielung Nonesuch Records) geforderte reine Solostimmenbesetzung der h-moll-Messe. Hinzu tritt die stets wechselnde Anlage der Chorsätze: Fünfstimmigkeit im 1. Kyrie, Vierstimmigkeit im 2. Kyrie, Fünfstimmigkeit im Gloria, Vierstimmigkeit im »Gratias« (entsprechende Wechsel auch im Symbolum Nicenum), Sechsstimmigkeit im Sanctus, Achsstimmigkeit im Osanna und Dona nobis pacem. Diese Flexibilität der Stimmenbehandlung läßt darauf schließen, daß Bach seinen Chor leicht umdisponieren konnte. Voraussetzung dafür bot die Mehrfachbesetzung jeder Stimme. Inwieweit eine solche Praxis für eine klangliche Differenzierung innerhalb der Tuttsätze anzuwenden ist, läßt sich nicht näher fixieren. Man kann aber annehmen, daß insbesondere dort, wo sich Fugenexpositionen ohne obligates Instrumentarium finden, Bach das unbegleitete Solistenensemble vorsah.

Besondere Aufmerksamkeit gebührt dem Continuo-Instrumentarium, speziell der Mitwirkung von Orgel und Cembalo. Aus der Entstehungszeit der h-moll-Messe liegen uns Bachsche Auführungsmaterialien zu Messen und Messensätzen fremder Meister vor, so z. B. von Palestrina oder Kerll. Hier zeigt sich, daß Bach regelmäßig »Organo« und »Cembalo« als Doppelakkompagnement einsetzt, eine Praxis, die vermut-

lich für die überwiegende Menge der Bachschen Kirchenmusik überhaupt als normal vorzusetzen ist.

Das Fehlen von Originalquellen gibt mancherlei Rätsel auf, die nicht ohne weiteres gelöst werden können. So bleibt beispielsweise unklar (weil in der Bachschen Partitur nicht angegeben), ob im Credo und Confiteor der Chor a cappella oder mit duplierenden Instrumenten zu musizieren ist. Beides ließe sich rechtfertigen. Für den a-cappella-Klang spricht einerseits der von Bach am Schluß des Crucifixus planmäßig vorgesehene a-cappella-Effekt, andererseits die Verwendung der Violinen im Credo (so daß für die colla-parte-Besetzung des Chores mit Streichern nicht ausreichend Instrumente zur Verfügung stehen). Eine weitere Schwierigkeit liegt in der von Bach offengelassenen Besetzung des Soloinstruments im Benedictus. Die Praxis des 19. Jahrhunderts hat hier in Anlehnung an das Benedictus aus Beethovens Missa solemnis die Solovioline eingeführt. Da die instrumentale Solostimme jedoch das d' nicht unterschreitet und somit die G-Saite der Violine überhaupt nicht beansprucht, erscheint eine Besetzung mit dem Flauto traverso (tiefster Ton d') plausibel.

Die h-moll-Messe verzichtet auf Instrumente wie Viola da gamba, Blockflöten, Violoncello piccolo, Cornetto und Trombonen, die sich verschiedentlich bei Bach finden, und beschränkt sich deutlich auf das Normalinstrumentarium. Daß er dieses freilich überaus delikat einzusetzen weiß, zeigt ein solcher Satz wie das Quoniam. Es kommt Bach offensichtlich in erster Linie auf die kompositorische Faktur an, nicht aber auf klangliche Effekte, für die im übrigen bei dramatischen Werken wie den Passionsmusiken durchaus Raum ist. Das grundsätzliche Zurückdrängen des instrumentalen Elements gegenüber dem vokalen tritt in der h-moll-Messe subtil, aber spürbar zutage. Dies gilt insbesondere für die späteste Schicht in der Genese des Werkes, wie insbesondere für das nachkomponierte Et incarnatus (zur Entfaltung des großen zentralen Chorblockes Et incarnatus – Crucifixus – Et resurrexit). Die Hervorhebung der vokalen Qualitäten des Werkes, im solistischen wie im choralen Bereich, erscheint denn auch als ein besonderes Moment der musikalischen Intentionen Bachs, des Vermächnisses der h-moll-Messe als Ideal vokalpolyphoner Kirchenmusik.

