

J.S. Bach

Violin Concertos

BWV 1041-1043

Psalm 51 BWV 1083

after Pergolesi's Stabat Mater

Ars Antiqua Austria

St. Florianer Sängerknaben

Gunar Letzbor

# Johann Sebastian Bach

## Violin concertos

CD 1 [61'39]

<b>Brandenburg Concerto No. 4 in F major</b> BWV 1049 for violin, two recorders, strings & basso continuo	15'40	<b>Concerto in E major</b> BWV 1042 for violin, strings & basso continuo	16'53
<b>1</b> <i>Allegro</i>	6'47	<b>7</b> <i>Allegro – Adagio – Allegro</i>	7'46
<b>2</b> <i>Andante</i>	3'40	<b>8</b> <i>Adagio</i>	6'17
<b>3</b> <i>Presto</i>	5'09	<b>9</b> <i>Allegro assai</i>	2'43
<b>Concerto in D minor</b> BWV 1043 for two violins, strings & basso continuo	14'43	<b>Concerto in A minor</b> BWV 1041 for violin, strings & basso continuo	14'08
<b>4</b> <i>Vivace</i>	3'35	<b>10</b> <i>(Allegro)</i>	3'44
<b>5</b> <i>Largo, ma non tanto</i>	6'27	<b>11</b> <i>Andante</i>	6'41
<b>6</b> <i>Allegro</i>	4'34	<b>12</b> <i>Allegro assai</i>	3'37

## Ars Antiqua Austria

**Gunar Letzbor, Daniel Sepec** violin

**Kees Boeke, Michael Oman** recorder

**Johanna Gamerith, Thomas Bik, August Kothbauer, Christoph Bitzinger** violin

**Peter Aigner** viola

**Caroline Boersma, Enrico Contini** (BWV 1043) violoncello

**Roberto Sensi** violone

**Norbert Zeilberger** harpsichord

**Gunar Letzbor**  
direction

Recording: CD 1 November 1994, Eremo di Ronzano, Bologna (Italy),

CD 2 March 1995, Augustiner-Chorherrenstift, St. Florian (Austria)

Recording producer & digital editing: Sigrid Lee & Roberto Meo

Booklet editor: Susanne Lowien

Layout: Joachim Berenbold

Translations: Herbert Greiner (Deutsch) / Christopher Cartwright (English) / Marc Vanscheeuwijck (Français)

Cover photo: Michael Baumgartner ([www.michaelbaumgartner.de](http://www.michaelbaumgartner.de))

©1995 / 1996 © 2012 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany

CD manufactured by Sony DADC – Made in Austria

Johann Sebastian Bach  
Psalm 51 BWV 1083 & Cantata BWV 182

CD 2 [72'15]

St. Florianer Sängerknaben

chorus director: **Franz Farnberger**

**Siegfried Ertelthalner** soprano (choirboy)  
**Martin Sturm, Michael Moucka** alto (choirboys)  
**Johannes Chum** tenor  
**Andreas Lebeda** bass

Siegfried Ertelthalner; Martin Sturm, Michael Moucka, Gernot Strohmaier,  
Peter Seiringer; Peter Kvesic, Thomas Grurl, Robert Loy, Patrick Kühn,  
Stefan Wagner; Artur Perotti

Kepler Konsort

chorus director: **Andreas Lebeda**

Lajos Szantho, Stefan Berghammer; Karl Michael Ebner; Heinz Sambs,  
Reinhard Mayr; Kurt Köller; Josef Pichler; Johannes Mertl

Ars Antiqua Austria

**Gunar Letzbor, August Kothbauer, Johanna Gameraith** violin  
**Peter Aigner** viola  
**Caroline Boersma** violoncello  
**Roberto Sensi** violone  
**Michael Oman** recorder  
**Alexander Weimann** organ

Gunar Letzbor

overall direction

**Psalm 51 "Tilge, Höchster, meine Sünden" BWV 1083** 42'20

<b>1</b>	Versus 1	<i>Tilge, Höchster, meine Sünden</i>	4'12
<b>2</b>	Versus 2	<i>Ist mein Herz in Missetaten</i>	2'35
<b>3</b>	Versus 3	<i>Missetaten, die mich drücken</i>	2'31
<b>4</b>	Versus 4	<i>Dich erzürnt mein Tun und Lassen</i>	2'51
<b>5</b>	Versus 5 & 6	<i>Wer wird seine Schuld verneinen</i>	2'11
<b>6</b>	Versus 7	<i>Sieh, ich bin in Sünd empfangen</i>	0'41
<b>7</b>	Versus 8	<i>Sieh, du willst die Wahrheit haben</i>	3'31
<b>8</b>	Versus 9	<i>Wasche mich doch rein von Sünden</i>	3'04
<b>9</b>	Versus 10	<i>Laß mich Freud und Wonne spüren</i>	2'16
<b>10</b>	Versus 11 - 15	<i>Schau nicht auf meine Sünden</i>	6'17
<b>11</b>	Versus 16	<i>Öffne Lippen, Mund und Seele</i>	4'35
<b>12</b>	Versus 17 & 18	<i>Denn du willst kein Opfer haben</i>	3'39
<b>13</b>	Versus 19 & 20	<i>Laß dein Zion blühend dauern</i>	2'23
<b>14</b>		<i>Amen</i>	0'58

**Cantata "Himmelskönig, sei willkommen" BWV 182** 29'45

<b>15</b>	Sonata	<i>Grave - Adagio</i>	1'51
<b>16</b>	Chorus	<i>Himmelskönig, sei willkommen</i>	3'28
<b>17</b>	Recitative (bass)	<i>Siehe, siehe, ich komme</i>	0'47
<b>18</b>	Aria (bass, violin, 2 violas)	<i>Starkes Lieben, das dich, großer Gottessohn</i>	3'23
<b>19</b>	Aria (alto, recorder)	<i>Leget euch dem Heiland unter</i>	7'31
<b>20</b>	Aria (tenor)	<i>Jesu, laß durch Wohl und Weh</i>	4'27
<b>21</b>	Chorale	<i>Jesu, deine Passion</i>	2'45
<b>22</b>	Chorus	<i>So lasset uns gehen in Salem der Freuden</i>	4'24

**Johann Sebastian Bach**  
Violinkonzerte BWV 1041-1043  
4. Brandenburgisches Konzert BWV 1049

In der Barockzeit wurde unter dem Begriff Konzert etwas ganz anderes verstanden als später im 19. Jahrhundert. Das wesentliche Element des Concerto liegt im besonderen Verhältnis zwischen Solo und Tutti und weist damit auf den besonderen dialektischen Formenbau hin, in dem der Dialog, der Wechsel zwischen Klanggruppen und die Vermischung der Ausdrucksformen der einzelnen Instrumente vorherrschen.

Unter dem Einfluss Antonio Vivaldis wird das dreisätzig Formmodell zum Grundschemata des Konzertes; in seinen Werken tritt vor allem in den beiden schnellen Ecksätzen immer deutlicher hervor, dass die Beziehung zwischen Solo und Tutti von einer gewollten Spannung und Antithese geprägt ist. Das Vorbild Vivaldis beeinflusste J. S. Bach, der sich in seiner Weimarer Zeit damit vertraut gemacht hatte. Von dem Venezianer übernahm er die Klarheit der Exposition, den Wechsel zwischen Solo und Tutti, den symmetrischen Aufbau der Phrasen, sowie die Klarheit und Ausgewogenheit des Ganzen. Aber auch wenn er sich an die Architektur Vivaldis hält, so fügt Bach doch Elemente seines kompositorischen Genies ein, die vor allem von der Beherrschung des Kontrapunkts herühren. In Bachs Konzerten zeigt der Kontrast Solo-Tutti eine größere Anzahl von formalen Varianten: von der gekonnten Verwendung der Tutti-Ritornelle, die teilweise in die Solopassagen hinein-

reichen und dadurch Momente des Drangs und der Entspannung schaffen, bis zur schematischen dreisätzigen Struktur (a-b-a) und zur Verbindung zwischen Konzertform und Fugato in einem polyphonen Raum.

