

Bach
Magnificat in E flat
Missa in F
Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685-1750

Missa in F major BWV 233

Süßer Trost, mein Jesus kömmt BWV 151

Magnificat in E flat major BWV 243a

Monteverdi Choir

English Baroque Soloists

John Eliot Gardiner

Hannah Morrison *soprano* 4, 15, 25

Angela Hicks *soprano* 7

Charlotte Ashley *soprano* 24

Eleanor Minney *soprano* 13, 25

Reginald Mobley *alto* 5, 9, 19, 23, 25

Hugo Hymas *tenor* 10, 19, 22

Gianluca Buratto *bass* 3, 17

Jake Muffett *bass* 8, 24

Missa in F major

BWV 233

Süßer Trost, mein Jesus kömmt

BWV 151

Magnificat in E flat major

BWV 243a

Kyrie

1 (3:38) *Coro* Kyrie eleison

Gloria

2 (4:43) *Coro* Gloria in excelsis Deo

3 (3:09) *Aria: Bass* Domine Deus

4 (5:07) *Aria: Soprano* Qui tollis peccata mundi

5 (3:43) *Aria: Alto* Quoniam tu solus Sanctus

6 (2:24) *Coro* Cum Sancto Spiritu

7 (10:11) *Aria: Soprano* Süßer Trost, mein Jesus kömmt

8 (1:01) *Recitativo: Bass* Erfreue dich, mein Herz

9 (4:21) *Aria: Alto* In Jesu Demut kann ich Trost

10 (0:53) *Recitativo: Tenor* Du teurer Gottessohn

11 (0:45) *Choral* Heut schließt er wieder auf die Tür

12 (2:27) *Coro* Magnificat anima mea Dominum

13 (2:22) *Aria: Soprano* Et exsultavit

14 (2:10) *Coro* Vom Himmel hoch

15 (2:39) *Aria: Soprano* Quia respexit

16 (1:10) *Coro* Omnes generationes

17 (2:11) *Aria: Bass* Quia fecit mihi magna

18 (1:23) *Coro* Freut euch und jubiliert

19 (3:29) *Aria (Duetto): Alto, Tenor* Et misericordia

20 (1:38) *Coro* Fecit potentiam

21 (0:58) *Coro* Gloria in excelsis Deo!

22 (1:53) *Aria: Tenor* Deposuit potentes

23 (2:36) *Aria: Alto* Esurientes implevit bonis

24 (3:20) *Aria (Duetto): Soprano, Bass* Virga Jesse floruit

25 (2:00) *Aria (Terzetto): Soprano I, Soprano II, Alto*
Suscepit Israel

26 (1:29) *Coro* Sicut locutus est

27 (2:10) *Coro* Gloria Patri



Bach at Christmastide

John Eliot Gardiner in conversation
with Jonathan Freeman-Attwood

Jonathan Freeman-Attwood You have now reached a point in your recording life when you're revisiting works by Bach which have been part of your 'staple diet' for decades. One of the most significant to date is your recording of the *B minor Mass* in 2013, which is fascinating for its combination of similarity to, and departure from, your pioneering reading of 1985. The same can indeed be said of your return to the *St Matthew Passion* last year. But this project seems to be a little different, doesn't it?

John Eliot Gardiner Yes and no. It's given me the opportunity to tackle the *Magnificat* in its original E flat major version, complete with the four wonderful hymns (the so-called *laudes*) planted in between its verses, and so to contrast it with the revised D major *Magnificat* – the version most people know and most often perform today – which I recorded back in 1983. I've chosen to precede this, the crowning glory of Bach's first Christmas music in Leipzig in 1723, with one of my favourite Christmas cantatas, *Süßer Trost, mein Jesus kömmt*, which we previously recorded as part of the Bach Cantata Pilgrimage in 2000. What's been brand new for me is the *Missa brevis* in F, one of a quartet of unjustly neglected 'Lutheran' Masses Bach composed in the late 1730s. Almost all its movements are parodies of cantatas we've performed and recorded over the years, notably during our Cantata Pilgrimage

in 2000. But it is their transplanting into fresh soil, with fresh Latin texts, that makes them so gripping.

JF-A Having spent years thinking and writing about the context of Bach's music and especially how the church calendar, the changing seasons and the practical aspects of Bach's compositional life all contribute to the fascinating ways a particular work is afforded its special identity, how do you find this affects your approach to the E flat version of the *Magnificat*? What are the special concerns which arise in performance?