Musique de cantors, style de maître de chapelle et art savant: considérations sur l'histoire et la pratique d'exécution de la Messe en si mineur de Bach

Christoph Wolff

Il y a presque 170 ans, en 1817, l'écrivain musical et éditeur suisse Hans-Georg Nägeli qualifiait la *Messe en si mineur* de Bach de «plus grande œuvre musicale de tous les temps et de tous les peuples», affirmation pour le moins surprenante à une époque où les œuvres de Mozart faisaient déjà partie intégrante de la vie musicale et où Beethoven se trouvait au faite de sa gloire. L'idée que l'on se faisait de Jean-Sébastien Bach était, au début du XIX^e siècle, relativement vague, et avant tout celle d'un maître inimitable de la fugue. On connaissait surtout le compositeur du *Clavecin Bien Tempéré*, celui des motets ainsi que d'un très grand nombre d'œuvres pour orgue. Mais le Bach des grandes œuvres vocales et instrumentales, en particulier celui des *Passions* et de la *Messe en si mineur*, celui-là, on ne le connaissait absolument pas. On avait, à vrai dire, une certaine idée de ce domaine encore incertain. Ainsi, ce n'est pas un hasard si le vieux Haydn avait justement pu se procurer une partition manuscrite de la *Messe en si mineur*. Même le public hambourgeois, qui, en 1784, avait assisté, sous la direction de Carl Philipp Emanuel Bach à une exécution partielle (à savoir le Credo) de la *Messe en si mineur*, dut reconnaître «qu'on n'avait jamais entendu» un tel

genre de musique et «qu'on ne l'entendrait probablement jamais plus». La «plus grande œuvre musicale de tous les temps et de tous les peuples», selon Nägeli, restait néanmoins de l'ordre d'une constatation intuitive. Elle eut toutefois une répercussion non-négligeable par l'influence qu'elle eut sur Beethoven, qui chercha pour sa *Missa Solemnis* qu'il venait de commencer, à se rapprocher des dimensions du modèle établi par Bach.

Le temps nous a appris à employer plutôt prudemment les superlatifs. Aujourd'hui on ne répéterait certainement pas, du moins dans un sens absolu, cette affirmation de Nägeli, qui pourtant est loin d'être si absurde. Peut-on se poser la question de savoir où réside le caractère d'unicité de cette œuvre et comment il se manifeste? Même si, en fin de compte, la spécificité de toute œuvre musicale se révèle seulement lors de l'audition, cela ne doit pas nous empêcher d'introduire des considérations historiques et de nous interroger sur certains liens. Il semble que, dans le cas précis de la *Messe en si mineur*, l'intrigue posée par l'œuvre reflète aussi l'aspect multiple des intentions artistiques de son créateur.

On aurait vite fait de raconter la genèse de la *Messe en si mineur*, si l'on s'en tenait aux dates délimitant les origines de la première partie principale (Kyrie et Gloria). Cette Missa a pris naissance au début de l'année 1733, pendant le deuil national imposé par l'État de Saxe à la suite de la mort de l'Électeur Auguste II. Comme on avait interdit toute activité musicale pour une période de cinq mois, Bach eut des moments libres dont il sut immédiatement tirer profit. Tirer profit aussi dans le sens qu'il voulait rendre hommage au successeur au trône, ce qui en même temps devait revaloriser son propre statut à Leipzig. C'est ainsi que Bach développa une stratégie tout à fait raffinée au moyen d'une pièce de musique religieuse susceptible de plaire à la cour catholique de Dresde, ce qui n'aurait certainement pas été le cas avec une musique de passion. Mais le projet d'accession à un titre à la cour avorta tout d'abord, et ce n'est qu'en 1736 que Bach atteignit son but avoué, sa nomination comme compositeur à la cour. Le cantor de la ville devint ainsi officiellement le maître de chapelle en titre de la cour de l'Électeur de Saxe et Roi de Pologne.

L'esprit de carrière – c'est ainsi qu'on parlerait aujourd'hui – a souvent joué dans les projets de Bach, et cela de façon fort légitime, un rôle très important. Seulement, le phénomène de la *Messe en si mineur* ne peut s'expliquer aussi simplement. Bach était déjà maître de chapelle: il avait conservé son titre à Cœthen et il avait obtenu, de plus, en 1729, le titre de maître de chapelle à la cour du duc de Weissenfels. Depuis 1723, Bach signait de préférence «Cantor und Capellmeister». Ces deux aspects de son activité étaient du reste étroitement liés, surtout durant les 27 années passées à Leipzig. Tout avait commencé

avec sa nomination au cantorat de Saint-Thomas. Alors que les échevins de Leipzig étaient à la recherche d'un successeur pour Johann Kuhnau, le loyal cantor de Saint-Thomas, surgit une question de principe, à savoir si l'on devait s'orienter vers un maître d'école-musicien ou vers quelqu'un d'autre. Comme pour toute nouvelle nomination à des postes importants de fonctionnaires de la ville, il s'agissait avant tout de redonner du prestige à la métropole commerciale, la majorité du conseil opta pour un groupe de maîtres de chapelle du rang des Telemann, Graupner, Fasch ou Bach. Les cantors-maîtres d'école comme Tufen, Steindorf ou Rolle n'avaient dès le début aucune chance. Mais laissons de côté les détails de nomination: Bach, qui avait été choisi après quelques tergiversations, entra dans ses nouvelles fonctions avec le but avoué d'administrer le cantorat de Saint-Thomas à la manière d'un maître de chapelle.

