



© BdeDiesbach

Damien Guillon
countertenor & direction

Céline Scheen
soprano

Le Banquet Céleste

Baptiste Lopez, *violin I & viola d'amore* [21]

Caroline Bayet, *violin II*

Deirdre Dowling, *viola*

Ageet Zweistra, *cello*

Christian Staude, *double bass*

André Henrich, *lute*

Kevin Manent-Navratil, *harpsichord & organ*



Recorded in Saintes (Abbaye aux Dames), France, in October 2015

Engineered and produced by Aline Blondiau

Executive producer and editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz, Mark Wiggins

Design: Rosa Tendero

© 2016 note 1 music gmbh

*Le Banquet Céleste tient à remercier toute l'équipe de l'Abbaye aux Dames de Saintes pour son accueil chaleureux,
ainsi que Deirdre Dowling pour le prêt de sa viole d'amour.*

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Psalm 51: Tilge, Höchster, meine Sünden, BWV 1083

after the *Stabat Mater* by Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)
for soprano, alto, strings and continuo

01	Tilge, Höchster, meine Sünden: Largo [cs, DG]	4:00
02	Ist mein Herz in Missetaten: Andante [cs]	2:05
03	Missetaten, die mich drücken: Larghetto [cs, DG]	2:02
04	Dich erzürnt mein Tun und Lassen: Andante [DG]	2:00
05	Wer wird seine Schuld verneinen: Largo [cs, DG]	1:54
06	Sieh, ich bin in Sünd empfangen [cs, DG]	0:41
07	Sieh, du willst die Wahrheit haben [cs]	3:08
08	Wasche mich doch rein: Andantino [DG]	2:14
09	Lass mich Freud und Wonne spüren: Alla breve [cs, DG]	2:00
10	Schaue nicht auf meine Sünden: Andante [cs, DG]	4:51
11	Öffne Lippen, Mund und Seele: Adagio spiritoso [DG]	3:38
12	Denn du willst kein Opfer haben: Largo [cs, DG]	3:41
13	Lass dein Zion blühend dauern: Allegro [cs, DG]	1:55
14	Amen: Alla breve [cs, DG]	1:59

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Nisi Dominus, RV 608

for alto, strings and continuo

15	Nisi Dominus: Allegro	2:40
16	Vanum est vobis: Largo	1:17
17	Surgite postquam sederitis: Presto	1:32
18	Cum dederit dilectis suis somnum: Largo	4:38
19	Sicut sagittae in manu potentis: Allegro	1:39
20	Beatus vir qui implevit: Andante	0:55
21	Gloria Patri: Larghetto	4:27
22	Sicut erat in principio: Allegro	1:07
23	Amen: Allegro	1:45



*André Henrich, Caroline Bayet, Deirdre Dowling, Damien Guillon, Aageet Zweistra,
Kevin Manent-Navratil, Baptiste Lopez, Christian Staude*

Bach and Italy

In 1713, the young Johann Ernst of Saxe-Weimar returned to his duchy having spent two years in The Netherlands. As well as being a regular visitor to the University of Utrecht, Johann Ernst had taken the opportunity to become acquainted with the main advances being made in music. The ruler displayed great enthusiasm for the Italian music which he had encountered on his trip, bringing back to Weimar with him a substantial bundle of scores (at that time Amsterdam was the European capital of the music publishing industry). These scores were mostly of Italian concertos, and one of the musicians who was set to the task of arranging them for keyboard was the *Konzertmeister* of the Duke's *Capelle und Kammermusik*, Johann Sebastian Bach.

It would, however, be too simplistic to think that this was the first time that Bach had any contact with music that was of Italian origin. His fugues on themes by Corelli (BWV 579), Legrenzi (BWV 574) and Albinoni (BWV 950 and 951), all composed at earlier dates, indicate a certain familiarity on Bach's part with Italian repertory, even if the young musician's interest in these works

appears at first to be limited to their more strictly contrapuntal aspects. An early influence from Frescobaldi should not be ignored either (*Aria variata*, BWV 989, *Canzona*, BWV 988), and Bach possessed a copy of the Italian composer's *Fiori musicali*. Additionally, by this time the Corellian *concerto grosso* had achieved some headway in German lands through the efforts of Georg Muffat, whilst concertos by Torelli, Albinoni and Vivaldi were undoubtedly in circulation in manuscript form in the early years of the eighteenth century.



The concerto arrangements which the Duke of Saxe-Weimar entrusted to Bach and to his relative Johann Gottfried Walther, either as a consequence of their musical responsibilities at court or for the Duke's own enjoyment, reflect a curious division of labour as far as the composers represented is concerned. Walther's transcriptions include the names of Albinoni and Torelli most often, whilst with Bach, it is those of Vivaldi which are in the majority. We do not know how Bach and Walther shared out the workload, or if the decision was made for them by Johann Ernst, but what is certain is that from that time on Bach appears to have established a distinct predilection for Vivaldi as a composer and in particular with the Vivaldian concerto, from which he would embrace many aspects – starting with the three-movement structure – in his own compositions. Even in his later years in Leipzig, by which time the Vivaldian star had been eclipsed, Bach returned to

his allegiance for the Venetian musician by making an arrangement for four harpsichords of the tenth concerto of *L'Estro Armonico*.