JEG All the clues are there to suggest that Bach prepared for his first Christmas in Leipzig with huge ambition and much forethought. Whatever his regular Sunday congregation made of the cantatas he'd been presenting to them over the past six months (and frustratingly, we have not the slightest indication), here was a gold-plated opportunity to set out his compositional stall as the city's director of music for this, musically the most important feast in the church calendar. Figural music such as he was writing for his four- or five-part choir, soloists and orchestra was exponentially harder than anything the *Thomaner* would have seen or heard or been expected to perform under previous cantors. The E flat version of the *Magnificat* canticle is a case in point: besides being appropriately seasonal, thanks to the inclusion of its four *laudes*, it reflects Bach's eagerness and idealism at a time when he had not yet been blighted by run-ins with the Leipzig authorities.

This was his first major work to a Latin text, scored for full orchestra and five vocal parts, in which he demands virtuosity of all his participants. It's a dazzling mosaic of the big and the small, made up of twelve concise short movements – and with no da capo arias! As a genre it stands apart from the cantatas and the Passions, tracing its provenance back to Monteverdi, one of the first composers to treat the canticle as both a private prayer of the Blessed Virgin and as a communal affirmation whereby we *all* 'magnify the Lord and [...] rejoice in God [our] saviour'. An obvious illustration of this is the way Bach, having set the opening clause as a display piece for his full choir and orchestra, then narrows the focus for successive soprano arias of varying intimacy and individual expression: 'Et exultavit', a triple-time dance with full strings, and the 'Quia respexit', a tender contemplative duet for soprano and oboe. He then splits the following verse in two for dramatic effect by bringing back his full forces (minus trumpets) for 'Omnes generationes'. Surely nobody in the Nikolaikirche would have been expecting that sudden sonic explosion, nor the abrupt halt on an unprepared ninth chord on 'generationes' – unresolved and unregenerate. It must have pinned the congregation back in their pews – and today it still comes as a shock to listeners who only know the standard version (the one where it does, in fact, resolve!).

JF-A You once described these additional movements – or *laudes* – as 'mostly delightful, sometimes rather peculiar'. Can you say more about them?

JEG Leipzig was one of several German towns with a long tradition of vernacular hymns and cradle-songs being inserted between verses of the *Magnificat* canticle at Christmastime. Here Bach was following in a line of previous Thomascantors such as Calvisius, Schelle and Kuhnau in setting these naive evocations of the Nativity story, which in turn replaced the medieval custom of stylised scenic re-enaction. These familiar tunes would waft down from the organ gallery of the Nikolaikirche or the distant 'swallow's nest' gallery of St Thomas's, reminders of the Annunciation to the shepherds, first by one angel and then by the heavenly host, and finally couched as a cradle song or *Kindleinwiegen*. It was part of the living Lutheran folk tradition in Leipzig for its citizens to experience these iconic hymn tunes in church and linked to this wonderful liturgical canticle, but also to hear them sung by the same choirboys in the street and outside their front doors. To busk as *currende* was essential for the boys' survival to augment their meagre stipendia, though it seems the funds were sometimes unequally allocated, or even embezzled.

JF-A What else is particularly distinctive about the E flat version?

JEG Well, it is decidedly not a work for the faint-hearted! It's the only one of Bach's church compositions to call for trumpets in E flat, which as a trumpeter yourself you will know to be a still more demanding and perilous instrument than the usual D and C models, and which perhaps not surprisingly was slipping out of fashion at the time

of Bach's arrival in Leipzig. Was this its last hurrah, then? We shall probably never know for certain, as there were different pitches available for use in Leipzig churches at the time, at both normal *Cammerton* and *tief-Cammerton*, as well as organs tuned at the higher *Cornet-ton*. Various of your scholarly trumpeter colleagues from Don Smithers onwards have used this as an argument in favour of performing it at a much more comfortable lower pitch (equivalent to A=392), but I remain unconvinced that this was what Bach intended. I rejoice in the high wire skills of Neil Brough, our modern day equivalent to Gottfried Reiche, Bach's virtuoso *Senior Stadtmusicus*, and the extra thrill this E flat version holds when played at A=415.

But there are also other striking instances throughout the score which suggest that Bach is now thinking far more specifically, audaciously even, about the way to handle obbligato instruments: of how their individual range, timbre and colour can be used to convey an idea, transmit a message or create a particular mood. This is more characteristic of the changes he made at the outset of his *second* Leipzig cantata cycle, that of 1724/5, than of the previous one. To that extent the E flat *Magnificat*, coming midway through his first cycle, is a harbinger of a radically new approach which one can hear not just in his writing for solo trumpet ('Suscepit Israel'), but for oboe ('Quia respexit' with its *inégale* quavers), a pair of recorders ('Esurientes') and even continuo ('Quia fecit'). For the last of these Bach seizes the opportunity for theatrical pomposity by assigning it to a bass. This suggests he was

thinking less of Mary's humility at having been singled out, and more in terms of a Pharisee puffing out his chest and bragging about his piety. (Perhaps Bach was familiar with Heinrich Schütz's magnificent setting of the dialogue between the pharisee and the publican, *Es gingen zweien Menschen hinauf* SWV 444). *Decorum* is only restored with the respectful turn to the Godhead ('et sanctum nomen eius').