Nous voulons suivre à la trace ce quasi double jeu qui commence déjà avec la configuration du répertoire de cantates qu'il avait à composer. Contrairement à la pratique courante de l'époque, Bach écrivit dès sa nomination un nombre limité de cycles annuels de cantates, si bien qu'il avait à sa disposition un répertoire de fond pouvant être répété de façon cyclique. Le fait de ne pas composer dix, quinze cycles de cantates, ou même plus (quelque chose comme la production de ses contemporains Telemann ou Stölzel), présentait surtout l'avantage d'éviter l'effet de multiplication, et d'empêcher la routine de s'installer. La forme hautement individuelle de chacune des cantates d'église de Bach (il y en a approximativement deux cents) nous le confirme de manière éclatante.

Bach savait mobiliser les meilleurs musiciens de la ville, afin d'étoffer l'ensemble habituel relativement réduit des églises Saint-Thomas et Saint-Nikolai. Il lui était ainsi possible de présenter les œuvres les plus exigeantes sur le plan de la virtuosité, de créer des modèles de cantates ambitieux et nouveaux, dans lesquels pouvaient même être intégrés des grands passages concertants. Il suffit de penser aux grandes cantates-symphonies avec orgue concertant. Même une œuvre de grandes dimensions telle que la *Passion selon saint Matthieu* peut également s'expliquer à partir de cette application extraordinaire que mettait Bach à vouloir donner au cantorat de Saint-Thomas un nouveau style, mais aussi et surtout, à partir de sa mentalité de maître de chapelle incorruptible qui ne consent à aucun compromis. Toutefois, la *Passion selon saint Matthieu* ne s'inscrit que jusqu'à un certain point dans cette mentalité de cantor-maître de chapelle, fonctionnaire travaillant sur commande. La facture de l'œuvre et surtout ses dimensions sans pareilles, dont on ne trouve un véritable parallèle que dans l'opéra, mais qui en même temps s'en détache fondamentalement, ne se laissent cependant pas uniquement déduire des deux pôles de l'existence de Bach-musicien, c'est-à-dire, ses rôles de cantor et de maître de chapelle. Et il en va de même de la *Messe en si mineur*, et, qui plus est, dans des proportions encore beaucoup plus impressionnantes.

Circonscrivons les faits d'un peu plus près, en regardant la Missa de 1733, à savoir le Kyrie et le Gloria de ce qui plus tard deviendra la *Messe en si mineur*. Lors des grandes fêtes, c'était la tâche du cantor de Saint-Thomas d'exécuter, en plus des cantates, une messe polyphonique. Pendant ses premières années à Leip-

zig, Bach remplissait ce devoir en exécutant des messes de moindre importance composées par d'autres maîtres. Avec la Missa de 1733 s'éveilla en lui un «instinct de maître de chapelle» qui le poussa à esquisser une composition établissant de nouvelles exigences par rapport à un genre tenu depuis longtemps en grand respect. Et ceci apparaît aussi bien dans la distribution vocale inhabituelle, parce qu'à cinq voix, que dans la distribution instrumentale particulièrement étoffée, mais aussi et surtout, dans l'importance des dimensions: l'exécution du Kyrie et du Gloria requiert une heure! Regardons seulement le Gloria pour voir avec quel génie le maître de chapelle utilise ici la virtuosité musicale pour obtenir à la fois multiplicité différenciée et forme architectonique. Les quatre grands mouvements soli du Gloria sont aussi des exposés de chacun des quatre registres de timbre importants de l'orchestre: le violon solo pour le *Laudamus te*, la flûte solo pour le *Dominus te*, le hautbois d'amour pour le *Qui sedes* et finalement le cor pour le *Quoniam tu solus sanctus*; et ce à chaque fois avec une grande autonomie dans les combinaisons individuelles avec le tutti (surtout dans le *Quoniam*, le trio grave du cor et des deux bassons).