According to Forkel, Bach's first biographer, coming into contact with Vivaldi's music was decisive for the development of his musical thinking – in a broader sense than just the detailed absorption of the concerto form. With its alternation between solo and *tutti*, its sense of proportions, its capacity to link different thematic materials together within a single movement, its distinctive application of contrast, rhythm and melody, the Vivaldian concerto symbolized a kind of model for Bach when it came to communicating the musical discourse in a broad and orderly fashion. Although Forkel's observations are variable and not without their wooliness, they are liable to be drawn from first-hand accounts provided by Bach's sons, with whom the biographer dealt personally.



Bach's direct connection with Vivaldi's music was confined to the latter's instrumental output. However, the logic of the concerto is easily applicable to the field of sacred music, as much as with Vivaldi as with the Bach of the cantatas. An example of this is the ambitious *Nisi Dominus*, RV 608, a work to which an early date of composition can be assigned even if the precise circumstances of its being written are unknown. There is nothing to prevent one considering the initial section of this work as an *Allegro* movement from a fully-fledged concerto,

with the voice operating as if it were a solo instrument. The manner in which the vocal and orchestral parts alternate sets up a succession of episodes similar to the juxtaposition found between solo and *tutti*. The logic which exists between the way the different sections contrast with each other, the rhythmic drive, the phrasing, the virtuosity and the vocal writing – close to models found in writing for the violin –, all form many other points of contact with the concerto genre.

The bright spirit of the initial episode and its full-bodied sound contrast with the following section ("Vanum est vobis"), which is slow in character (*Largo*) and gentle and intimate in mood (the basso continuo provides the only accompaniment). The contrast operates within the same episode in "Surgite postquam": the rapid ascending passage-work on the word "surgite" (you get up) receives a response in the form of an unhurried *Adagio* permeated with the smooth emphasis of its chromaticisms. The point of greatest intensity in this *Nisi Dominus* comes with the section "Cum dederit". Vivaldi was not only a genius of the "mad rush" but also of stillness. Above a hypnotic repetition of the same rhythmic pattern, the composer weaves a dreamlike *cantilena*, whose magic is aided by the use of lead mutes (*piombi*) in the strings and the unearthly effect produced by the ascending chromaticism. One of the ingredients in those dream evocations which Vivaldi was wont to conjure up (the second movement *Adagio molto* from "Autumn" of *The Four Seasons*, and the slow movements from the *La Notte* concertos) is something which might be described as being more psychological than descrip-

tive, something which provides those sections with a surprising power of suggestion.

The justification for the feeling of mobility and the vigorous driving of the music of "Sicut saggitae" lies in the imagery of the arrows as suggested by the text. The "Beatus vir" shares clear architectural parallels with the earlier section, "Vanum est vobis", equally conceived to provide a brief sweet respite for voice and continuo. The rendering into music of the "Gloria" is somewhat unorthodox: instead of an expression of exultation and rejoicing, the episode exudes a melancholic air, enhanced by the silvery, almost crepuscular timbre of the viola d'amore. Conversely, the "Sicut erat in principio" follows a well-established tradition in that it repeats in a truncated form the music from the beginning. The work is brought to a conclusion by the "Amen" with a dazzling exhibition of vocal virtuosity, once more with the appropriate spirit for a concluding movement of a concerto.



For the first half of the eighteenth century European opera houses were dominated by Italian music. If the initial decades focused on the importance of the Venetian style, the sweet and tender variant of the Neapolitan school began to assert itself from the 1730s onwards; the rivalry which ensued also succeeded in bringing down the star of Vivaldi. The Neapolitan style was attuned to the potential of singing, to the caressing expression of a sweet pathos, to the sparkling of a vocal

virtuosity which never sounded theoretical or abstract. And as such, few pieces symbolize the values of the Neapolitan style as much as Giovanni Battista Pergolesi's *Stabat Mater*.

Composed in 1736, the *Stabat Mater* was commissioned from Pergolesi by the Confraternity of the Cavalieri della Vergine dei Dolori in Naples to replace another *Stabat Mater*, that by Alessandro Scarlatti, written for the same forces (soprano, contralto and strings), but now considered somewhat overtaken. Pergolesi divides the text – attributed to Jacopone da Todi – into a sequence of duets (seven) and arias (five, two for soprano and three for contralto). The solo nature of the vocal line emerges as the powerful element, emphasizing with hardened drama the sorrowful *pietas* of the verses. Pergolesi resorts to counterpoint on only two occasions ("Fac ut ardeas" and the final "Amen"), whilst in other cases theatrical emphases typical of melodrama (albeit refined) are to be found, which, in consequence, determine a type of sacred style that would become fashionable in the years to come.

Pergolesi's *Stabat mater* rapidly achieved an impressively wide European circulation. In German lands the work was already being made available in manuscript form in the 1740s. Even though the Pergolesian style was separated from Bach's way of thinking by the distance of a generation and by questions of aesthetics, this did not prevent Bach from adapting the *Stabat Mater* to the demands of the Protestant liturgy. The technique which he employed was that of the parody, one which he had made use of on numerous occasions

for his own pieces: whilst the music remains the same (or almost), the text is modified to adapt it to the new demands. Here the thirteenth-century Franciscan Latin text is replaced by the German paraphrase of Psalm 51. The discovery of this arrangement by Bach (catalogued as BWV 1083) took place relatively recently: its existence was first reported in 1946.