JF-A Any other particular challenges?

JEG Plenty! For the 'Fecit potentiam' ('He hath showed strength') Bach has the tenors set off on an angular fugal trajectory – fiendishly difficult to sing. He distributes the first isolated word of the next clause, *dispersit*, in a sequence from the highest voice to the lowest and in downward triads – similarly graphic to the way Handel sets the word 'ruinas' in his *Dixit Dominus* – before climaxing with two giant homophonic shouts of 'superbos' ('He has scattered... the PROUD!'). At this point you can just picture Bach composing at the organ and literally pulling out all the stops for the grand conclusion, 'mente cordis sui' ('in the thoughts of their hearts'). Marked *adagio*, the principal trumpet now rises to his highest available note, an extraordinarily apt symbol of the poignant distance between worldly splendour and abject poverty that lay at the heart of Saxon society in Bach's time. After the interpolated 'Gloria' he follows this with the magnificently punchy tenor aria, 'Deposuit', where the mighty are musically portrayed being kicked down from their pretentious high seat. (Here he indulges in

a brilliantly false accent on the final syllable of 'deposu-IT' on a rising tritone). Their bumpy ride comes over still more graphically in this E flat version where the lower tessitura exploits the open string bottom G of the violins: it really is the bottomless pit to which the proud have been dispatched.

JF-A Have you ever imagined what the workload must have been like for Bach at Christmas?

JEG The mind boggles just thinking of all the tasks and responsibilities from *any* week in Bach's professional life in Leipzig, let alone during the Christmas season when the production and performance of music rose to quite another level. Just as well, then, that the Advent season was a *tempus clausum*, a time of penitential silence for the devout, but for him a time of frenzied creativity. It truly burst its banks on Christmas Eve: in 1723 Bach set his Thomanerchor nine new works to master, six of which were cantatas, to be performed over sixteen days in the three churches for which he was responsible. On Christmas Day alone, Bach directed BWV 63 at the Nikolaikirche at 7am and then in the afternoon service (starting at 1.30pm) at St Thomas's, at which the small matter of the E flat *Magnificat* was presented for the first time; in addition, he also had to take care of the music performances during the service at St Paul's, the university church. Two new cantatas appeared in the following couple of days, and so it went on into the New Year and Epiphany. One marvels at how he and his performers could have survived this cumulative ordeal.

JF-A And yet there is little sign that Bach was holding back or conserving creative energy. As you wrote in your book, *Music in the Castle of Heaven*, this Christmas sequence comprises some of the most 'hair-raisingly difficult music in his whole oeuvre'.

JEG Yes, both in the large and small-scale works there are some daunting challenges for the performers. I'm thinking of a clutch of perilous tenor arias and several virtuoso choruses – I referred earlier to the 'Fecit potentiam' fugue in the *Magnificat* – and lots of famously tricky passages for instrumentalists and the ensemble as a whole. Alleviating cumulative fatigue was a genuine concern for Bach, to the point where in many of the Christmas works he doubles the voice parts with instruments, *colla parte*, providing a degree of security especially for the upper voices. Yet in the 'Gloria Patri' of the E flat *Magnificat* there is a moment of extraordinary daring, even recklessness, when he leaves the whole choir unsupported, with no instrumental foundations to underpin their soaring coloratura.

JF-A Most prominent amongst Bach's Yuletide fare is the *Christmas Oratorio*, recast from pre-existing secular cantatas and reflecting on the birth of Christ in a series of quasi-chapters. The stand-alone cantatas are often no less extraordinary. You've made something of a party piece over the years of *Christen ätzet diesen Tag*, BWV 63, not to mention starting and ending your epic Millennium Cantata Pilgrimage with the other dozen-odd works. What fascinates me is that

Bach in his Christmas cantatas surprises us by avoiding the usual and widely prevalent, even clichéd, themes in French and Italian music.

JEG He does indeed, though he redresses the balance in the more self-conscious *Christmas Oratorio* with its clear references to shepherds, the Virgin, slumber songs, angels and other standard seasonal imagery.

JF-A One of the final pieces you performed in that extraordinary Millennial journey of fifty-nine concerts in fifty cities was *Süßer Trost, mein Jesus kömmt*, BWV 151, for the Tuesday after Christmas in 1725. Can you tell me why you find it so special and feel it deserves revisiting?