La suite de l'histoire de la *Messe en si mineur* ouvre en outre de nouvelles perspectives. En effet, au cours de la dernière décennie de sa vie, Bach commença à élargir cette Missa de 1733 et à la compléter dans le sens d'un cycle de messe historique par l'ajout du Credo, du Sanctus, de l'Osanna, du Benedictus, de l'Agnus Dei ainsi que du *Dona nobis pacem*. Bach procéda d'une façon singulière, puisqu'il fit un mélange de musique nouvellement composée et de morceaux qu'il alla chercher dans son répertoire plus an-

cient et qu'il retravailla. Plus surprenant encore est le fait qu'il ne poursuivait là aucun but pratique apparent. L'exécution d'une telle messe complète, c'est-à-dire d'une prétendue «missa tota», était tout à fait exclue de la tradition protestante: Martin Luther avait banni de l'office évangélique ce qui était resté du principe des offrandes de la liturgie romaine de l'eucharistie, et il n'en avait conservé que le chant du Sanctus. D'un autre côté, la *Messe en si mineur* ne se prêtant pas au rite catholique, ne serait-ce que par les variantes dans le texte qui contredisaient le rite romain, mais surtout à cause du regroupement, liturgiquement faux, des parties de la fin – tout cela sans parler de l'immensité même des dimensions musicales qui faisait éclater le cadre de tout office religieux, catholique ou luthérien.

Si l'exécution de cette œuvre monumentale était impossible à l'intérieur des limites d'un office religieux, quelle était donc la raison qui justifiait sa création? L'étonnement grandit encore si l'on songe que Bach avait sacrifié, au cours des dix dernières années de sa vie, pour le travail sur la *Messe en si mineur*, d'autres projets plus immédiatement importants dans leur fonction musicale et religieuse. Il laissa ainsi de côté la révision déjà entreprise de la *Passion selon saint Jean* (à proprement parler cette *Passion* n'a jamais été complètement terminée, ce qui, à l'audition, apparaît clairement comme une rupture dans la stylistique provoquée par la facture plus ancienne des chorals). On sait que dans les années 1740 Bach n'a presque pas créé de nouveau répertoire de musique religieuse. Il serait certainement erroné d'y voir une résignation de la part de Bach, qui ne fait guère montre de lassitude dans l'exercice de ses fonctions. Mais il utilisait son

temps pour des choses qui, bien qu'elles ne fussent pas reconnues comme absolument nécessaires, l'intéressaient néanmoins – il réalisa surtout des idées qui n'étaient certes pas directement liées à ses fonctions, mais qui toutefois en dépendaient. Son travail de composition n'était plus exclusivement une réponse restreinte à la tension produite par l'opposition entre le cantor et le maître de chapelle.

Cela vaut aussi, mutatis mutandis, pour les compositions instrumentales de cette époque. Qu'on pense seulement à cette musique si proche de la *Messe en si mineur*, cette troisième partie du *Clavier-Übung*, que par méprise on appelle *Messe pour Orgue*. Dans cette partie du *Clavier-Übung*, imprimé en 1739, est réunie une série de chorals pour orgue d'un grand raffinement artistique, sans avoir pour autant la moindre fonction liturgique immédiate. Bach nous offre une somme de son art de l'orgue sous la forme d'un grand livre pour orgue (cela représente un changement de niveau par rapport à l'*Orgelbüchlein*, œuvre extrêmement fonctionnelle composée de chorals plus anciens), bien qu'il fût parfaitement conscient du fait que ces œuvres, tant sur le plan technique que sur le plan musical, n'étaient pas nécessairement accessibles à un organiste moyen. Il laissa néanmoins imprimer la collection avec, qui plus est, la dédicace suivante: «pour la délectation spirituelle de ceux qui aiment et savent apprécier un tel labeur». Dans ce même ordre d'idée, on est porté à voir aussi dans la *Messe en si mineur* la quintessence de l'art vocal de Bach, ce qui devait être accessible tout au moins à «ceux qui savent apprécier un tel labeur». Le genre de la messe se prêtait particulièrement bien à une telle entreprise audacieuse, mais il conduisait en même

temps le cantor-maître de chapelle Bach vers de nouvelles régions de la pensée conceptuelle.

Parmi tous les genres de musique vocale, la messe est la plus riche en tradition. Depuis le XIV^e siècle, elle était en effet considérée comme le genre central de la musique vocale sacrée. Il n'est donc pas surprenant que Bach ait voulu apporter sa contribution à ce chapitre de l'histoire de la musique, qui dut lui paraître d'autant plus attrayant, qu'il pouvait observer les changements de modes à l'intérieur du répertoire de cantates, domaine qui représentait pour lui le point crucial de son activité de compositeur de musique vocale. Il était possible de prévoir comment l'intérêt pour la cantate se modifierait, comment un genre viendrait en remplacer un autre. La dépendance temporelle de ce genre ne pouvait pas être comparée avec l'imtemporalité de la messe.