Dem Solo wird nie eine ausgesprochen virtuose Gestalt zugewiesen (verglichen etwa mit den Sonaten und Partiten für Violine solo, die aus der gleichen Zeit stammen), und die Sologeige löst sich nie völlig von der gesamten Instrumentalgruppe. Die langsamen Sätze sind allerdings ganz anders angelegt, sie wirken mit ihren schlanken gesanglichen Melodielinien wie instrumentale Arien und sind vom italienischen Stil sicher stärker beeinflusst als die anderen Sätze. Nur hier wird das Orchester tatsächlich zur reinen Begleitung, über dem das Violinsolo frei im Raum schwebt. Diese bei Bach durch Verwendung ostinater Basslinien noch verstärkte Funktion führt dazu, dass der imaginäre musikalische Dialog in erster Linie zwischen dem Solisten und dem Hörer geführt wird.

Die beiden Violinkonzerte BWV 1041 (a-Moll) und BWV 1042 (E-Dur) und das Konzert für zwei Violinen BWV 1043 (d-Moll) sind zweifelsohne beispielhaft für die Rolle, die Bach diesem Instrument zuweist. Sie sind die einzigen Violinkonzerte, die in der Originalform überliefert sind. Außerdem gibt es von diesen drei Werken vermutlich aus der Zeit zwischen 1727 und 1735 noch Cembaloversionen

(Konzert in D-Dur BWV 1054 nach BWV 1042, Konzert in g-Moll nach BWV 1041 und Konzert in c-Moll BWV 1062 nach BWV 1043). Andere Violinkonzerte sind nur in Bearbeitungen überliefert (Cembalokonzerte BWV 1052, 1056 und 1064). Die Dominanz der Violine ist allerdings auch in Werken wie den Brandenburgischen Konzerten Nr. 1, 2, 4 und 5 oder im Konzert für Flöte, Violine und Cembalo in a-Moll BWV 1044 sichtbar:

Es kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, in welche Schaffensperiode die drei Konzerte gehören, auch wenn sie sehr wahrscheinlich aus der Köthener Zeit (1717-1723) stammen, als Bach am Hof von Prinz Leopold wirkte. In seinem Amt als Kapellmeister musste er vor allem für Konzertmusik sorgen, und so entstanden in jenen Jahren zahlreiche Instrumentalwerke.

Der erste Satz (*Allegro moderato*) des Konzerts in a-Moll BWV 1041 hat den üblichen, auf Vivaldis Vorbild zurückgehenden Aufbau: Das Tutti-Ritornell zu Beginn wird mehrmals wiederholt und stückweise und modulierend in die Solopassagen eingegliedert, wobei eine eindrucksvolle thematische Homogenität entsteht. Der zweite Satz (*Andante*) folgt einem Schema, das Bach in seinen Konzerten oft einsetzt: die Violine zeichnet ihre Figuren über einem Ostinato, während die drei Oberstimmen des Streichorchesters die Begleitung übernehmen. Auch dem dritten Satz (*Allegro assai*) liegt eine bei Bach häufig anzutreffende Struktur zugrunde: die Verbindung zwischen der Klarheit der Konzertform und der Ausnutzung der kontrapunktischen Möglichkeiten eines Fugato. Das Ritornell ist die Exposition einer Fuge, die in ihrer polyphonen Dichte

besonders deutlich mit den Soloabschnitten kontrastiert, in denen die Violine ihre virtuoseren Möglichkeiten bis auf den Grund ausschöpfen kann.

Auch wenn Bach die formalen Möglichkeiten bis aufs Äußerste ausnutzt, so verzichtet er doch nie auf die Klarheit des Aufbaus, wie zum Beispiel im ersten Satz des Konzerts in E-Dur BWV 1042, in dem der Einsatz eines Da capo den differenzierten Ritornell-Aufbau zu einer dreiteiligen einheitlichen Komposition in ABA-Form macht. Der langsame Mittelsatz (*Adagio*) steht mit seinem Ostinato und der klanglichen Überlagerung durch den Solisten dem *Andante* des vorhergehenden Konzerts sehr nahe. Interessant ist dagegen die Rondoform des letzten Satzes (*Allegro assai*), die in Bachs Werken selten zu finden ist. Ein sechs Takte langes Ritornell wird fünf Mal wiederholt; dazwischen stehen vier Episoden, in denen sich die Solovioline in einer Steigerung technisch-expressiver Virtuosität hervortut.

Wie das Finale des Konzerts in a-Moll verbindet der erste Satz (*Vivace*) des Konzerts in d-Moll für zwei Violinen BWV 1043 die Konzertform mit dem Fugato. Das Thema dient als tragendes Element für das gesamte Stück, sowohl im Ritornell als auch in den Soloabschnitten der beiden Violinen. Beide Instrumente werden gleichberechtigt eingesetzt, sodass jedes Motiv von beiden Interpreten vorgeführt wird. Der Mittelsatz (*Largo ma non tanto*) ist eines der bekanntesten Stücke aus Bachs Schaffen. Das vorherrschende Solothema tritt hier noch deutlicher hervor, mit dem ständigen Einsetzen der sich in einer außergewöhnlich gefühlsbetonten Melodie imitierenden Violinen. Der letzte Satz (*Allegro*) weist

zwar keine formalen Neuheiten auf, gibt den beiden Soloinstrumenten jedoch die Hauptrolle sowohl in den Episoden wie in den Tutti-Ritornellen. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass die drei Violinkonzerte repräsentativ für die Behandlung der Konzertform durch Bach sind. Ihren Höhepunkt erreichte Bachs Kunst auf diesem Gebiet aber mit Sechs Brandenburgischen Konzerten, die 1721 für Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg geschrieben wurden. In ihnen erforscht Bach alle Möglichkeiten des Zusammenspiels zwischen Solo und Tutti und fasst sie in einem „summum opus“ von höchstem Formen- und Einfallreichtum zusammen. Im Brandenburgischen Konzert Nr. 4 in G-Dur BWV 1049 übernimmt

### Johann Sebastian Bach

Psalm 51 „Tilge, Höchster, meine Sünden“ BWV 1083  
nach dem „Stabat Mater“ von Giovanni Battista Pergolesi

Pergolesis *Stabat Mater* fand in ganz Europa sofort nach seiner Entstehung weite Verbreitung. Der geradezu sensationelle Erfolg der Komposition wird durch die zahlreichen Druckausgaben bezeugt, die im 18. Jahrhundert erschienen, und vor allem durch die beachtliche Zahl von handschriftlichen Kopien, die in Bibliotheken in aller Welt erhalten sind. Ein weiteres Zeichen für den Erfolg des *Stabat Mater*, das im gesamten 18. Jahrhundert als stilistisches Ideal der geistlichen Musik

die Violine wiederum eine der Hauptrollen und bildet mit den beiden Blockflöten das Concertino, das den restlichen Streichern gegenübersteht. Auch in diesem Werk beschränkt sich die Verbindung zum Stil des „Concerto grosso“ Corellis auf eine reine Wahlverwandtschaft aufgrund der Hervorhebung des Soloinstruments, die für sich genommen schon die Überwindung dieser Form bedeutet. Im dritten Satz (*Presto*) geht Bach den eingeschlagenen Weg zu Ende: Die großartige fünfstimmige Fuge, die das Konzert abschließt, ist ein einzigartiges Zeugnis für die Verschmelzung zwischen Konzertform und Kontrapunkt.

Laura Pietrantonì

galt (Vincenzo Manfredini bezeichnete es 1797 als „Meisterwerk der Erfindungsgabe, des guten Geschmacks, der Harmonie“), liegt in der beachtlichen Zahl an Parodien nach dem ursprünglichen Text, darunter auch die von Bach, der den Text des *Stabat Mater* durch eine Paraphrase in deutscher Sprache über Psalm 51 ersetzt (das Miserere „Tilge, Höchster, meine Sünden“ nach der Übersetzung Luthers „Gott, sey mir Gnedig nach deiner Güte“).