JEG I find Bach's way of inviting us to contemplate the new-born Christ Child hauntingly beautiful. His response to texts sometimes straddles the generalised – usually when an arresting image inspires a dominating musical idea – and the specific or localised. So to match the solace of the opening words he sets the long opening soprano aria to a soothing *siciliano* rhythm ('Sweet comfort: my Jesus comes'), while at the same time constructing it as a kind of *berceuse*, which suggests that the Virgin Mother is actually singing the child to sleep. Ineffably peaceful in mood, it contains pre-echoes of both Gluck and Brahms, while the arabesques of the solo flute hint at something folk-like, perhaps Levantine or even Basque in origin.

JF-A But while you describe the way Bach chisels

musical ideas out of the words with such faithfulness to the original gospel story or text, he does also have a tendency to go 'off-piste'...

JEG Yes: in the B section of that very aria, the Virgin's mood changes abruptly ('Heart and soul rejoice') as apparently she hitches up her skirts and leaps into an ecstatic *alla breve* dance of joy, half-gavotte and half-gigue. Bach is taking matters into his own hands here: St Luke (2:19) says simply, 'Mary kept all these things, and pondered them in her heart'. Bach, ever the imaginative creator, sees a chance to tell the story *his* way, and offers us some decidedly secular vocal *fioriture* of the kind Handel encountered in the music of Steffani and Alessandro Scarlatti during his visit to Rome.

JF-A I can't help feeling that with the Lutheran Masses – and I suppose not dissimilar to the *Christmas Oratorio* – Bach's refashioning of existing works presents us with a special insight into how he critiqued his own work. By selecting favourite movements from the rich repository of cantatas, he was surely putting down a marker for posterity and saying 'I rate this, actually'? And aren't we talking about the mid-1730s, when making collections had become *de rigueur* – think of the great Organ Mass and the *Goldberg Variations* forming the Third and Fourth Part of the *Clavierübung*? Yet reception has been cruel to these pieces. Albert Schweitzer called the reworking of existing cantata movements 'perfunctory and occasionally quite nonsensical'. What's your take...?

JEG ... That there is nothing perfunctory, let alone nonsensical, about these short Masses. To my mind they are underrated and deserve to be heard a lot more often. But as I discovered some years ago when studying the G minor Mass – and it applies equally to the F major – it helps to approach each ‘transcription’ on its own terms and to avoid applying the same interpretative scanning mechanisms to both, Latin being more instrumentally and plainly conceived than German. With the German language, in general, Bach is often concerned with repetition aimed at creating a strong sense of rhetoric, so that individual words acquire their own rhythmic and colouristic significance. By contrast, when switching to the Latin Ordinary he packs in so many of the words of, say, the ‘Gloria’ into a single movement that he thereby creates a totally different style and *affekt*, to the point where the Latin becomes a kind of partner in unifying the movement.

As you say, these works form part of his summative period, in which subtly changing priorities apply as pieces are reassessed and revised from the mid-1730s on. True, by now he had an impressive pile of cantatas which had been performed once or twice at most and which might otherwise sit gathering dust. Bach had suddenly found an opportunity to salvage and rework movements that held particular appeal for him away from the feast-specific occasions for which they were first intended. I find it fascinating, for example, that he chooses to open the Kyrie of the F major Mass in *stile antico* and with an unspoken quotation of the Lutheran ‘Christe, du Lamm Gottes’ (ie, the German Agnus Dei) as a cantus

firmus that his more attentive Leipzig listeners might have remembered hearing as the final chorus of cantata BWV 23. But it is amazing how the new words and context make one forget their originals. As ever with Bach’s re-workings, he is not so much rejecting an original idea as revelling in the process of uncovering fresh permutations. I am almost persuaded by the suggestion that this Mass could have been intended for Christmas (and not just in a perennial ‘per ogni tempo’ context) by the way the twin horns lead the pack at the start of the ‘Gloria’ as if to signal the start of a celestial hunt, very much in the spirit of a Christmas, or at least a Boxing Day, celebration. The ‘hunters’ respond with exuberant tantivies by means of sudden offbeat upward leaps of fourths and sixths, and with irresistible motor rhythms. One wonders if this might be a supplementary movement he never got round to using in his *Brandenburg Concertos* – wood shavings from the great man’s workbench, in other words. Chains of semiquavers are exchanged between voices and instruments like peals of angelic laughter. This is uncompromisingly virtuosic music, yet so exhilarating you can hear the delight of every one of the performers and the smile on their faces.