De plus, la messe était le représentant par excellence du répertoire pour chœur, celui d'une musique invitant moins les interventions solistes. On constate ici la présence d'une différence de principe par rapport aux passions ou aux oratorios dans lesquels prédomine l'élément vocal soliste. La messe (déjà du fait de son absence de récitatif) accentue la participation du chœur et offre la possibilité d'élargir le spectre de la composition vocale pour chœur. La *Messe en si mineur* se comprend, du moins dans une certaine mesure, comme le «livre d'échantillons» de la composition et de la musique vocales, car elle décuple même la variabilité des techniques compositionnelles propres aux passions (avec leurs larges parties monodiques).

Une série de caractéristiques importantes se rapporte à cet aspect de «livre d'échantillons». En premier lieu

surgit la question du choix minutieux: ce principe de sélection poussé à l'extrême se fait surtout sentir dans le fait que Bach choisit les meilleures de ses messes, ou plutôt des parties de messe déjà existantes, pour ensuite les élever au rang d'exemple. C'est ainsi qu'après 1740, au lieu de compléter les messes en la majeur, sol majeur, sol mineur ou fa majeur, lesquelles avaient été jusqu'à cette époque des pendants à la *Messe en si mineur*, il reprend celle en si, la plus ancienne, mais aussi la plus longue et la plus raffinée des cinq. De la même manière il choisit les plus anciens de ses Sanctus, surtout les mieux étayés et les plus travaillés, comme celui en ré, composé pour la Noël 1724.

Ce souci d'aller chercher le meilleur se manifeste aussi dans les mouvements de parodie, compositions originellement conçues pour d'autres textes. Bach choisit toujours des pièces d'une grande puissance d'expression musicale. Il lui aurait été sûrement souvent plus facile de réécrire complètement certains mouvements. Qu'il ne l'ait pas fait, par exemple dans le Crucifixus ou l'Agnus, prouve qu'il ne pensait pas que ces mouvements aient épuisé toute leur substance et leur qualité. Et il est possible de constater dans la nouvelle version de la messe, combien la passacaille pour chœur «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» de la cantate de Weimar (1714, BWV 12) est plus raffinée et plus profonde dans son contenu. Ceci n'apparaît pas seulement dans le raffinement de la distribution instrumentale, mais aussi dans la subtilité et la puissance d'expression de la rhétorique, telles qu'on les rencontre dans la mise en musique des mots de la fin «et sepultus est», avec l'arrivée subite de la sonorité à cappella et de la modulation de mi mineur à sol majeur.

En ce qui concerne la technique contrapunctique, on assiste à un élargissement du spectre des techniques de composition: du style concertant du Gloria, au motet du Gratia, de la modernité de la fugue concertante du *Et in terra pax* à la fugue plus ancienne du dixième Kyrie, de la liberté du style expressif du *Et incarnatus* à la construction canonique rigide du *Confiteor*. Ces quelques exemples témoignent de l'écriture pour chœur, mais il en va de même pour la variabilité des passages soli dans lesquels Bach laisse de côté le principe alors en vogue du *Da capo*.

Il serait mal interpréter l'œuvre et la méconnaître, de ne y voir une sorte de traité théorique. Bach pensait toujours en catégories pratiques, même si une exécution intégrale de la *Messe en si mineur* était certainement impossible à son époque. La forme cyclique de l'œuvre ne suggère aucune autre explication que celle selon laquelle Bach aurait voulu créer une œuvre qui se suffise à elle-même, une œuvre dont il avait prévu les grands arcs de l'architecture musicale. Une autre preuve en est le retour du *Gratias* dans la *Messe en si mineur*, et le retour du *Gratias* dans la messe en la majeur, mais aussi, et d'une façon encore plus subtile, la transition entre la fin de l'Agnus Dei, consciemment orientée vers le registre grave, avec le commencement de *Dona nobis pacem* qui prend naissance également dans les graves. L'agencement des tons confirme de même la volonté d'organisation cyclique: ré majeur (*Osanna*), si mineur (*Benedictus*), sol mineur (*Agnus Dei*), ré majeur (*Dona nobis pacem*). Il s'en serait fallu de peu que l'Agnus Dei, parodié à partir d'un air en la mineur issu de l'*Oratorio de l'Ascension*, ne fut transposé en fa dièse mineur ou en si mineur. Mais par volonté de changement dans l'harmonie, Bach choisit précisément la sous-domi-

nante sol mineur, la seule tonalité bémol de toute la pièce, et il établit ainsi un lien avec la fin du *Confiteor* («*Et exspecto resurrectionem mortuorum*») qu'il module aussi dans la région des tonalités bémol.