Bach verfasste die Parodie auf Pergolesis *Stabat Mater* in Leipzig in seiner späten Schaffensperiode. Die Qualität des verwendeten Papiers und die Eigenheiten der Handschrift in diesem Particell ließen nach Platen an eine Datierung zwischen 1741 und 1746 denken. Dass die später aufgefundenen Instrumentalstimmen von Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol kopiert wurden, dessen Leipziger Aufenthalt von 1744 bis 1748 belegt ist, lässt ebenfalls vermuten, dass das Entstehungsdatum in jene Jahre fällt. Nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung lässt sich nicht sagen, aus welchem Anlass Bach diese Parodie von Pergolesis *Stabat Mater* auf den Miserere-Text schrieb.

Vergleichen wir nun kurz den Text der von Bach verwendeten Parodie mit dem Text des *Stabat Mater*, wie er von Pergolesi vertont wurde, aber auch mit dem Text von Psalm 51 in Luthers Übersetzung. Emil Platen stellte in seinem Essay die bescheidene poetische Qualität der Paraphrase heraus – ein Urteil, dem man sich nur anschließen kann. Allerdings sind einige „Pflichtübungen“ zu berücksichtigen, die der Verfasser des neuen Textes zu absolvieren hatte. Auf der einen Seite versuchte er, dem Inhalt und der Form nach dem Psalm möglichst nahe zu bleiben, indem er darauf achtete, dass die Strophen der Parodie und des Originals einander entsprechen. Ausnahmen finden wir nur in den Strophen 4, 5, 11, 19 und 20, wo der parallele Verlauf mit den Versen des Psalms nicht mehr gegeben ist. Offensichtlich hat der Dichter in diesen drei Fällen, da er sich zwischen Texttreue gegenüber dem Psalm einerseits und dem *Stabat Mater* andererseits entscheiden musste, letzterem den Vorzug gegeben.

Eine noch schwierigere „Pflichtübung“ lag in der Notwendigkeit, den neuen Text dem metrischen Aufbau und dem Reimschema des Originals anzupassen. Aber abgesehen von diesen formalen Aspekten, die durchaus eingehalten werden, ergab sich die Notwendigkeit, eine allgemeine Entsprechung im Inhalt der beiden Texte zu schaffen, was nicht so leicht zu bewerkstelligen war: Die Anstrengungen des Verfassers der Parodie, einen dem Text des *Stabat Mater* möglichst ähnlichen Text zu schreiben, sind aus den genauen Entsprechungen ersichtlich, die sich Strophe um Strophe und Vers um Vers verfolgen lassen. Dabei ist es interessant festzustellen, wie er besondere Vokabeln zur Darstellung von Affekten bevorzugt, die er dann in jedem Vers an derselben Stelle unterbringt. Auf diese Weise versucht er, die grammatische und syntaktische Struktur der lateinischen Verse nachzuahmen.

Diese Untersuchung führt uns nun zu zwei wichtigen Schlussfolgerungen. Erstens, dass der Verfasser der Paraphrase sich nicht nur an den Text des *Stabat Mater* hielt, sondern auch an die Vertonung durch Pergolesi. Die zweite, die uns die Textanalyse bringt, ist noch viel wichtiger: Wir vertreten die These, dass die Reihenfolge der Textstellen nicht vom Verfasser der Paraphrase bestimmt wurde, sondern dass Bach hier eingegriffen hat. Ursprünglich sollten die Strophen des *Stabat Mater* und die der Paraphrase einander genau entsprechen.

Diese Behauptung führt uns zu einer weiteren Folgerung. Der Instrumentalstimmen gehen (wie eine Reihe von Indizien belegt) auf eine heute verschol-

lene oder zumindest unbekannte Partitur zurück. Diese Partitur enthielt zweifellos alle Änderungen an Pergolesis Instrumentalsatz. Nicht klar ist, soweit wir es heute dokumentieren können, ob dort noch der lateinische Text des *Stabat Mater* stand oder schon die Paraphrase in deutscher Sprache. Wenn die erste Vermutung – der wir zuneigen – richtig ist, muss Bach (vielleicht zusammen mit Altnikol und anderen Schülern als Lehrbeispiel) erst eine Reihe von Änderungen am Instrumentalsatz Pergolesis vorgenommen und das Ganze in eine Partitur eingebracht haben. Erst danach dürfte er den deutschen Text der Paraphrase den Vokalstimmen angepasst und das Particell verfasst haben, aus dem Altnikol den Part der beiden Vokalstimmen, der Orgel bzw. des Cembalos kopierte (er beseitigte die entsprechenden Stimmen im Aufführungsmaterial, die nicht mehr verwendet werden konnten und die uns auch nicht überliefert sind). Dann wäre auch die heute verschollene Partitur für eine Aufführung unbrauchbar – und das würde erklären, warum sie im erhaltenen Aufführungsmaterial nicht enthalten ist.

Dem Aufführungsmaterial entnehmen wir, dass Bach eine komplexere und kontrastreichere Orchestrierung vorgesehen hat als Pergolesi, da er, auch wenn er dieselben Instrumente einsetzt (Streicher und Continuo), zwischen „Soli“ und „Ripieni“ unterscheidet, die in den Ritornellen zu den „Soli“ hinzutreten. Das Instrumentalensemble bestand mit aller Wahrscheinlichkeit aus zwei Violinen, einer Viola, einem Violoncello und dem Continuo. Aber Bachs Eingriff betrifft weniger die Besetzung als vielmehr die Verwendung der In-

strumente, durch die er ursprünglichen kompositorischen Aufbau des *Stabat Mater* abänderte. Bei Pergolesi gibt es normalerweise einen dreistimmigen Satz, die Violinen spielen im Unisono oder colla parte mit den Vokalstimmen, und die Viola wird fast durchgehend eine Oktave höher als Verdopplung des Basses verwendet. Zum größten Teil hat Bach den Violapart neu geschrieben und ihn als echte Stimme geführt, die nicht nur der Füllung dient, sondern eine eigene motivische Funktion im Notentext erhält. In anderen Fällen hat Bach – nach ähnlichem Muster – einen unabhängigen Part für die zweite Violine geschrieben, mit kontrapunktischen oder harmonischen Aufgaben. Schließlich ist das Continuo (Orgel oder Cembalo) im Vergleich zu Pergolesi viel detaillierter und genauer beziffert und, wie wir hinzufügen möchten, so eindeutig analytisch, dass eine didaktische Absicht dahinter zu stehen scheint.

Es besteht kein Zweifel, dass die interessantesten Änderungen jene sind, die Bach an den Vokalstimmen vorgenommen hat, die überdies im Autograph erhalten sind. Die Paraphrase Bachs zeigt ein anderes Verhältnis zum Text als das bei Pergolesi der Fall war: Bach legt mehr Wert auf die musikalische Untermalung des einzelnen Worts, auf seine Hervorhebung im Satz, sodass seine semantische Bedeutung ganz klar wird. Das Verhältnis zwischen und zu Musik erlaubt Rückschlüsse auf andere bedeutende stilistische Aspekte. Bei Pergolesi fällt der Rhythmus der Deklamation des Texts genau mit dem Rhythmus des Strophenaufbaus zusammen; zwischen beiden kompositorischen Aspekten besteht eine perfekte Symmetrie. Das bedeutet aber,

dass kein Textelement über die anderen zu stehen kommt. Die Bedeutung eines jeden Worts sitzt in der Stimmung, die über der ganzen Episode liegt und die alle ihre Teile berührt. Bach dagegen ist keineswegs daran interessiert, dass sich die Struktur der poetischen Strophe und die des musikalischen Satzes entsprechen. Für ihn liegt die Aufgabe der Musik darin, den Text „wiederherzustellen“, sodass von Fall zu Fall die semantische Bedeutung zu Tage tritt, der Gehalt an Wahrheit, der für den Gläubigen durch die sinnliche Erfahrung des Klangs und durch den Wandel der Affekte erfassbar wird.