Jonathan Freeman-Attwood is Principal of the Royal Academy of Music, a recording producer, trumpet player and writer.

Bach zur Weihnachtszeit

John Eliot Gardiner im Gespräch
mit Jonathan Freeman-Attwood

Jonathan Freeman-Attwood Sie haben in Ihrem Leben von Bach so viel eingespielt und sind inzwischen an einem Punkt angelangt, dass Sie sich viele Werke, die seit Jahrzehnten zu Ihrem ‚täglich Brot‘ gehören, erneut vornehmen. Eine der bislang bedeutendsten Aufnahmen ist Ihre Einspielung der *Messe in h-moll* aus dem Jahr 2013, die in der Kombination aus der Ähnlichkeit mit Ihrer bahnbrechenden Interpretation von 1985 und dem Unterschied zu ihr fasziniert. Das Gleiche lässt sich über Ihre Rückkehr zur *Matthäus-Passion* im vergangenen Jahr sagen. Aber dieses Projekt hier scheint ein wenig anders zu sein, oder nicht?

John Eliot Gardiner Ja und nein. Es gab mir Gelegenheit, mich mit dem *Magnificat* in seiner ursprünglichen Es-dur-Version zu befassen, die um die vier wunderbaren, zwischen die Verse geschobenen Hymnen (*laudes* genannt) erweitert ist, und diese Fassung dem überarbeiteten *Magnificat* in D-dur gegenüberzustellen, wie es die meisten Leute kennen und wie es heute am häufigsten aufgeführt wird; in dieser Form hatte ich es damals 1983 ja auch eingespielt. Diesem krönenden Abschluss der ersten Bach'schen Weihnachtsmusik aus dem Jahr 1723 in Leipzig wollte ich eine meiner Lieblingskantaten der Weihnachtszeit vorausschicken, *Süßer Trost, mein Jesus kömmt*, die wir schon früher, 2000 im Rahmen unserer Bach-Kantaten-Pilgerfahrt, aufgenommen hatten. Völlig neu für mich war

die *Missa brevis* in F, eine von vier ‚lutherischen‘ Messen, die Bach Ende der 1730er Jahre komponiert hatte und die zu Unrecht vernachlässigt werden. Fast alle ihre Sätze sind Parodien von Kantaten, die wir über die Jahre aufgeführt oder eingespielt haben, vor allem während unserer Kantaten-Pilgerreise im Jahr 2000. Aber es ist ihre Verpflanzung in frischen Boden, mit neuen lateinischen Texten, die sie so packend macht.

JF-A Nachdem Sie jahrelang über den Kontext von Bachs Musik nachgedacht und geschrieben haben, vor allem wie der Kirchenkalender, die wechselnden Jahreszeiten und die praktischen Aspekte von Bachs Leben als Komponist den faszinierenden Hintergrund lieferten, der einem bestimmten Werk seine besondere Identität gab, auf welche Weise beeinflusst das Ihrer Meinung nach Ihre Einstellung zur Es-dur-Version des *Magnificat*? Was sind die besonderen Anliegen, die sich bei einer Aufführung ergeben?

JEG Alles deutet darauf hin, dass sich Bach auf sein erstes Weihnachten in Leipzig mit großem Ehrgeiz und planvoll vorbereitet hat. Was auch immer seine regelmäßige Sonntagsgemeinde aus den Kantaten gemacht haben mag, die er den Gläubigen in den vergangenen sechs Monaten vorgestellt hatte (und leider wissen wir darüber überhaupt nichts), hier bot sich ihm die glänzende Gelegenheit, als Musikdirektor der Stadt seine kompositorischen Ziele für dieses musikalisch bedeutendste Fest im Kirchenkalender darzulegen. Figuralmusik, wie er sie für seinen vier- oder fünfstimmigen Chor, Solisten und Orchester

schrieb, war ungleich schwieriger als alles, was die Thomaner unter früheren Kantoren zu sehen oder zu hören bekommen hatten oder was sie hätten aufführen sollen. Die Es-dur-Version des *Magnificat*-Lobgesangs ist ein Paradebeispiel: Sie ist, dank der einbezogenen vier *laudes*, nicht nur der Jahreszeit angemessen, sie spiegelt auch Bachs Eifer und seinen Idealismus wider in einer Zeit, in der ihn Reibereien mit der Leipziger Obrigkeit noch nicht behinderten.