Despite its essential fidelity to Pergolesi, the music of *Tilge, Höchster, meine Sünden* shows up some interesting alterations in regard to the original. In the instrumental section, Bach provides the viola part with an independent profile, while in Pergolesi the instrument is limited to doubling the bass line. What emerges in Bach is a denser orchestration, darker in hue, with the increasing prominence of the middle register in numbers such as “Wer wird seine Schuld verneinen”, “Sieh, du willst die Wahrheit”, or “Wasche mich doch rein”. Nor did Bach hesitate to make modifications to various details of the vocal line. Where Pergolesi indicates a preference for broad-ranging arched vocal statements formed from long notes, Bach breaks these up into smaller units, at times due to the requirements of adapting the sung parts to the new German text. Additionally, the theatrical spirit in some passages is softened: the triplets of “Cujus animam gementem”, which intensely render the verb *pertransivit*, are replaced by more rounded lines in the corresponding “Ist mein Herz in Missetaten”.

The most significant changes introduced by Bach come with the inversion of sections 11 and 12 of the *Stabat Mater*, “Inflammatum et accensum” and “Quando corpus morietur” (the position of the work’s concluding “Amen” not, of course, being affected). Possibly the decision came down to wishing to adapt to the German text. Psalm 51 ends with a grand and magnificent image and with words of “hope regained”, for which the vigorous music of “Inflammatum et accensum” is more appropriate. By changing the order of the musical numbers, Bach brought the work to an end in an optimistic mood. Where Pergolesi’s *Stabat Mater* concludes with the lyrical contemplation of death, *Tilge, Höchster, meine Sünden* closes with the securement of forgiveness from God.

Stefano Russomanno
translated by Mark Wiggins



lièrement celle des *Fiore musicali* dont Bach possédait une copie. À l'époque, le *concerto grosso* de Corelli avait déjà acquis un certain retentissement dans les pays allemands par l'intermédiation de Georg Muffat et, au début du XVIII^e siècle, des concertos de Torelli, Albinoni et Vivaldi circulaient sous forme de manuscrits.

Bach et l'Italie



Les arrangements des concertos commandés par le duc de Saxe-Weimar à Bach et à son cousin Johann Gottfried Walther manifestent – que ce soit dans le cadre des activités de la chapelle musicale ou pour le plaisir de l'écoute – une curieuse divergence dans le choix des auteurs. Dans les transcriptions de Walther, les noms qui reviennent le plus souvent sont ceux d'Albinoni et de Torelli. Dans celles de Bach, le nom de Vivaldi prédomine nettement. Nous n'avons aucune information sur les critères de répartition du travail entre Bach et Walther, et nous ignorons si cette décision se devait à Johann Ernst ; nous savons par contre, qu'à partir de ce moment, Bach semble se sentir en affinité avec Vivaldi et en particulier avec le concerto vivaldien, dont il empruntera plusieurs aspects à commencer par le schéma tripartite. Le déclin de l'étoile de Vivaldi n'empêcha pas Bach, vivant alors ses dernières années à Leipzig, de renouveler sa dévotion pour le musicien vénitien en écrivant une version pour quatre clavecins et orchestre du dixième concerto de *L'Estro Armonico*.

Selon Forkel, premier biographe du compositeur, le contact avec la musique de Vivaldi eut une importance

décisive pour la formation de la pensée musicale de Bach, non seulement en ce qui concerne l'assimilation ponctuelle de la forme du concerto mais encore dans un sens plus ample. De par son alternance entre solo et tutti, son sens des proportions, sa capacité d'enchaîner en un seul mouvement divers matériaux thématiques, son usage personnel du contraste, du rythme et de la mélodie, le concerto vivaldien aurait représenté pour Bach un modèle d'articulation du discours musical d'une manière ample et ordonnée. Bien qu'elles ne soient ni à prendre à la lettre ni exemptes d'imprécisions, les observations de Forkel peuvent trouver leur origine dans les informations des fils de Bach que le biographe connaissait personnellement.



La relation entre Bach et Vivaldi se limite à la production instrumentale du Vénitien. Cependant, qu'il s'agisse de Vivaldi ou du Bach des cantates, la logique du concerto s'étend facilement au domaine de la production sacrée ; ce que nous pouvons apprécier dans l'ambitieux *Nisi Dominus* RV 608, à classer au début de la chronologie vivaldienne bien que nous ignorions les circonstances de sa composition. En effet, rien ne nous empêche de considérer sa section initiale comme un véritable *Allegro* de concerto, la voix tenant le rôle d'un instrument soliste. L'alternance de la voix et de l'orchestre établit une succession d'épisodes qui est similaire à l'opposition entre solo et tutti. La logique du contraste entre les sections, l'impulsion rythmique, le phrasé, la virtuosité

et l'écriture vocale – proche des modèles de l'écriture pour violon – constituent de nombreux autres points de contact avec le genre du concerto.