Ce n'est pas par hasard que Bach s'est tourné vers la messe, ce genre chargé d'histoire. Cette décision découle d'un phénomène particulièrement significatif: la conscience qu'il avait de sa propre historicité. Vers 1735, atteignant alors la cinquantaine, il établit la généalogie de la famille des Bach. Dans cette filiation il se situait du côté des Bach musiciens, cette grande lignée thuringienne qui, déjà au XVII^e siècle, comprenait d'importants compositeurs et dans la tradition de laquelle il voyait grandir ses fils dans les années 1730. Lui-même avait soigné cet héritage paternel, en particulier les motets de ses oncles Johann Christoph et Johann Michael, qu'il jouait régulièrement et dont il avait même constitué une collection qu'il appelait «*Alt-Bachisches Archiv*». Il s'établissait ainsi pour lui une relation immédiate avec l'histoire, du moins à l'intérieur du microcosme de sa propre famille.

Bach s'est attaché jusqu'à son dernier soupir à l'achèvement et à l'amélioration de la *Messe en si mineur*. Au cours de ce travail, l'œuvre prit pour lui qui avançait en âge, les dimensions d'un legs qu'il faisait à ses successeurs et aux temps à venir. Depuis longtemps, il ne s'agissait plus pour lui de fournir quotidiennement au cantorat les cantates que celui-ci attendait de lui, pas plus que de réaliser quelques ambitions personnelles de maître de chapelle. Il lui tenait bien plus à cœur, en tant que compositeur savant qui avant tout exerce sa science musicale, de formuler la somme de son art. C'est ce qu'il fit, dans le domaine instrumental avec *L'Art de la Fugue* et dans le domaine vocal

avec la *Messe en si mineur*, afin d'ancrer consciemment sa propre musique dans la tradition. Ce n'est pas sans raison que Bach remonta jusqu'à Palestrina, dont la *Missa sine nomine* lui servit de source d'inspiration pour la *Messe en si mineur*, pas plus que ce n'est un hasard, si le Credo et le Confiteor reposent sur le cantus firmus grégorien. La *Messe en si mineur* ne représente pas seulement la musique vocale, mais la musique religieuse, tout simplement. Voilà pourquoi ce texte, qui ne pouvait vieillir et qui en quelque sorte, avec le service religieux, réclamait la reconnaissance universelle de l'Église, transcendait aussi les limites des confessions et des langues.

Mettre en musique, sans détours, invocation, louanges et profession de foi, c'est ce qu'exige avant tout une composition sur le texte de la messe et ce à quoi sans aucun doute Bach aspirait du plus profond de son être. Il avait là la possibilité de joindre en un tout les aspects chrétien et artistique de son propre credo. Et il n'est pas surprenant que, devant satisfaire aux plus hautes exigences de complétude, il ait mis plus de quinze ans (de 1733 jusque vers 1748) à formuler cette œuvre. Bach n'a pas voulu s'imposer de temps limite pour la composition d'une œuvre dont il n'avait à répondre en fait que devant Dieu, la tradition et l'avenir.

Alors que les cantates, passions et oratorios, dans leur aspect et à leur conception, se situent du côté de la musique de cantor-maître de chapelle, la *Messe en si mineur* ne pourrait s'expliquer sans la dimension du compositeur savant qui *pense* sa musique. C'est ce système de pensée multiple qui différencie cette grande messe non seulement des autres œuvres de Bach, mais aussi de tout le répertoire de l'histoire de

la musique. L'affirmation de Nägeli, évoquée plus haut, nous semble portée par une étonnante intuition de ce droit à l'universalité que la *Messe en si mineur* revendique indiscutablement jusqu'à aujourd'hui.

*

L'histoire de la *Messe en si mineur* nous apprend que le compositeur n'a pu concevoir l'œuvre en prévision d'une exécution intégrale du cycle, à l'intérieur du cadre liturgique de toute confession. Bien qu'on ne puisse déterminer dans quelle mesure l'idée d'une exécution intégrale ait pu jouer un rôle pour Bach, il nous est difficile d'ignorer cette éventualité. Nous ne savons que trop peu sur les possibilités d'une représentation de l'œuvre sous forme d'oratorio. Il est prouvé que Bach entretenait des relations avec la noblesse moravo-bohémienne (par exemple avec les comtes Sporck et Questenberg), pour laquelle de telles représentations para-liturgiques d'oratorios étaient fréquentes. Mais on ne peut évaluer si ces relations furent d'une quelconque importance pour l'histoire de l'exécution de la messe ou pour les intentions même de Bach. Il ne fait cependant aucun doute qu'il considérait la grande messe, sinon dans sa totalité, du moins dans ses parties, comme une œuvre faite pour être jouée. Nous avons la preuve qu'il a exécuté la version originale du Sanctus pour la Noël 1724, et qu'en 1740 il en donna une révision qu'il avait faite par la suite. Si l'on se fie à la dédicace se rapportant aux voix, la *Missa* de 1733 (Kyrie et Gloria) fut selon toute évidence exécutée à Dresde. Quant au Credo et aux autres parties, nous ne possédons aucune archive témoignant d'une quelconque exécution, pas plus que le matériel original des parties vocales.