In dieser Parodie ist nicht nur der Konflikt zwischen zwei verschiedenen musikalischen Persönlichkeiten spürbar; sondern vor allem auch das Aufeinanderprallen zweier Epochen. In diesem Spätwerk Bachs liegt etwas Geheimnisvolles, zumindest soweit wir heute seine letzte Schaffensperiode kennen. Und es gibt nichts Lehrreicheres für den, der die Eingriffe Bachs in Pergolesis Musik verstehen will, als einen Vergleich mit dem *Stabat*

*Mater* von Alessandro Scarlatti. Pergolesi war eindeutig von der Komposition Scarlattis ausgegangen, indem er sie in einen höfischen und sentimentalsten Stil umschrieb. Bach (der möglicherweise das Werk Scarlattis nicht kannte) ging den umgekehrten Weg und versuchte, die Elemente des vorklassischen Stils und eine Anschauung des Religiösen als letzte Vermenschlichung des Ritus, als subjektive Projektion des Gefühls auf die religiösen Symbole, in seine Welt der ästhetischen und moralischen Werte zurückzuführen. Mit anderen Worten, er versuchte, Pergolesis *Stabat Mater* in eine deutsche Kantate für die Gläubigen der Thomaskirche in Leipzig umzusetzen.

Diesem Werk von Bach ist vielleicht mit künstlerischen Urteilen nicht beizukommen. Es wirkt auf uns eher wie ein kritischer Essay gegen den neuen vorklassischen Stil und gegen eine Auffassung von geistlicher Musik, die hauptsächlich auf subjektiven und emotionalen religiösen Erfahrungen beruht.

Francesco Degrada

**Johann Sebastian Bach**  
Violin concertos BWV 1041-1043  
Brandenburg Concerto No. 4 BWV 1049

In Baroque times the term concerto had quite a different meaning than it had later in the 19<sup>th</sup> century. The essential element of the concerto lay in the particular relationship between solo and tutti, and therefore that refers to the particular dialectical construction, in which the dialogue, the alternation between sound groups and the mixture of expressiveness from individual instruments, predominates.

Under the influence of Antonio Vivaldi the three-movement form of the concerto became the basic model. In his works it emerged ever more clearly, in the two fast outer movements, that the relationship between soli and tutti was characterised by the desired tension and antithesis. The example of Vivaldi influenced J. S. Bach, who had become familiar with his music during his time in Weimar. From the Venetian he adopted the clarity of exposition, the alternation between solo and tutti, the symmetrical build-up of the phrases, as well as the clarity and balance of the whole. Yet if he follows the architecture of Vivaldi, Bach still inserts elements of his compositional genius, which stems above all from his mastery of counterpoint. In Bach's Concertos, the solo-tutti contrast is much more varied. It is there in the masterly use of tutti ritornellos, which partly extend into the solo passages, creating moments of impulse and relaxation, until the

use of the schematic three-part structure (a-b-a), and combining the concerto form and *fugato* results in a polyphonic dimension.

The solo is never given an excessively virtuoso style (compared, for example, to the Sonatas and Partitas for solo violin, from the same period) and the solo violin is never fully detached from the whole instrumental group. The slow movements are certainly quite different, they have the effect of an instrumental aria with their slender singing melody line, and are influenced by the Italian style much more than the other movements. Only here does the orchestra become a real accompanying instrument over which the violin soars freely. With the use of "basso ostinato" Bach accentuates this function, so that the imaginary musical dialogue between the soloist and the listeners becomes apparent from the first line.

The two Concertos for violin, BWV 1041 (A minor) and BWV 1042 (E major) and the Concerto for 2 violins BWV 1043 in D minor undoubtedly exemplify the rôle Bach assigns to this instrument. These are the only violin Concertos which have survived in their original form. In addition there are versions for harpsichord of these three works (written presumably in the period between 1727 and 1735): the Concerto in D major BWV 1054 (based on BWV 1042), and the Concertos in

G minor BWV 1058 (based on BWV 1041) and in C minor BWV 1062 (based on BWV 1043). Other violin Concertos have only come down in reworkings (harpsichord Concertos BWV 1052, 1056 and 1054). The dominant presence of the violin is also there in works such as the Brandenburg Concertos No. 1, 2, 4 and 5 and the Concerto for flute, violin and harpsichord in A minor BWV 1044. It is impossible to say with certainty in which creative period these three violin concertos belong, even though they most probably come from his time in Köthen (1717-1723), when Bach worked at the court of Prince Leopold. In his position of Kapellmeister he had, above all, to provide music for concerts, and many of his instrumental works were composed in those years.

The first movement (*Allegro moderato*) of the Concerto in A minor BWV 1041 has the usual structure derived from Vivaldi. The ritornello of the opening tutti is repeated several times, appearing in a fragmented and modulated form in the solo sections, creating a thematic homogeneity of great impact. The second movement (Andante) follows a pattern often used by Bach in his concertos. The violin plays its figures over an ostinato bass, while the three upper parts of the string orchestra provide an accompaniment. The third movement (*Allegro assai*) is also based on a structure often used by Bach, the union between the clarity of the concerto form and the use of the contrapuntal possibilities of a *fugato*. The ritornello is a fugal exposition which, in its polyphonic density, contrasts even more markedly with the solo sections, and in this the violin can exhaust its virtuoso capabilities.

Even if Bach exploits the formal possibilities thoroughly, he never abandons the clarity of the structure, as, for example, in the first movement of the Concerto in E major BWV 1042, in which the use of a da capo transforms the subtly differentiated ritornello structure into a standard three-part composition with ABA form. The slow middle movement (*Adagio*), with its ostinato and the overlapping sound of the soloist is very close to the *Andante* of the preceding concerto. On the other hand, the rondo of the last movement (*Allegro assai*) is interesting, a form rarely encountered in the works of J. S. Bach. A ritornello six bars long is repeated five times, interspersed with four episodes, in which the solo violin shows off in an increase of technical and expressive virtuosity.

Like the finale of the A minor Concerto, the first movement (*Vivace*) of the Concerto in D minor for two violins BWV 1043 combines the concerto form with the *fugato*. The theme serves as the basic element for the entire piece, both in the ritornellos and in the solo sections for the two violins. The two instruments are used equally, so that each motif is performed by both instruments. The central movement (*Largo ma non tanto*) is one of the best known pieces of Bach's entire output. The dominant solo theme emerges here even more clearly, with the continual entries of the violins imitating each other in an extremely emotional melody. The last movement (*Allegro*) contains hardly any new formal ideas, but gives the solo instruments the principal rôle not only in the solo episodes but also in the tutti ritornellos.

There can be no doubt that the three concertos for violin are representative of Bach's handling of the concerto form. The culmination of Bach's skill in this area was achieved in the six Brandenburg Concertos, written in 1721 for the Margrave Christian Ludwig von Brandenburg. In them Bach explores every possibility of ensemble playing between solo and tutti and combines them in a "summum opus" of form and imagination. In the Concerto No. 4 in G major BWV 1049 it is again the violin that undertakes the main rôle and sets

up the concertino with the two recorders, which play opposite the remaining strings. Also in this work, the connection to the "Concerto grosso" style of Corelli is limited purely to an affinity on the basis of the emphasis of the solo instruments, which in themselves already have the means to surpass this form. In the third movement (*Presto*) Bach takes the chosen path to the end. The superb five-part fugue, concluding the concerto, represents a unique example of the fusion between the concerto form and contrapuntal writing.

Laura Pietrantoni

### Johann Sebastian Bach

Psalm 51 "Tilge, Höchster, meine Sünden" BWV 1083  
after the "Stabat Mater" by Giovanni Battista Pergolesi

Pergolesi's *Stabat Mater* gained wide distribution throughout Europe immediately after its creation. The composition's success, nothing less than sensational, can be seen by the many printed editions which appeared in the eighteenth century, and, above all, by the remarkable number of manuscript copies, which are preserved by the thousand in libraries throughout the world. A further indication of the success of the *Stabat Mater*, which, in the eighteenth century, was considered to be the stylistic ideal of sacred music (Vincenzo Manfredini described it in 1797 as a masterpiece "of inventiveness, of good taste, of harmony") lies

in the considerable number of versions using the original text. One of these is Bach's, which replaces the text of the *Stabat Mater* with a paraphrase in German of Psalm 51, Tilge, Höchster, meine Sünden (Cleanse me, Lord, from my sins), based on Martin Luther's version (Gott, sey mir Gnedig nach deiner Güte).