L'esprit brillant de l'épisode initial et sa plénitude sonore contrastent avec la section suivante (*Vanum est vobis*) au caractère calme (*Largo*) et au climat doux et intimiste (la basse continue joue seule). Le contraste agit à l'intérieur d'un même épisode dans *Surgite postquam* : à la vivacité du mouvement ascendant accompagnant *surgite* (levez-vous), répond un *Adagio* languide, imprégné par la douce houle de ses chromatismes. Ce *Nisi Dominus* atteint sa plus grande profondeur dans *Cum dederit*. Vivaldi n'est pas seulement le génie de l'élan fébrile, mais encore celui de l'immobilité. Sur la répétition hypnotique d'un même schéma rythmique, le compositeur tisse une cantilène onirique dont la magie est intensifiée par les cordes en sourdine (*piombi*) et par l'effet surnaturel du chromatisme ascendant. Il y a dans les évocations du sommeil (second mouvement de *L'Automne*, les mouvements lents des concertos *La Notte*), une composante définissable comme étant plus psychique que descriptive, qui donne à ces pages un étonnant pouvoir de suggestion.

La musique de *Sicut sagittae* trouve, dans l'image des flèches suggérées par le texte, la justification de sa mobilité et de la vigueur de son élan. *Beatus vir* et *Vanum est vobis* partagent un certain parallélisme architectural, conçu dans les deux cas comme un bref havre de douceur pour voix et basse continue. Le *Gloria* est traduit d'une façon peu orthodoxe : au lieu d'exprimer l'exaltation et la joie, l'épisode exhale un air mélancolique

souligné par la lueur presque lunaire de la viole d'amour au timbre argenté. Le *Sicut erat in principio* s'inscrit au contraire dans une tradition bien établie, c'est-à-dire qu'il reprend en l'abrégé la musique du début. L'*Amen* conclut l'œuvre par une éblouissante exhibition de virtuosité vocale, une fois encore dans l'esprit d'un mouvement final de concerto.



La musique italienne domina la scène européenne durant la première moitié du XVIII^e siècle. Le style vénitien qui régnait dans les décades initiales céda le pas, à partir des années trente, à la variante plus douce et tendre de l'école napolitaine, à laquelle succomba finalement l'art de Vivaldi. Le style napolitain se modulait sur les potentialités du chant, sur le goût caressant au pathos suave et sur l'éclat d'une virtuosité vocale qui ne semblait jamais abstraite. Peu d'œuvres symbolisent les valeurs du style napolitain autant que le *Stabat Mater* de Pergolesi.

Composé en 1736, ce *Stabat Mater* répondait à une commande de la Confrérie, napolitaine, des Chevaliers de la Vierge des Douleurs qui désirait remplacer le *Stabat Mater* écrit autrefois par Alessandro Scarlatti pour le même ensemble (soprano, contralto et cordes) et désormais considéré comme étant quelque peu dépassé. Pergolesi divise le texte attribué à Jacopone da Todi en une succession de duos (sept) et arias (cinq, deux pour soprano et trois pour contralto). La dimension soliste du chant émerge avec prépondérance en souli-

gnant par un dramatisme tempéré la *pietas* dolente des vers. Dans deux cas seulement (*Fac ut ardeas* et l'*Amen* final), Pergolesi utilise le contrepoint tandis que le reste de l'œuvre se modèle sur les inflexions théâtrales propres du mélodrame, mais purifiées, annonçant un style sacré qui allait s'imposer au fil des ans.

Le *Stabat Mater* de Pergolesi connut rapidement une diffusion européenne impressionnante. Dans les pays allemands, l'œuvre circulait en copies manuscrites dès 1740. Le style de Pergolesi étant très éloigné, pour des raisons chronologiques et esthétiques, des horizons de Bach, le compositeur allemand prit l'initiative de l'adapter à la liturgie protestante. Bach applique ici le procédé de la parodie, auquel il avait eu recours en de nombreuses occasions pour ses propres œuvres : la musique se maintient (presque) sans changements mais le texte est modifié afin de l'adapter aux nouvelles exigences. Dans notre cas, la séquence de Jacopone da Todi est remplacée par la paraphrase allemande du Psaume 51. Cet arrangement de Bach (catalogué comme BWV 1083) a été découvert à une date relativement récente, l'information de son existence datant en effet de 1946.



Malgré sa fidélité substantielle à Pergolesi, la musique de *Tilge, Höchst, meine Sünden* présente certaines modifications intéressantes par rapport à l'original. Du point de vue instrumental, Bach émancipe l'alto dont le rôle, chez Pergolesi, se limite à doubler la basse. Il en résulte

une orchestration plus dense, au ton plus obscur, avec un registre central au relief accru dans *Wer wird seine Schuld verneinen, Sieh, du willst die Wahrheit* ou *Wasche mich doch rein*. Bach n'hésite pas non plus à modifier de nombreux détails de la ligne vocale. Alors que Pergolesi privilégie les arches amples, construites sur des notes longues, Bach les fragmente, en répondant parfois à la nécessité d'adapter les parties chantées au texte allemand. Notons aussi l'atténuation du caractère théâtral de certains passages : les trilles de *Cujus animam gementem* qui traduisaient avec intensité le verbe *pertransivit* sont substitués dans la page correspondante *Ist mein Herz in Missetaten* par des lignes plus arrondies.

La modification la plus significative effectuée par Bach consiste dans l'inversion des sections 11 et 12 du *Stabat Mater*, *Inflamatus et accensus* et *Quando corpus morietur* (la position de l'*Amen* en conclusion de l'œuvre ne varie pas). Cette décision se doit peut-être à la volonté de s'adapter au texte allemand. Le Psaume 51 se conclut par une image grandiose et des accents d'espérance recouvrée, plus en accord avec la musique vigoureuse de la section 11, *Inflamatus et accensus*. En altérant l'ordre de ces pages, Bach termine l'œuvre dans un ton optimiste. Alors que le *Stabat Mater* de Pergolesi se conclut par la contemplation lyrique de la mort, *Tilge, Höchst, meine Sünden* s'achève avec l'obtention du pardon de Dieu.