Das war sein erstes größeres Werk zu einem lateinischen Text, geschrieben für volles Orchester und fünf Vokalstimmen, in dem er von allen Beteiligten Virtuosität verlangt. Es ist ein blendendes Mosaik aus Großem und Kleinem, bestehend aus zwölf kurzen und knappen Sätzen – und ohne Da-capo-Arien! Als Gattung geht es, anders als die Kantaten und Passionen, auf Monteverdi zurück, einen der ersten Komponisten, der den Lobgesang als privates Gebet der Heiligen Jungfrau wie auch als Bekundung der ganzen Gemeinde behandelt, dass wir also *alle* ‚die Größe des Herrn preisen und jubeln [sollen] über Gott, unseren Retter‘. Das wird deutlich durch die Art, wie Bach zunächst den Anfang als Schaustück für seinen vollen Chor und Orchester anlegt und dann das Blickfeld verengt und zu Sopranarien wechselt, die sich in ihrer Intimität und ihrem individuellen Ausdruck unterscheiden: ‚Et exultavit‘, ein Tanz im Dreiertakt mit vollen Streichern, ein wenig wie ein Sonnengruß im Yoga, und das ‚Quia respexit‘, ein zärtliches, kontemplatives Duett für Sopran und Oboe. Den folgenden Vers teilt er dann, um eine dramatische Wirkung zu erzielen, in zwei Teile und setzt bei ‚Omnes generationes‘

die gesamte Besetzung (ohne Trompeten) ein. Sicher hat in der Nikolaikirche niemand eine solche Klangexplosion erwartet, auch nicht den abrupten Halt auf einem unvorbereiteten Nonakkord bei ‚generationes‘ – unaufgelöst und eigensinnig. Er muss die Gemeindemitglieder auf ihren Kirchenbänken festgenagelt haben – und heute ist er für Hörer, die nur die Standardversion (in der er sich tatsächlich auflöst!) kennen, immer noch ein Schock.

JF-A Sie nannten einmal diese zusätzlichen Sätze – oder *laudes* – ‚meist herrlich, manchmal recht eigenartig‘. Könnten Sie mehr darüber sagen?

JEG Leipzig hatte wie verschiedene andere deutsche Städte eine lange Tradition, der zufolge Loblieder in der Volkssprache und Wiegenlieder um die Weihnachtszeit zwischen Verse des *Magnificat*-Gesangs eingefügt wurden. Hier folgte Bach dem Vorbild früherer Thomaskantoren wie Calvisius, Schelle und Kuhnau, wenn er diese naiven Bekundungen der Weihnachtsgeschichte vertonte, die wiederum den mittelalterlichen Brauch stilisierter szenischer Nachgestaltung ersetzten. Diese vertrauten Melodien wehten also herab von der Orgelempore der Nikolaikirche oder der fernen ‚Schwalbennest‘-Empore in der Thomaskirche – Erinnerungen an die Verkündigung an die Hirten, erst durch einen Engel, dann die himmlischen Heerscharen, schließlich in Gestalt eines Wiegenlieds oder im Brauch des ‚Kindleinwiegens‘. Es gehörte für die Leipziger zur lebendigen Volkstradition, diese symbolträchtigen Chormelodien in der Kirche und in Verbindung

mit diesem wunderschönen liturgischen Lobgesang zu erleben, aber auch zu hören, wie sie von eben diesen Chorknaben draußen auf der Straße und vor ihrer Haustür gesungen wurden. Wenn sich bedürftige Schüler Chören anschlossen, Kurrende genannt, die von Haus zu Haus zogen und gegen eine Geldspende sangen, um ihren mageren Unterhalt aufzubessern, so war das für sie eine wesentliche Voraussetzung, um im Alltag zu überleben – allerdings scheint es, dass die Gelder zuweilen ungleich verteilt oder gar veruntreut wurden.

JF-A Was sonst noch ist an dieser Es-dur-Version besonders wichtig?

JEG Auf jeden Fall ist sie kein Werk für schwache Nerven! Es ist die einzige Kirchenkomposition Bachs, die Trompeten in Es verlangt, und Sie als Trompeter werden wissen, dass diese noch anspruchsvoller und heikler sind als die üblichen Instrumente in D und C, und es überrascht vielleicht nicht, dass sie zu der Zeit, als Bach in Leipzig eintraf, allmählich aus der Mode kamen. War das also ihr letzter Auftritt? Wir werden es vermutlich nie genau wissen, denn damals standen in Leipziger Kirchen verschiedene Stimmungen zur Verfügung, der normale *Cammerton* wie auch der *tief-Cammerton*, dazu Orgeln, die auf den höheren *Cornet-ton* gestimmt waren. Verschiedene Ihrer gelehrten Trompeterkollegen, von Don Smithers aufwärts, haben dies als Argument für eine sehr viel angenehmere tiefere Stimmung (a = 392) genutzt, doch ich bin noch nicht davon überzeugt, dass es das war, was

Bach beabsichtigte. Ich habe meine Freude an Neil Broughs Drahtseilakten, unserem modernen Pendant zu Gottfried Reiche, Bachs virtuosem *Senior Stadtmusicus*, und dem besonderen Nervenkitzel, den diese Es-dur-Version bietet, wenn sie auf a = 415 gespielt wird.