Dans de telles circonstances, plusieurs questions concernant la pratique d'exécution de la *Messe en si mineur* demeurent sans réponse. Si l'on veut prendre des décisions qui s'appuient sur des données historiques, on doit s'en remettre à la comparaison et à l'analogie avec des œuvres que Bach nous a laissées dans d'autres domaines de son activité. Dans cet ordre d'idée, il existe un document important auquel il serait difficile de renoncer. Il s'agit de l'*Esquisse pour une musique d'église en bonne et due forme* que Bach présenta le 23 août 1730 au conseil municipal de Leipzig et dans lequel il définissait sa conception de l'effectif normal nécessaire à l'exécution de sa musique d'église. Cela inclut un ensemble vocal de 3 à 4 chanteurs par voix (dont un soliste par groupe pour les passages soli), c'est-à-dire un chœur de 12 à 16 chanteurs auquel s'ajoutent un ensemble instrumental de cordes (2 à 3 premiers et deuxièmes violons, 4 alti, 2 violoncelles et une contrebasse), des vents (2 à 3 hautbois, 1 ou 2 bassons, 3 trompettes) ainsi que des timbales. Bien que cette liste ne fasse pas mention des instruments à clavier, des flûtes et autres instruments que Bach utilisait, il apparaît que l'effectif des instruments était normalement plus imposant que celui des voix. Cette constatation n'est pas sans jouer un rôle important en ce qui concerne l'idéal sonore de Bach, idéal que reflète aussi la *Messe en si mineur*. Il suffit de penser à la liste des instruments requis pour le Kyrie et le Gloria: aux parties vocales (ce qui à Leipzig représentait entre 15 et 20 chanteurs) s'ajoutent, outre les cordes, 2 flûtes traversières, 2 hautbois, 2 bassons, 3 trompettes, des timbales et un cor de chasse, ce qui veut dire, en comptant l'instrumentiste chargé du continuo, au moins 25 instrumentistes.

Il est concevable que pour la très probable exécution de Dresde en 1733 Bach se soit plié aux conditions locales. Comme l'indique le matériel d'orchestre de la cour de Dresde, qui nous est parvenu pour des représentations de messes de Lotti ou de Zelenka, le nombre des musiciens était toujours élevé, c'est-à-dire que l'ensemble vocal était toujours plus important que le chœur dont Bach disposait normalement à Leipzig. Mais il est impossible de savoir quelles en ont été les conséquences pour Bach. On peut de toute façon supposer qu'il a fait usage de la différenciation courante, aussi bien à Dresde qu'à Leipzig entre concertistes et ripienistes, et, en premier lieu, pour les soli qui étaient chantés par les concertistes du chœur. Dans les parties vocales originales (sans doute une simple partie pour voix sans doublure) qui remontent à l'époque de Dresde et qui ont été conservées, on retrouve, dans le Qui sedes ou le Quoniam, l'indication explicite «soli», ce qui signifie qu'à cet endroit les ripienistes doivent se taire.

Seules ces quelques informations suffisent pour contredire Joshua Rifkin (enregistrement de «None-such Records») qui exigeait récemment pour la *Messe en si mineur* une distribution indépendante des solistes. De plus, la disposition des voix alterne constamment dans les passages pour chœur: 5 voix pour le premier Kyrie, 4 pour le second Kyrie, 5 pour le Gloria, 4 pour le Gratias (avec une alternance correspondante dans le Symbolum Nicenum), 6 voix pour le Sanctus, 8 pour l'Osanna et le Dona nobis pacem. Cette flexibilité dans le traitement des voix laisse sous-entendre que Bach pouvait facilement changer la disposition de son chœur, ce qui était possible grâce au principe de multiplication de chacune

des parties. On ne peut déterminer exactement si l'influence d'une telle pratique est aussi applicable pour l'obtention de la différenciation sonore à l'intérieur des passages tutti. Mais il est vraisemblable que Bach pensait utiliser des ensembles solistes non accompagnés, particulièrement dans les mouvements où les expositions de fugue ne comprennent pas d'obligato.

L'attention spéciale revient de droit au continuo et surtout à la participation de l'orgue et du clavecin. Nous possédons du matériel de chœur et d'orchestre remontant à l'époque où Bach exécutait des messes de compositeurs étrangers, tels que Palestrina ou Kerll, et où il commença la *Messe en si mineur*. On y rencontre régulièrement les indications «Organo» et «Cembalo», ce qui tend à montrer que Bach concevait ces deux instruments comme un double accompagnement, une pratique qui, pour la majeure partie de la musique d'église de Bach, est vraisemblablement tout à fait normale.