Stefano Russomanno
traduit par Pierre Élie Mamou

Bach und Italien

Der junge Johann Ernst von Sachsen-Weimar kehrte im Jahr 1713 in sein Herzogtum zurück, nachdem er zwei Jahre in den Niederlanden verbracht hatte. Neben seinen Studien an der Universität Utrecht hatte sich Johann Ernst dort auch mit den wichtigsten Neuerungen auf dem Gebiet der Musik vertraut gemacht. Der Herrscher war sehr begeistert von der italienischen Musik, die er auf dieser Reise kennengelernt hatte, und brachte eine beträchtliche Anzahl an Partituren nach Weimar mit (zu diesem Zeitpunkt war Amsterdam die europäische Hauptstadt des Musikaliendrucks). Bei diesen Partituren handelte es sich größtenteils um italienische Konzerte, und einer der Musiker, deren Aufgabe es war, diese für ein Tasteninstrument zu bearbeiten, war Johann Sebastian Bach, der als Konzertmeister in der Herzoglichen Kapelle angestellt war.

Es wäre jedoch naiv anzunehmen, dass Bach bei dieser Gelegenheit erstmals mit italienischer Musik in Kontakt kam. Seine Fugen über Themen von Corelli (BWV 579), Legrenzi (BWV 574) und Albinoni (BWV 950 und 951), sämtlich zu einem früheren Zeitpunkt entstanden, zeigen eine gewisse Vertrautheit des Kompo-

nisten mit dem italienischen Repertoire, auch wenn das Interesse des jungen Musikers sich wohl zunächst auf die streng kontrapunktischen Aspekte beschränkte. Auch ein früher Einfluss Frescobaldis darf nicht vernachlässigt werden (*Aria variata*, BWV 989; *Canzona*, BWV 988); Bach besaß eine Abschrift der *Fiori musicali* dieses Komponisten. Außerdem hatte das *concerto grosso* in der Manier Corellis im deutschsprachigen Raum durch die Vermittlung Georg Muffats einigen Einfluss gewonnen, und zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren zweifellos einige Konzerte von Torelli, Albinoni und Vivaldi in Manuskriptform im Umlauf.



Die Konzertbearbeitungen, mit denen der Herzog von Sachsen-Weimar Bach und seinen Verwandten Johann Gottfried Walther betraute (entweder aufgrund ihrer musikalischen Aufgaben in der Kapelle oder rein zum Vergnügen) weisen eine erstaunliche Diskrepanz bei der Auswahl der Komponisten auf. Bei Walthers Transkriptionen tauchen die Namen Albinoni und Torelli am häufigsten auf, während bei Bach eindeutig Werke von Vivaldi überwiegen. Es gibt keinerlei Hinweise darauf, nach welchen Kriterien Bach und Walther sich die Arbeit aufteilten oder ob Johann Ernst die Entscheidung darüber traf. Aber es ist bekannt, dass Bach ab diesem Zeitpunkt wohl eine große Vorliebe für Vivaldi und insbesondere für seine Konzerte hatte; einige der Besonderheiten übernahm er in seine eigenen Werke, angefangen mit dem dreisätzigen Aufbau. Selbst

in seinen späten Leipziger Jahren, als Vivaldis Stern bereits im Sinken begriffen war, bewies Bach noch einmal, wie treu er dem venezianischen Meister ergeben war, indem er das zehnte Konzert aus *L'Estro Armonico* für vier Cembali bearbeitete.

Laut Bachs erstem Biographen Forkel war die Begegnung mit Vivaldis Musik entscheidend für die Entwicklung von Bachs eigenem musikalischen Denken, und zwar nicht nur hinsichtlich der punktuellen Übernahme der dreiteiligen Konzertform, sondern in einem breiteren Sinn. Mit seinem Wechsel zwischen Solo und Tutti, seinem Sinn für Proportionen, seiner Fähigkeit, unterschiedliches thematisches Material innerhalb eines einzelnen Satzes miteinander zu verbinden, sowie durch seine unverwechselbare Art, Kontraste, Rhythmen und Melodien einzusetzen, stellten die Konzerte Vivaldis für Bach ein Vorbild dar, wenn es darum ging, den musikalischen Diskurs in einer umfangreichen und geordneten Weise zum Ausdruck zu bringen. Obwohl man Forkels Angaben nicht immer wörtlich verstehen sollte und obwohl diese gelegentlich einige Ungenauigkeiten enthalten, so ist doch denkbar, dass diese Angaben auf Bachs Söhne zurückgehen, die der Biograph persönlich kannte.