Bach composed his paraphrase of Pergolesi's *Stabat Mater* in Leipzig, relatively late in his compositional career. The quality of the paper used and the characteristics of the autograph short score suggested to Emil Platen a date between 1741 and 1746. The fact that the instrumental

parts found later were copied by Bach's son-in-law, Johann Christoph Altnikol, whose presence in Leipzig is documented from 1744 to 1748, also allows us to suggest that the composition must date from those years. With the present state of research we do not know for what occasion Bach wrote this paraphrase on Pergolesi's *Stabat Mater* using the Psalm 51 text.

Let us now briefly compare the text Bach used, the text of the *Stabat Mater* as Pergolesi set it, and the text of Psalm 51 in Martin Luther's original version. Emil Platen in his essay pointed out the modest poetic quality of the paraphrase, and we cannot but agree with his assessment. Still we must take into account a series of 'compulsory exercises' which the writer of the new text had to meet. On the one hand he tried to adhere as much as possible to the content and the form of the Psalm, making each strophe of the paraphrase match the corresponding pair of verses. The only exceptions are in strophes 4-5, 11, and 19-20, which break the parallelism between the sequence of the parody's stanzas and the verses of the Psalm. It is clear that in these three cases the poet, forced to choose between adhering to the structure of the Psalm and that of the *Stabat Mater*, chose the latter:

An even more difficult series of 'compulsory exercises' involved the need to adapt the new text to the metrical structure and the rhyme scheme of the original. But beyond these formal aspects, which are duly respected, there was also the need to put in place a general parallelism in the contents of the two texts, achieved not without some

difficulty. That the author was intent on composing a text as close as possible to that of the *Stabat Mater* is clear from the many precise parallels between stanzas and verses. It is interesting to note how his attention is concentrated on words which are in some way privileged, charged with "affect," and which then appear in precisely the same position within each single verse. In this way he attempts to emulate the grammatical and syntactical construction of the Latin verses.

This kind of comparison allows us to reach two important conclusions. First, whoever wrote the paraphrase had not only the text of the *Stabat Mater* before him, but also Pergolesi's setting of it. The second conclusion that textual analysis allows us to make is rather more important. I would argue that the disposition of the text in certain stanzas does not correspond to that of the paraphrase's author, but that Bach has intervened here. Originally the stanzas of the paraphrase were supposed to correspond exactly to those of the *Stabat Mater*.

But this conclusion allows another important deduction. The instrumental parts were supposed to have been derived (as a series of indications makes clear) from a score which is now lost or at any rate unknown. That score undoubtedly contained all the modifications to Pergolesi's instrumental parts. It is not clear from existing documentation if it still contained the Latin text of the *Stabat Mater*, or if it already contained the paraphrase in German. If the former (as I tend to believe), Bach – perhaps along with Altnikol and other students, as a teaching project – must have begun with a series of

modifications of the instrumental parts of the original Pergolesi composition, and put them all into a score. At a later time he must have adapted the German text of the paraphrase to the vocal parts, putting together the short score, from which Altnikol copied the parts for the two voices, the organ and the harpsichord (eliminating from the performance material the corresponding parts, which could no longer be used and in fact have not come down to us). At this point the now-lost score became unusable for performance purposes, which would explain its absence from the material which has survived.

The performance material betrays the fact that Bach intended an orchestration which was more complex and with greater contrasts than Pergolesi's, in that, while using the same instrumentation (strings and continuo) he distinguished between "soli" and "ripieni", which in the ritornellos are added to the "soli". The instrumental ensemble in all probability was to have been made up of two violins, a viola, and a cello, in addition to the continuo. But Bach's intervention is less concerned with the setting than with the use of the instruments, through which he amended the original compositional structure of the *Stabat Mater*. With Pergolesi there is normally a three-part movement, the violins playing in unison or colla parte with the voices, and the viola almost always doubling the bass part an octave higher. For the most part Bach rewrote the viola line, and uses it as a genuine voice, which not only provided a ripieno function, but was also awarded a separate motivic function within the musical text. In

other instances Bach has written – in the same way – an independent second violin part, both as counterpoint and as harmonic filling. Finally, the continuo (organ or harpsichord) has a richer and more precisely figured bass than Pergolesi's, and, as we might add, one so intensely analytical that it seems to suggest a didactic intention.

There can be no doubt that the most interesting alterations are those Bach made to the vocal line, for which we possess the autograph. Bach's paraphrase reveals a different relationship with the text than was the case with Pergolesi. He puts greater value on the musical background for each word, on its emphasis in the movement, so that its semantic meaning becomes quite clear: The relationship between the text and the music allows a conclusion to other important stylistic aspects. In Pergolesi the rhythm of the textual declamation coincides exactly with the rhythm of the verse structure; there is a perfect symmetry between these two aspects of the composition. This means, however, that no element of the text dominates the others. The meaning of each word lies in the mood, which permeates the entire episode, and affects every part. Bach is not in the least interested in maintaining a correspondence between the structure of the poetic stanza and that of the musical phrases. For him the function of the music is to "recompose" the text, so that case by case the semantic meaning is revealed, its real truth, making it clear to the faithful by means of the sensory experience of sound and by the stirring of the emotions.

In this paraphrase we witness not only the conflict of two different musical personalities, but also,

and especially, the collision of two eras. There is in this late work of Bach something enigmatic, at least in light of what we know today about his last creative period. And there is nothing more revealing, to understand certain deep characteristics of Bach's intervention in Pergolesi's music, than a look at the *Stabat Mater* of Alessandro Scarlatti. Pergolesi had clearly taken his cue from Scarlatti's composition, rewriting it in a *galant* and sentimental style. Bach (who possibly did not know Scarlatti's piece) took the opposite path, and tried to lead back to his own world of aesthetic

and moral values the elements of the preclassical style and a view of the religious as the last humanization of ritual, as a subjective projection of sentiment onto religious symbols. In other words, he tried to transform the Pergolesi *Stabat Mater* into a German cantata for the faithful of the Thomaskirche in Leipzig.

This work of Bach is perhaps not open to an artistic verdict. It works for us rather as a critical essay against the new preclassical style and against a concept of sacred music, which is principally based on a subjective and emotional experience of religion.

Francesco Degrada

**Johann Sebastian Bach**  
Concertos pour violon BWV 1041-1043  
Concerto brandebourgeois No. 4 BWV 1049

À l'époque baroque le concept de concerto se présente sous une forme très différente du sens que le terme assumait au 19<sup>e</sup> siècle : la caractéristique essentielle, qui consiste en la recherche d'un rapport particulier entre les soli et les tutti, rend parfaitement l'idée d'une construction formelle singulièrement dialectique dans laquelle la dimension de dialogue est prédominante, ainsi que l'alternance entre les groupes sonores et une interpénétration « expressive » des articulations instrumentales séparées.

La forme du concerto fut définitivement canonisée par Antonio Vivaldi comme un déroulement de trois mouvements, dont les œuvres offrent un rapport entre solo et tutti obtenant une position de plus en plus claire de tension et d'opposition organisées, en particulier dans les mouvements rapides. Ce fut justement ce modèle vivaldien, avec lequel il s'était familiarisé lors des années à Weimar, qui inspira J. S. Bach. Du Vénitien, Bach apprit la clarté d'exposition, les rapports constructifs entre les passages de densités contrastantes, la symétrie des phrases, la logique et l'ordre du discours musical, et la limpidité et l'équilibre de l'ensemble. Cependant, tout en reprenant clairement le type d'architecture vivaldienne, Bach ajoute dans ses concertos les éléments de son originalité géniale, représentés avant tout par sa grande connaissance du contrepoint. L'exal-

tation de l'opposition entre soli et tutti assume ainsi chez Bach une majeure variété des subtilités formelles : à partir de l'utilisation savante des ritournelles, qui, décomposées en sections sont projetées dans les passages des soli, créant ainsi de vifs et denses moments de contractions et de relâchements, jusqu'à l'emploi d'une structure tripartite plus schématique (ABA), et à l'union de la forme du concerto et de thèmes fugués dans une dimension polyphonique.