Aber es gibt in der Partitur noch weitere frappierende Beispiele, die darauf hindeuten, dass Bach jetzt eine sehr viel präzisere, gar kühne Vorstellung davon hat, wie mit obligaten Instrumenten zu verfahren sei – wie ihr spezifischer Umfang und ihre Klangfarbe dazu verwendet werden können, eine bestimmte Vorstellung zu vermitteln, eine Botschaft zu überbringen oder eine besondere Stimmung zu schaffen. Das ist typischer für die Veränderungen, die er zu Beginn seines *zweiten* Leipziger Kantatenzyklus vornahm, dem von 1724/25, als im vorhergehenden. In dem Maße, dass das *Magnificat* in Es-dur, das in der Mitte seines ersten Zyklus auftaucht, ein Vorbote für einen völlig neuen Ansatz ist, den man nicht nur in seinem Solo für Trompete („Suscepit Israel“), sondern auch für Oboe („Quia respexit“ mit seinen „ungleichen“ (*inégaies*) Achteln), den beiden Blockflöten und sogar Continuo („Quia fecit“) hören kann. In letzterem nutzt Bach die Gelegenheit zu theatralischem Prunk, indem er es einem Bass zuweist. Das deutet darauf hin, dass er weniger an Maria dachte, die demütig akzeptiert, dass sie auserwählt wurde, sondern eher an einen Pharisäer, der sich mit stolzgeschwellter Brust seiner Frömmigkeit rühmt. (Vielleicht kannte Bach Heinrich Schütz‘ wunderbare Vertonung des Dialogs zwischen Pharisäer und Zöllner, „Es gingen zween Menschen hinauf“, BWV 444.)

Schicklich wird es erst wieder bei der respektvollen Rückkehr zur Gottheit (,et sanctum nomen eius‘).

JF-A Andere besondere Herausforderungen?

JEG Jede Menge! Bei ,Fecit potentiam‘ (,Er übet Gewalt‘) schickt Bach die Tenöre auf eine winkelige Fugenbahn – teuflisch schwer zu singen. Er verteilte das erste isolierte Wort aus dem nächsten Halbsatz, *dispersit*, auf eine Sequenz absteigender Dreiklänge, die sich von der höchsten zur tiefsten Stimme bewegt – graphisch in ähnlicher Weise, wie Händel mit dem Wort ,ruinas‘ in seinem *Dixit Dominus* verfährt –, bevor er mit zwei gewaltigen homo-phonem Ausrufen von ,superbos‘ (,Er zerstreut ... die HOFFÄRTIG sind‘) den Höhepunkt erreicht. An dieser Stelle kann man sich auch vorstellen, wie Bach an der Orgel komponiert und für den großartigen Schluss, ,mente cordis sui‘ (,in ihres Herzens Sinn‘), im wahrsten Sinne des Wortes alle Register zieht. Mit der Tempovorzeichnung *adagio* steigt die Solotrompete jetzt auf zur höchsten ihr zugänglichen Note, ein ausgesprochen treffendes Symbol für den schmerzlichen Abstand zwischen weltlicher Pracht und bitterster Armut, die zu Bachs Zeiten die sächsische Gesellschaft beherrschte. Nach dem eingefügten ,Gloria‘ lässt er ihr die herrlich kraftvolle Tenorarie folgen, ,Deposuit‘, die musikalisch schildert, wie die Mächtigen von ihrem anmaßend hohen Thron gestürzt werden. (Hier gönnt er sich einen wunderbar falschen Akzent auf der letzten Silbe von ,deposu-IT‘ bei aufsteigendem Tritonus). Ihr holpriger Ritt wird graphisch noch deutlicher

in dieser Es-dur-Version, wo die tiefe Lage die leere g-Saite der Violinen erkundet: Das ist wirklich die bodenlose Grube, in die die Hoffärtigen gestürzt wurden.

JF-A Haben Sie sich schon einmal Gedanken gemacht, wie groß Bachs Arbeitsbelastung in der Weihnachtszeit gewesen sein muss?