Bachs direkte Verbindung zu Vivaldis Musik beschränkte sich auf dessen Instrumentalwerke. Dennoch ist die Logik des Konzerts leicht auf das Gebiet der geistlichen Musik übertragbar, was sowohl für die Kantaten von

Vivaldi als auch von Bach gilt. Ein Beispiel hierfür ist Vivaldis ambitioniertes *Nisi Dominus* RV 608, ein mit Sicherheit früh komponiertes Werk, auch wenn über seine genaue Entstehungsgeschichte keine näheren Informationen verfügbar sind. Nichts spricht dagegen, den Einleitungsabschnitt als Allegro-Satz eines Konzertes aufzufassen, wobei die Stimme die Rolle eines Soloinstruments übernimmt. Der Wechsel zwischen vokalen und orchestralen Abschnitten führt zu einer Abfolge von Episoden, die der Gegenüberstellung von Solo und Tutti vergleichbar ist. Die Logik des Kontrasts zwischen den einzelnen Abschnitten, die rhythmischen Impulse, die Phrasierung, die Virtuosität der vokalen Linie – vergleichbar mit dem Vorbild von Violinkompositionen – stellen zahlreiche weitere Berührungspunkte zur Gattung des Konzerts dar.

Der brillante Esprit des Einleitungsabschnitts und sein voller Klang stehen im Kontrast zum folgenden Abschnitt (*Vanum est vobis*) mit seinem ruhigen Charakter (*Largo*) und seinem sanften, intimen Ausdruck, bei dem der Basso continuo die einzige Begleitung darstellt. Auch im Abschnitt *Surgite postquam* wird mit Kontrasten gearbeitet: Das schnelle aufsteigende Passagenwerk auf das Wort »surgite« (steht auf) wird in Form eines kraftlos wirkenden *Adagios* beantwortet, ganz durchdrungen von sanften chromatischen Wogen. Die größte Intensität erreicht dieses *Nisi Dominus* im *Cum dederit*. Vivaldi war nicht nur ein Meister auf dem Gebiet des fieberhaften Vorwärtsdrängens, sondern auch auf dem der Bewegungslosigkeit. Über der hypnotischen Wiederholung des immergleichen rhythmischen Musters

entspinnt der Komponist eine träumerische Kantilene, deren Magie durch die Verwendung von Bleidämpfern (*piombi*) in den Streichern und den überirdischen Effekt der aufsteigenden Chromatik noch intensiviert wird. Wenn Vivaldi den Schlaf heraufbeschwört (so zum Beispiel auch im zweiten Satz *Adagio molto* aus dem Herbst-Konzert der *Vier Jahreszeiten* oder in den langsamen Sätzen der Konzerte mit dem Titel *La Notte*), so hat das eine Komponente, die man eher als psychologisch denn als deskriptiv definieren könnte, sodass diese Passagen eine erstaunliche Suggestionskraft haben.

Der Grund für die schnellen Bewegungen und den kraftvollen Elan in der Musik zu *Sicut sagittae* liegt in der Bildsprache des zugrundeliegenden Textes, in dem von Pfeilen die Rede ist. Der Abschnitt *Beatus vir* weist im Aufbau deutliche Parallelen zu *Vanum est vobis* auf; beide sind als kurze, innige Ruhepause für Stimme und Continuo angelegt. Die Vertonung des *Gloria* ist etwas unorthodox: Statt Freude und Jubel zum Ausdruck zu bringen, atmet dieser Abschnitt eine melancholische Stimmung, die durch den silbrigen Klang der Gambe noch verstärkt wird, der beinahe an Mondlicht erinnert. Das *Sicut erat in principio* dagegen folgt einer etablierten Tradition, indem die Musik des Anfangs in verkürzter Form wieder aufgegriffen wird. Das Werk wird mit einem *Amen* zum Abschluss gebracht, in dem die Virtuosität der Stimme fulminant zur Schau gestellt wird, einmal mehr ganz im Geist des Finalsatzes eines Konzerts.



In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dominierte italienische Musik die europäischen Opernbühnen. In den ersten Jahrzehnten stand der venezianische Stil im Vordergrund, um ab den 1730-er Jahren der süßeren und zarteren Neapolitanischen Schule zu weichen. Diese Rivalität war auch die Ursache dafür, dass Vivaldis Ansehen sank. Der Neapolitanische Stil orientierte sich an den Möglichkeiten des Gesangs, am lieblichen Ausdruck von zartem Pathos und am Glanz einer vokalen Virtuosität, die niemals abstrakt klang. Kaum ein anderes Werk ist typischer für die Werte des Neapolitanischen Stils als Pergolesis *Stabat Mater*.

Das 1736 komponierte Werk entstand im Auftrag der Neapolitanischen Bruderschaft der Cavalieri della Vergine dei Dolori, als Ersatz für Alessandro Scarlattis *Stabat Mater*, das für die gleiche Besetzung (Sopran, Alt, Streicher) geschrieben ist und wohl als überholt galt. Pergolesi teilt den u.a. Jacopone da Todi zugeschriebenen Text in eine Folge von sieben Duetten und fünf Arien auf (zwei für Sopran und drei für Alt). Die solistische Natur des Gesangs tritt in den Vordergrund, wobei die kummervolle Frömmigkeit des Textes (*pietas*) mit gemäßigter Dramatik unterstrichen wird. Nur an zwei Stellen arbeitet Pergolesi kontrapunktisch (in *Fac ut ardeas* und im abschließenden *Amen*), während im Rest des Werkes bühnentypische Wendungen eingesetzt werden, wie sie für das Musikdrama bezeichnend sind, wenn auch auf eine verfeinerte Weise. Damit kündigte sich ein geistlicher Stil an, wie er sich im Lauf der Zeit allgemein durchsetzen sollte.