Les soli ne présentent jamais une écriture excessivement virtuose (si on les compare par exemple aux Sonates et Partitas pour violon seul écrites dans les mêmes années) et leur fonction maintient une relation constante avec le reste de l'ensemble instrumental. Par contre, les mouvements sont d'une conception toute différente, étant conçus comme des "arias" aux élans mélodiques quasi vocaux et qui, plus que les autres mouvements, sont de souche plus clairement italienne. Ce n'est qu'ici que l'orchestre devient un véritable instrument d'accompagnement au-dessus duquel le soliste plane librement dans l'espace. Une telle fonction, que Bach accentue grâce à l'utilisation de la basse obstinée, fait en sorte que les participants au dialogue musical imaginaire soient en premier lieu le soliste et l'auditeur.

Les deux Concertos pour violon en la mineur (BWV 1041) et en mi majeur (BWV 1042)

et le Concerto pour deux violons en ré mineur (BWV 1043) adoptent de façon exemplaire le nouveau rôle que Bach donna à l'instrument. Il s'agit de trois uniques concertos pour violon conservés dans leur forme originale, exception faite des versions plus tardives pour clavecin – écrites probablement entre 1727 et 1735 environ – à savoir le Concerto en ré majeur (BWV 1054, tiré du Concerto BWV 1042), le Concerto en sol mineur (BWV 1058, tiré du Concerto BWV 1041) et le Concerto en do mineur (BWV 1062, arrangement du concerto BWV 1043). Les autres concertos ne nous sont parvenus qu'à travers des réélaborations des Concertos pour clavecin BWV 1052, 1056 et 1064. De toute façon, on remarquera également la présence dominante du violon dans les Concertos brandebourgeois numéros 1, 2, 4 et 5, ainsi que dans le Concerto pour flûte, violon et clavecin en la mineur (BWV 1044)

Il est impossible de dire avec certitude à quelle phase précise de la création de Bach appartiennent les trois concertos pour violon, même si on peut les situer très probablement dans les années de Cöthen (1717-1723), lorsqu'il était au service du prince Léopold. Sa tâche en tant que maître de chapelle l'obligeait à fournir de la musique de concerts, cela dit : Bach créa une bonne partie de ses œuvres instrumentales à cette époque.

Le Concerto en la mineur BWV 1041 commence par un mouvement (*Allegro moderato*) d'une structure empruntée au modèle typique de Vivaldi : la ritournelle initiale est reprise plusieurs fois, tout en étant également insérée de façon

fragmentaire et modulante dans les sections solo, créant ainsi une homogénéité thématique puissante. Le second mouvement (*Andante*) se dénoue en suivant un développement que Bach utilise souvent dans ses concertos : une basse obstinée au-dessus de laquelle le violon s'exprime en lignes figuratives, tandis que les trois voix supérieures de l'orchestre sont réduites à une fonction d'accompagnement. Le troisième mouvement (*Allegro assai*) est lui aussi basé sur une structure chère au maître de Leipzig, c'est-à-dire l'union entre la linéarité de la forme du concerto et l'exploitation des possibilités contrapuntiques par l'utilisation du style fugué. La ritournelle n'est autre que l'exposition d'une fugue qui, par sa densité polyphonique s'oppose de façon encore plus efficace aux sections solo, dans lesquelles le violon peut explorer à fond toutes ses ressources de virtuosité. Malgré sa volonté de découvrir au maximum les possibilités formelles du concerto, Bach ne renonce jamais à une clarté architecturale de base, comme par exemple dans le premier mouvement du Concerto en mi majeur BWV 1042, où l'emploi du da capo transforme la structure à ritournelle en une composition tripartite parfaitement unifiée (ABA). Le mouvement lent central (*Adagio*) ne s'éloigne guère de la conception de l'*Andante* du concerto précédent, dans la présence d'une basse obstinée et dans le développement extrême des sonorités de l'instrument soliste. Par contre la forme en rondeau du mouvement final (*Allegro assai*) est particulièrement intéressante, puisqu'on ne la rencontre que très rarement dans l'œuvre de Bach. Une ritour-

nelle du tutti de six mesures est répétée cinq fois, tandis que quatre épisodes dans lesquels le violon présente des acrobaties technico-expressives croissantes s'y intercalent.

Comme dans le final du Concerto en la mineur, le mouvement initial (*Vivace*) du Concerto en ré mineur pour deux violons BWV 1043 offre la fusion de la forme du concerto et de l'écriture fuguée : le thème fonctionne comme structure de base pour tout le mouvement, tant dans les ritournelles que dans les passages pour deux violons solos. Le traitement des deux instruments correspond entièrement à la loi de l'équilibre et de l'alternance des événements sonores, de sorte que chaque interprète reçoit l'occasion d'exécuter toutes les phrases mélodiques. Le mouvement central (*Largo ma non tanto*) est une des pages les plus connues de l'œuvre de Bach. L'idée prédominante du thème « a solo » prend ici des contours encore plus marqués, enrichis d'une espèce de poursuite constante et envoûtante des deux violons en imitations, tout au long d'une ligne mélodique d'une intensité expressive extraordinaire. Bien que le dernier mouvement (*Allegro*) ne soit pas particulièrement innovateur du point de vue formel, il offre toutefois aux violons solistes un rôle principal non seulement dans les solos, mais également dans la ritournelle.

S'il est vrai que les trois concertos pour violon représentent fort bien le traitement personnel et avancé que Bach donne à la forme du concerto, il est vrai aussi que Bach rejoignit le summum de l'art du concerto dans les Concertos brandebourgeois écrits en 1721 pour le margrave Christian Ludwig de Brandebourg : le compositeur y explora et y résuma chaque rapport possible entre soli et tutti dans une véritable "summa" formelle et inventive du genre.

Dans le Concerto no. 4 en sol majeur BWV 1049, c'est encore le violon qui assume une position déterminante dans l'ensemble, en formant, avec les deux flûtes à bec, un concertino en s'opposant au reste des cordes. L'adhésion au style du concerto grosso corélien se limite dans cette composition également à une pure affinité élective, grâce à l'émancipation de la conception de soliste, qui de ce seul fait en surpasse déjà la forme. Dans le troisième mouvement (*Presto*), Bach ne fait rien de plus que de porter à un superbe accomplissement une voie déjà ouverte : la fugue grandiose à cinq voix qui conclut le concerto représente un des résultats les plus extraordinaires de la fusion entre la forme du concerto et l'écriture contrapuntique.

Laura Pietrantonì

## Johann Sebastian Bach

Psaume 51 « Tilge, Höchster, meine Sünden » BWV 1083  
d'après le « Stabat Mater » de Giovanni Battista Pergolesi

Le *Stabat Mater* de Pergolesi eut immédiatement après sa création une diffusion énorme dans toute l'Europe. Les nombreuses éditions imprimées, parues au 18<sup>e</sup> siècle et surtout le nombre impressionnant de copies manuscrites conservées dans des centaines de bibliothèques du monde entier témoignent du succès absolument sensationnel du *Stabat Mater* : Autre preuve de l'importance de la composition — considérée tout le siècle durant comme l'idéal de style de la musique sacrée (Vincenzo Manfredini la décrivait encore en 1797 tel "un chef-d'œuvre d'invention, de bon goût et d'harmonie") — est la quantité assez élevée de « parodies » dont le texte original fut l'objet. Parmi elles, il y a la parodie de Bach, qui substitue au texte du *Stabat Mater* une paraphrase en allemand du psaume 51, Tilge, Höchster, meine Sünden (le Miserere), basée sur la version de Martin Luther (Gott, sey mir Gnedig nach deiner Güte). Bach composa la parodie du *Stabat Mater* de Pergolesi à Leipzig, à une période assez avancée de sa carrière. La qualité du papier, ainsi que les caractéristiques de la graphie de la particella autographe avaient déjà suggéré à Platen que la date devait être située entre 1741 et 1746. Le fait que les parties instrumentales, retrouvées par la suite, aient été copiées par le gendre de Bach Johann Christoph Altnikol, dont la présence à Leipzig est documentée de 1744 à 1748, nous portent à revoir légèrement ces premières dates. Pour l'instant, on ignore toujours

les circonstances qui poussèrent Bach à réaliser une parodie du *Stabat Mater* de Pergolesi sur le texte du Miserere.