Le manque de sources originales pose plusieurs problèmes qui ne peuvent pas être immédiatement résolus. Par exemple, on ne sait pas (n'ayant aucune indication dans la partition de Bach) si, dans le Credo et le Confiteor, on doit utiliser un chœur à cappella ou accompagné d'instruments qui le doublent. Les deux possibilités sont justifiables. Le choix du son à cappella se défend d'une part à cause de l'effet à cappella prévu par Bach à la fin du Crucifixus et d'autre part parce que, dans le Credo, il n'y a pas assez d'instruments pour une utilisation des cordes en colla parte

avec le chœur. Le fait que Bach n'ait pas spécifié les instruments soli du Benedictus pose une autre difficulté. La pratique du XIX^e siècle, suivant ainsi l'exemple du Benedictus de la *Missa Solemnis*, a introduit ici le violon solo. Mais comme la partie solo ne descend pas plus bas que le ré' et que la corde de sol de meure ainsi inutilisée, l'emploi de la flûte traversière (son le plus grave: ré') serait plausible.

La *Messe en si mineur* renonce à certains instruments, autrement fréquemment employés par Bach, tels que la viole de gambe, la flûte à bec, le violoncelle piccolo, le cornet et les trombones, et elle se limite clairement à une instrumentation normale: un mouvement comme le Quoniam nous prouve avec combien de délicatesse Bach sait en tirer profit. Mais, de toute évidence, Bach s'intéresse surtout à la facture compositionnelle de l'œuvre, moins aux effets sonores qui trouvent une meilleure expression dans les *Passions*. Dans la *Messe en si mineur* le refoulement de principe de l'élément instrumental par rapport à l'élément vocal se révèle de façon subtile mais perceptible et, en particulier, dans le dernier stade de la genèse de l'œuvre, par exemple le Et incarnatus qui fut composé par la suite (pour élargir le grand bloc central pour chœur Et incarnatus – Crucifixus – Et resurrexit). La mise en évidence des qualités vocales de l'œuvre, aussi bien solistes que chorales, apparaît comme un moment spécifique de l'intention musicale de Bach: le legs de la *Messe en si mineur* en tant qu'idéal de la musique d'église vocale polyphonique.

(Traduction: Carole Boudreault)



Edition:

Urtext edition based on: J. S. Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, published by the Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen and the Bach-Archiv Leipzig, Series II: Masses, Passions, and Oratorios

Vol. 1: *Messe in h-moll*, edited by Friedrich Smend, Bärenreiter, Kassel, 1954

Vol. 4: *Johannes-Passion*, edited by Arthur Mendel, Bärenreiter, Kassel, 1973

Vol. 5: *Mathäus-Passion*, edited by Alfred Dürr, Bärenreiter, Kassel, 1972

Vol. 6: *Weihnachts-Oratorium*, edited by Walter Blankenburg & Alfred Dürr, Bärenreiter, Kassel, 1960

Recording: London, All Saints' Church, Tooting, 2/1985 (BWV 232) & 3/1986 (BWV 245);

London, Abbey Road Studios, 1/1987 (BWV 248); Aldeburgh, Snape, The Maltings, 4/1988 (BWV 244)

Executive Producers: Dr. Andreas Holschneider/Charlotte Kriesch

Recording Producer: Dr. Steven Paul (BWV 232); Karl-August Naegler (BWV 244, 245, 248)

Tonmeister (Balance Engineer): Karl-August Naegler (BWV 232, 245, 248); Ulrich Vette (BWV 244)

Recording Engineer: Klaus Behrens (BWV 232, 244); Wolf-Dieter Karwatky/Gregor Zielinsky (BWV 245);

Gregor Zielinsky (BWV 248)

Editing: Klaus Behrens/Gregor Zielinsky (BWV 232); Gernot von Schultendorff (BWV 245);

Ulrich Vette/Werner Roth (BWV 244)

© 1985 (BWV 232)/1986 (BWV 245)/1987 (BWV 248)/1989 (BWV 244)

Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg

© 1985 (BWV 232)/1989 (BWV 244) Prof. Dr. Christoph Wolff

© 1986 (BWV 245) Prof. Dr. Kurt von Fischer

© 1987 (BWV 248) Prof. Dr. Werner Breig

© 1989 (BWV 244) Prof. Dr. Alberto Basso; John Eliot Gardiner

© 2002 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg

Cover Photo: Sheila Rock

Photos: Clive Barda, London

Art Direction: Nikolaus Boddin

Printed in the E. U.