Pergolesis *Stabat Mater* verbreitete sich europaweit mit eindrucksvoller Geschwindigkeit. Im deutschsprachigen Gebiet war das Werk bereits ab den 1740-er Jahren in Manuskriptform verfügbar. Obwohl Pergolesis Stil aufgrund des zeitlichen Abstands von einer Generation und auch aus ästhetischen Gründen weit von Bachs musikalischem Denken entfernt war, bearbeitete dieser das *Stabat Mater* für die protestantische Liturgie. Dabei brachte er die Parodietechnik zum Einsatz, die er zuvor schon auf viele seiner eigenen Werke angewendet hatte: Während die Musik (beinahe) unverändert erhalten bleibt, wird der Text verändert, um ihn für die neuen Erfordernisse zu adaptieren. Hier wird der aus dem 13. Jahrhundert stammende lateinische Text durch eine deutsche Paraphrase von Psalm 51 ersetzt. Diese Bearbeitung Bachs (unter der Nummer BWV 1083 im Werkverzeichnis aufgeführt) ist erst relativ spät entdeckt worden; der Hinweis auf ihre Existenz datiert aus dem Jahr 1946.



Obwohl Bach die Musik Pergolesis grundsätzlich übernahm, weist *Tilge, Höchster, meine Sünden* einige interessante Abweichungen vom Original auf. Auf dem Gebiet der Instrumentation emanzipierte Bach die Rolle der Viola, während dieses Instrument bei Pergolesi lediglich die Basslinie verdoppelt. Das führt zu einer dichteren Orchestrierung mit einem dunkleren Klang, sodass den Mittelstimmen eine größere Bedeutung zukommt (besonders in *Wer wird seine Schuld verneinen, Sieh, du*

willst die Wahrheit und Wasche mich doch rein). Auch scheute Bach nicht davor zurück, verschiedene Details der Gesangslinie zu modifizieren. Zieht Pergolesi breitere vokale Bögen vor, die aus langen Notenwerten gebildet sind, so bricht Bach sie in kleinere Einheiten auf, teilweise aufgrund der Notwendigkeit, die Gesangspartien an den neuen deutschen Text anzupassen. Außerdem wird der Bühnencharakter einzelner Passagen abgeschwächt: Die Triolen in *Cujus animam gementem*, die die Verbform *pertransivit* (durchbohrt) intensiv darstellen, werden im entsprechenden *Ist mein Herz in Missetaten* durch wesentlich rundere Linien ersetzt.

Das Austauschen des 11. und 12. Abschnitts (*Inflammatum et accensus* und *Quando corpus morietur*) stellt den gewichtigsten Eingriff Bachs in das *Stabat Mater* dar, wobei die Position des abschließenden *Amen* natürlich nicht geändert wird. Diese Entscheidung geht vermutlich auf den Wunsch zurück, sich nach dem deutschen Text zu richten. Psalm 51 schließt mit einem großartigen Bild und mit dem Ausdruck der wiedererlangten Hoffnung, zu der die entschlossene Musik des *Inflammatum et accensus* besser passt. Indem er die Abfolge der Nummern änderte, brachte Bach das Werk zu einem optimistischeren Schluss. Während Pergolesis *Stabat Mater* mit einem lyrischen Nachsinnen über den Tod endet, schließt *Tilge, Höchster, meine Sünden* mit dem Zuspruch der Vergebung Gottes.

Stefano Russomanno
übersetzt von Susanne Lowien



*Christian Staude, Damien Guillon, Céline Scheen, André Henrich,
Baptiste Lopez, Deirdre Dowling, Kevin Manent-Navratil*

Johann Sebastian Bach
Tilge, Höchster, meine Sünden, BWV 1083

01

Tilge, Höchster, meine Sünden,
Deinen Eifer lass verschwinden,
Lass mich deine Huld erfreun.

Expunge, o God, my misdeeds,
in the zeal of your compassion,
let me delight in your mercy.

02

Ist mein Herz in Missetaten
Und in große Schuld geraten,
Wasch es selber, mach es rein.

If my heart has fallen into sin
and great misdeeds,
wash me clean and purge me.

03

Missetaten, die mich drücken,
Muss ich mir itzt selbst aufrücken,
Vater, ich bin nicht gerecht.

My misdeeds, which overwhelm me,
I must abandon them,
Father, for I have not been honourable.

04

Dich erzürnt mein Tun und Lassen,
Meinen Wandel musst du hassen,
Weil die Sünde mich geschwächt.

My acts and omissions incite you to anger,
my conduct, you must detest,
for my sins have rendered me weak.

05

Wer wird seine Schuld verneinen
Oder gar gerecht erscheinen?
Ich bin doch ein Sündenknecht.

Who will refute his responsibility
or even appear as just?
In the thrall of sin I lie.

Wer wird, Herr, dein Urteil mindern,
Oder deinen Ausspruch hindern?
Du bist recht, dein Wort ist recht.

Who, Lord, will lighten your verdict,
or obstruct your sentence?
You are rightful and your word is rightful.

06

Sieh, ich bin in Sünd empfangen,
Sünde wurde ja begangen,
Da, wo ich erzeuge ward.

07

Sieh, du willst die Wahrheit haben,
Die geheimen Weisheitsgaben
Hast du selbst mir offenbart.

08

Wasche mich doch rein von Sünden,
Dass kein Makel mehr zu finden,
Wenn der Isop mich besprengt.

09

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

10

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.

For I was born in sin,
indeed, guilt was with me
when my mother conceived me.