Analysons et comparons brièvement le texte de la parodie que Bach utilisa avec le texte du *Stabat Mater* ainsi qu'il fut mis en musique par Pergolesi et avec le texte du psaume 51, dans sa version originale de Martin Luther : Emil Platen observa dans son article la modeste qualité poétique de la paraphrase, jugement auquel nous ne pouvons que nous joindre. Cependant il faut tenir compte d'une série de contraintes auxquelles le rédacteur du nouveau texte fut tenu. D'une part il tenta de maintenir — autant que possible — une cohérence avec le contenu et la forme du psaume, en faisant correspondre une strophe de la parodie à la paire de versets parallèle : on trouvera les seules exceptions dans les strophes 4-5, 11 et 19-20, où le parallélisme entre la séquence des strophes de la parodie et les versets du psaume fut rompu. Il est évident que dans ces trois cas, le poète ait choisi — devant le dilemme de respecter la cohésion de la structure du psaume ou celle du *Stabat Mater* — la seconde solution.

Une série de contraintes encore plus complexe était la nécessité d'uniformiser le nouveau texte, la structure métrique et le schéma rythmique de la séquence. Mais au-delà de ces aspects formels, qui semblent très strictement respectés, la nécessité d'offrir un parallélisme général du contenu des deux textes

s'imposait, fait qu'il obtint non sans difficultés. L'effort de l'auteur de la parodie de composer un texte fort rapproché à celui du *Stabat Mater* est évident par la quantité exceptionnelle de parallélismes exacts de strophe en strophe et de vers en vers. Il est intéressant de remarquer de quelle façon il concentra son attention sur des mots, disons, privilégiés, porteurs d'affects, localisés normalement dans la même position à l'intérieur de chaque vers. En d'autres termes, il tenta de reproduire la construction grammaticale et syntaxique des vers latins.

Une telle analyse nous permet à présent de formuler deux conclusions importantes. En premier lieu, celui qui a écrit la paraphrase n'a pas seulement tenu en considération le texte du *Stabat Mater*, mais également sa mise en musique par Pergolesi. La seconde, offerte par l'analyse du texte est beaucoup plus importante encore. Notre hypothèse est que la disposition du texte dans certaines strophes ne correspond pas à celle de l'auteur de la paraphrase, mais qu'elle est due à une intervention de Bach lui-même. A l'origine les strophes du *Stabat Mater* et celles de la paraphrase ont très probablement correspondu de façon parfaite.

Cette constatation permet en outre une autre déduction importante. Les parties instrumentales doivent avoir été reprises (comme une série d'indices l'indique clairement) d'une partition aujourd'hui perdue, ou de toute façon inconnue. Cette partition contenait sans doute toutes les modifications aux parties instrumentales de Pergolesi. Ce qui n'est pas clair – à partir des documents disponibles – est la question de savoir si cette partition contenait encore le texte latin du *Stabat Mater*, ou si elle présentait déjà la paraphrase en

allemand. Si la première hypothèse – comme nous tentons à le croire – s'avère correcte, Bach doit avoir procédé (peut-être en collaboration avec Altnikol ou avec d'autres élèves, dans le cadre d'un travail didactique collectif) d'abord à une série de retouches de la partie instrumentale de la composition originale de Pergolesi sur une partition. Ensuite il doit avoir adapté le texte allemand de la paraphrase aux parties vocales, et rédigé la *particella*, dont Altnikol a extrait les parties des deux voix, de l'orgue et du clavecin – en éliminant du matériel d'exécution les parties correspondantes qui ne pouvaient plus être utilisées et qui ne nous sont pas parvenues. Ainsi la partition, aujourd'hui perdue elle aussi, fut inutilisable pour une exécution, ce qui expliquerait son absence du matériel qui nous est parvenu.

Le matériel d'exécution indique que Bach doit avoir prévu une orchestration plus ample et contrastée que celle de Pergolesi : tout en utilisant la même base instrumentale (cordes et basse continue), il indiqua une disposition de « Soli » et de « Ripieni », ajoutée aux « Soli » dans les ritournelles. L'ensemble instrumental était probablement composé de deux violons, un alto, un violoncelle et basse continue. Cependant l'intervention de Bach dans le traitement des instruments semble vouloir modifier la structure de la composition originale du *Stabat Mater* dans l'utilisation plutôt que dans le type de l'instrumentation. L'écriture de Pergolesi ne dépasse en général pas les trois parties réelles, les violons sont à l'unisson entre eux ou avec les voix et l'alto est employé de façon presque constante à l'octave supérieure de la basse. Dans la plupart des sections, Bach a réécrit la partie de l'alto en lui donnant une partie indépendante. Ainsi l'alto ne

se limite pas à remplir une simple fonction de *ripieno*, mais il participe de façon active et autonome à la dialectique thématique de l'œuvre. Ailleurs, Bach donna également au second violon une partie autonome, soit avec une fonction purement contrapuntique, soit avec une fonction de remplissage harmonique. En outre la basse continue (orgue ou clavecin) contient, en comparaison avec celle de Pergolesi, des chiffrages bien plus riches et plus élaborés et, ajoutons, si exagérément analytique, qu'elle semble suggérer une intention pédagogique.

Il n'y a toutefois aucun doute au fait que les modifications les plus intéressantes restent celles que Bach à apportées à la ligne vocale, dont en outre nous possédons l'autographe. La paraphrase de Bach révèle un rapport avec le texte essentiellement différent de celui de Pergolesi. Bach s'intéresse de façon beaucoup plus analytique que Pergolesi à la peinture musicale de chacun des mots, à sa mise en relief à l'intérieur de la phrase, de sorte que sa charge sémantique émerge en toute sa splendeur. Le traitement du rapport texte/musique est en soi significatif d'autres aspects importants du style. Chez Pergolesi le rythme de la déclamation du texte coïncide exactement au rythme de la construction formelle des strophes : il existe une symétrie parfaite entre les deux aspects de la composition. Tout ceci implique qu'aucun élément du texte n'assume une supériorité par rapport aux autres ; le sens de chaque mot est parsemé d'une « Stimmung » qui emplit à elle seule l'entier épisode et qui se réfracte sur toutes ses parties. Bach n'a aucun intérêt de maintenir une correspondance entre la structure de la strophe poétique et la structure des phrases musicales. Pour lui la fonction de la musique consiste

en la « recomposition » du texte dans une séquence qui en exalte au fur et à mesure la charge sémantique, le contenu de vérité, qui le rend rationnellement évident au fidèle par l'expérience sensible du son et du mouvement des valeurs affectives.

Dans cette parodie on ne cueille pas seulement le conflit de deux personnalités musicales mais aussi et surtout, la rencontre de deux époques. Dans l'œuvre tardive de Bach il y a quelque chose d'énigmatique, du moins par rapport à ce que nous savons aujourd'hui de son extrême vigueur créatrice. Il n'y a rien de plus instructif, pour comprendre certaines caractéristiques profondes des interventions de Bach à la musique de Pergolesi qu'un examen du *Stabat Mater* d'Alessandro Scarlatti. Pergolesi avait clairement adopté les élans de la composition de Scarlatti, tout en la transformant en clef galante et sentimentale. Bach (qui probablement ignorait l'œuvre de Scarlatti) décrit un parcours inversé en tentant de réinstaller les éléments du style préclassique et une conception du sacré vu comme une humanisation extrême du rite, tel une projection subjective des sentiments sur les symboles religieux, à son propre monde de valeurs sentimentales et morales. Bach tenta en somme de transformer le *Stabat Mater* de Pergolesi en une cantate allemande adaptée aux fidèles de l'église Saint-Thomas de Leipzig. Cette œuvre de Bach refuse peut-être les catégories du jugement artistique : elle s'offre à nous plutôt comme un essai critique contre le nouveau style préclassique et contre une idée de la musique sacrée fondée essentiellement sur l'expérience subjective et émotive de la religion.