See, you wish to have faithfulness,
it is you yourself who has revealed to me
the secret gifts of wisdom.

Wash me thoroughly from my iniquities,
that no defilement remains
when I am sprinkled with the hyssop.

Let me experience joy and delight,
that my bones thrill in pride,
for the burden of your cross weighs down on them.

Turn your eyes away from my sins,
blot them out, that they disappear,
make my mind and heart as new.

Banish me not from your presence,
and if my life is to be continued,
withhold not your holy spirit from me.

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.

11

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

12

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.

13

Lass dein Zion blühend dauern,
Baue die verfallnen Mauern,
Alsdann opfern wir erfreut,

Grant, o God, my heart your consolation,
and healing after the suffering,
let me be supported by your spirit.

So I may teach the wicked
to become converted to you
and to not commit what is named as sin.

You, who deliver me from my sins,
make the guilt of all bloodshed to disappear,
so that my praise resounds, Lord, to your glory.

Open my lips, my mouth and my soul,
that I may tell of the praise,
which is yours alone.

Since you have no pleasure in sacrifices,
elsewise I would bring them to you;
burnt offerings please you not.

Heart and spirit, be they troubled and humbled,
will you never disdain, o God,
for this would break your heart.

Let your Sion endure and flourish,
may its walls rise again,
then you will take pleasure in joyful offerings,

Alsdann soll dein Ruhm erschallen,
Alsdann werden dir gefallen
Opfer der Gerechtigkeit.

14
Amen.

Antonio Vivaldi
Nisi Dominus, RV 608

15
Nisi Dominus aedificaverit domum,
in vanum laboraverunt, qui aedificant eam.
Nisi Dominus custodierit civitatem,
frustra vigilat qui custodit eam.

16
Vanum est vobis ante lucem surgere:

17
surgite postquam sederitis,
qui manducatis panem doloris.

18
Cum dederit dilectis suis somnum:
ecce haereditas Domini, filii:
merces, fructus ventris.

Then your glory will resound,
then will you be pleased
to be offered rightful offerings.

Amen.

If it is not the Lord who builds the house,
the labourers will toil to no avail.
If it is not the Lord who guards the city,
the guard keeps watch to no avail.

To be astir before daybreak is futile:

that you should take rest so late is futile,
you who eat the bread of sorrow.

For in sleep he fulfils his chosen ones:
behold, the Lord's inheritance is his children:
his recompense is the fruit of the womb.

19
Sicut sagittae in manu potentis:
ita filii excussorum.

20
Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis:
non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta.

21
Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.

22
Sicut erat in principio,
et nunc et semper,
et in saecula saeculorum.

23
Amen.

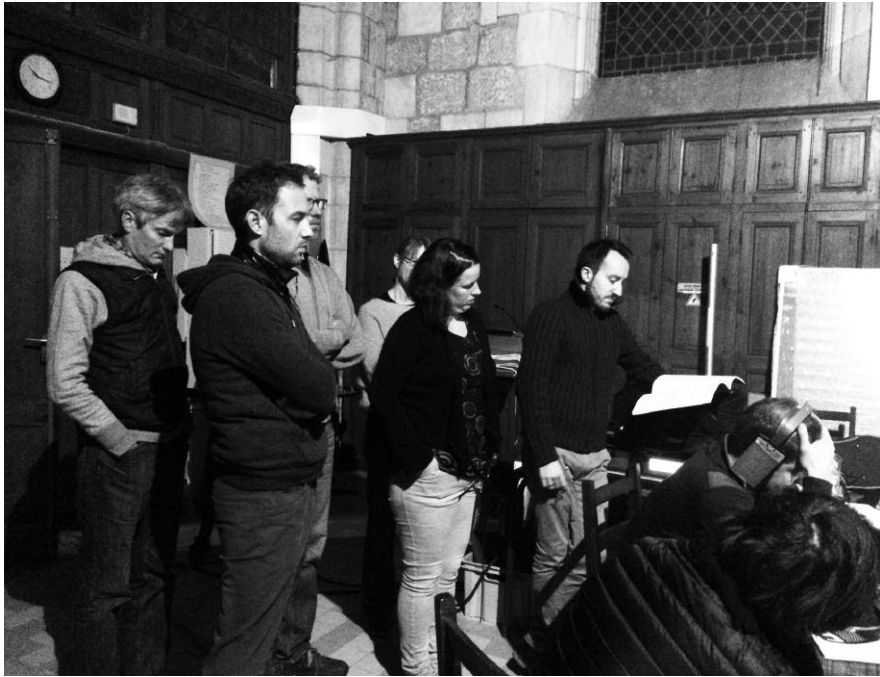
Like arrows in the hand of a warrior,
such are the sons born in your youth.

Blessed be he who has met his longing with these:
his cause will not be set aside when his enemies
clamour at the gate.

Glory be to the Father, and to the Son,
and to the Holy Spirit.

As it was in the beginning,
both now and always,
world without end.

Amen.



*André Henrich, Kevin Manent-Navratil, Christian Staude, Deirdre Dowling,
Caroline Bayet, Damien Guillon, Baptiste Lopez, Ageet Zweistra*



GLOSSA

produced by

Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for

NOTE 1 MUSIC GMBH

Carl-Benz-Straße, 1

69115 Heidelberg

Germany

info@note1-music.com / note1-music.com

glossamusic.com