Francesco Degrada

Johann Sebastian Bach  
**Psalm 51 „Tilge, Höchster, meine Sünden“** BWV 1083

- |  |   |
|--|---|
| <b>1</b> <i>Versus 1</i><br>Tilge, Höchster, meine Sünden,<br>Deinen Eifer lass verschwinden,<br>Lass mich deine Huld erfreun.   | Blot out, Highest, my transgressions,<br>thy stern ardor let now vanish,<br>let me now thy care enjoy.  |
| <b>2</b> <i>Versus 2</i><br>Ist mein Herz in Missetaten<br>Und in große Schuld geraten,<br>Wasch es selber, mach es rein.  | If my heart in sinful actions<br>and in greatest guilt hath fallen<br>wash it thyself, make it clean.   |
| <b>3</b> <i>Versus 3</i><br>Missetaten, die mich drücken,<br>Muss ich mir itzt selbst aufrücken,<br>Vater; ich bin nicht gerecht.  | Sinful actions which oppress me<br>I must now myself acknowledge;<br>Father; I have not been just.  |
| <b>4</b> <i>Versus 4</i><br>Dich erzürnt mein Tun und Lassen,<br>Meinen Wandel musst du hassen,<br>Weil die Sünde mich geschwächt.   | Thee offend my deeds and failings,<br>deeds and failings scorn thou shouldst<br>for my sins have made me weak.  |
| <b>5</b> <i>Versus 5 &amp; 6</i><br>Wer wird seine Schuld verneinen<br>Oder gar gerecht erscheinen?<br>Ich bin doch ein Sündenknecht.<br>Wer wird, Herr; dein Urteil mindern,<br>Oder deinen Ausspruch hindern?<br>Du bist recht, dein Wort ist recht. | Who will his own guilt deny then,<br>or even think it righteous?<br>I'm in truth to sin a thrall.<br>Who will, Lord, thy judgment weaken,<br>or yet thy damnation hinder?<br>thou art fair; thy word is fair. |
| <b>6</b> <i>Versus 7</i><br>Sieh! ich bin in Sünd empfangen,<br>Sünde wurden ja begangen,<br>Da, wo ich erzeuget ward.   | Lo, I was in sin conceived,<br>sinful deeds I've here committed<br>since the day that I was born.   |
| <b>7</b> <i>Versus 8</i><br>Sieh, du willst die Wahrheit haben,<br>Die geheimen Weisheitsgaben<br>Hast du selbst mir offenbart.  | Lo, thou wouldst the truth be given,<br>All the hidden gifts of wisdom<br>thou thyself to me revealed.  |
| <b>8</b> <i>Versus 9</i><br>Wasche mich doch rein von Sünden,<br>Dass kein Makel mehr zu finden,<br>Wenn der Isop mich besprengt.  | Wash me clean of my transgressions,<br>that no spot more be discovered<br>when by hyssop I'm asperged.  |

**9** *Versus 10*  
Lass mich Freud und Wonne spüren,  
Dass die Beine triumphieren,  
Da dein Kreuz mich hart gedrängt.

Let me feel the joy and pleasure,  
let me gladly sound the triumph,  
when the cross me hard doth press.

**10** *Versus 11-15*  
Schaue nicht auf meine Sünden  
Tilge sie, lass sie verschwinden,  
Geist und Herze schaffe neu.  
Stoß mich nicht von deinen Augen,  
Und soll fort mein Wandel taugen,  
O, so steh dein Geist mir bei.  
Gib, o Höchster, Trost ins Herze,  
Heile wieder nach dem Schmerze  
Es enthalte mich dein Geist.  
Denn ich will die Sünder lehren,  
Dass sie sich zu dir bekehren  
Und nicht tun, was Sünde heißt.  
Lass, o Tilger meiner Sünden,  
Alle Blutschuld gar verschwinden,  
Dass mein Loblied, Herr; dich ehrt.

Do not look upon my errors,  
blot them out, let them now vanish,  
Heart and soul do thou renew.  
Thrust me not from out thy vision,  
and if then my conduct merits,  
O, then me thy spirit help.  
Fill, O Highest, heart with comfort,  
health restore amidst my suffering,  
arm me with thy Spirit's strength.  
For I would all sinners monish  
that they be to thee converted  
and not do what sin doth bid.  
Let, destroyer of my error;  
Ev'ry mortal crime now vanish  
that my anthem, Lord, thee praise.

**11** *Versus 16*  
Öffne Lippen, Mund und Seele,  
Dass ich deinen Ruhm erzähle,  
Der alleine dir gehört.

Open lips and mouth and spirit,  
that I may thy fame be telling,  
which alone to thee belongs.

**12** *Versus 17 & 18*  
Denn du willst kein Opfer haben,  
Sonsten brächt ich meine Gaben;  
Rauch und Brand gefällt dir nicht.  
Herz und Geist, voll Angst und Grämen,  
Wirst du, Höchster, nicht beschämen,  
Weil dir das dein Herze bricht.

For no sacrifice thou seekest,  
else I'd bring to thee my offering;  
Smoke and flame content thee not.  
Heart and soul full fear and terror  
wilt thou, Highest, not confound then,  
for they cause thy heart to break.

**13** *Versus 19 & 20*  
Lass dein Zion blühend dauern,  
Baue die verfallnen Mauern,  
Alsdenn opfern wir erfreut,  
Alsdenn soll dein Ruhm erschallen,  
Alsdenn werden dir gefallen  
Opfer der Gerechtigkeit.

Let thy Zion last and flourish,  
build again the fallen towers,  
and we'll sacrifice with joy.  
And then shall thy glory echo,  
and then will to thee bring pleasure  
Offerings of pure righteousness.

**14** Amen

Amen.

Johann Sebastian Bach  
**Cantata „Himmelskönig, sei willkommen“ BWV 182**

**15** *Sonata (instrumental)*

**16** *Chorus*

Himmelskönig, sei willkommen,  
Lass auch uns dein Zion sein!  
Komm herein,  
Du hast uns das Herz genommen.

King of heaven, thou art welcome,  
Let e'en us thy Zion be!  
Come inside,  
Thou hast won our hearts completely.

**17** *Recitative (bass)*

Siehe, ich komme, im Buch ist von mir geschrieben;  
deinen Willen, mein Gott, tu ich gerne.

Lo now, I'm coming. Of me in the book is written:  
What thy will is, my God, I do gladly.

**18** *Aria (bass)*

Starkes Lieben,  
Das dich, großer Gottessohn,  
Von dem Thron  
Deiner Herrlichkeit getrieben,  
Dass du dich zum Heil der Welt  
Als ein Opfer vorgestellt,  
Dass du dich mit Blut verschrieben.

Strong compassion,  
Which, O mighty Son of God,  
From the throne  
Of thy majesty did drive thee!  
That thou didst to heal the world  
As a victim give thyself,  
That thyself with blood didst sentence.

**19** *Aria (alto)*

Leget euch dem Heiland unter;  
Herzen, die ihr christlich seid!  
Tragt ein unbeflecktes Kleid  
Eures Glaubens ihm entgegen,  
Leib und Leben und Vermögen  
Sei dem König itzt geweiht.

Lie before your Savior prostrate,  
Hearts of all who Christian are!  
Don ye now a spotless robe  
Of your faith in which to meet him;  
Life and body and possessions  
To the king now consecrate.

**20** *Aria (tenor)*

Jesu, lass durch Wohl und Weh  
Mich auch mit dir ziehen!  
Schreit die Welt nur "Kreuzige!",  
So lass mich nicht fliehen,  
Herr; von deinem Kreuzpanier;  
Kron und Palmen find ich hier.

Jesus, let through weal and woe  
Me go also with thee!  
Though the world shout „Crucify!“  
Let me not abandon,  
Lord, the banner of thy cross;  
Crown and palm shall I find here.

**21** *Chorale*

Jesu, deine Passion  
Ist mir lauter Freude,  
Deine Wunden, Kron und Hohn  
Meines Herzens Weide;  
Meine Seel auf Rosen geht,  
Wenn ich dran gedenke,  
In dem Himmel eine Stätt  
Uns deswegen schenke.

Jesus, this thy passion  
Brings me purest pleasure;  
All thy wounds, thy crown and scorn,  
Are my heart's true pasture;  
This my soul is all in bloom  
Once I have considered:  
In yon heaven is a home  
To us by this offered.

**22** *Chorus*

So lasset uns gehen in Salem der Freuden,  
Begleitet den König in Lieben und Leiden.  
Er gehet voran  
Und öffnet die Bahn.

So let us go forth to that Salem of gladness,  
Attend ye the King both in love and in sorrow.  
He leadeth the way  
And opens the path.

**Booklet PC 10277**  
**(Klebeseite)**