JEG Das übersteigt unser Vorstellungsvermögen, all die Aufgaben und Pflichten, die Bach in seinem Berufsleben in Leipzig in einer *beliebigen* Woche zu bewältigen hatte, ganz zu schweigen von der Weihnachtszeit, wenn Produktion und Aufführung von Musik auf ein noch weit höheres Niveau gehoben wurden. Ebenso war der Advent eine ,geschlossene‘ Zeit, *tempus clausum*, der Buße und Einkehr für die Frommen, für ihn jedoch eine Zeit rastloser Betriebsamkeit. Heiligabend erreichte diese Arbeitsbelastung ihren Höhepunkt: 1723 hatte sein Thomanerchor neun neue Werke zu meistern, sechs davon Kantaten, die während der folgenden sechzehn Tage in den drei Kirchen, für die er verantwortlich war, aufgeführt werden sollten. Allein am Weihnachtstag dirigierte Bach BWV 63 um sieben Uhr morgens in der Nikolai-kirche und dann im Nachmittagsgottesdienst (der um 13:30 Uhr begann) in der Thomaskirche, bei welcher Gelegenheit eine so belanglose Angelegenheit wie das Es-dur-*Magnificat* zum ersten Mal dargeboten wurde; zudem hatte er sich um die Musikaufführungen während des Gottesdienstes in der Paulinerkirche – oder Universitätskirche St. Pauli – zu kümmern. Zwei neue Kantaten gab es in den folgenden paar

Tagen, und so ging es weiter bis ins neue Jahr hinein, bis Drei Könige. Man fragt sich, wie er und seine Musiker diese Unmenge an Strapazen überleben konnten.

JF-A Und doch gibt es kaum Anzeichen dafür, dass Bach schöpferische Energie zurückhielt oder aufsparte. Wie Sie in Ihrem Buch *Music in the Castle of Heaven (Musik für die Himmelsburg)* schrieben, enthält die Musik der Weihnachtszeit einige der haarsträubend schwierigsten Stücke in seinem gesamten Werk.

JEG Ja, die großen wie auch die kleineren Werke stellen die Ausführenden vor gewaltige Aufgaben. Ich denke dabei an einige tückische Tenorarien und verschiedene virtuose Chöre – ich habe schon auf die ‚Fecit potentiam‘-Fuge im *Magnificat* hingewiesen – und jede Menge berühmt-berühmte Passagen für Instrumentalisten und das Ensemble insgesamt. Fortschreitender Ermüdung entgegenzuwirken, lag Bach besonders am Herzen, was so weit ging, dass er in vielen der Weihnachtswerke die Gesangsstimmen *colla parte* durch Instrumente verdoppelte und damit ein gewisses Maß an Sicherheit gewährleistete, vor allem für die Oberstimmen. Doch gibt es im ‚Gloria Patri‘ des Es-dur-*Magnificat* einen Augenblick ungewöhnlicher Kühnheit, gar Leichtfertigkeit, wenn er den ganzen Chor ohne Stütze lässt, ohne instrumentale Grundierung für die aufragenden Koloraturen.

JF-A Bachs markantestes Werk für die Weihnachtszeit ist das *Weihnachtsoratorium*, das aus vorhandenen weltlichen Kantaten zusammen-

gestellt wurde und in einer Reihe von Pseudokapiteln über Christi Geburt nachsinnt. Die eigenständigen Kantaten sind oft nicht weniger ungewöhnlich. Sie haben über die Jahre aus *Christen, ätzt diesen Tag*, BWV 63, so etwas wie ein ‚Partystück‘ gemacht, ganz zu schweigen von den übrigen rund ein Dutzend Werken, mit denen Sie Ihre epische Kantaten-Pilgerfahrt im Jahr 2000 abschließen. Mich fasziniert an seinen Weihnachtskantaten, dass Bach uns damit überrascht, dass er den üblichen und weitverbreiteten, gar zum Klischee gewordenen Themen in französischer und italienischer Musik aus dem Wege geht.

JEG Das tut er in der Tat, auch wenn in dem selbstbewussteren Weihnachtsoratorium mit klaren Verweisen auf Hirten, die Jungfrau, Schlaflieder, Engel und andere gängige Symbole der Jahreszeit das Gleichgewicht wieder hergestellt wird.

JF-A Eines der letzten Stücke, das Sie im Jahr 2000 auf Ihrer ungewöhnlichen Reise mit neunundfünfzig Konzerten in fünfzig Orten aufgeführt haben, war *Süßer Trost, mein Jesus kömmt*, BWV 151, für den Dienstag nach Weihnachten 1725. Können Sie mir sagen, warum Sie es so ungewöhnlich finden, dass Sie meinen, es verdiene erneute Aufmerksamkeit?

JEG Ich finde Bachs Einladung, das neugeborene Christkind anzusehen, aufregend schön. Sein Umgang mit Texten geht zuweilen über das Allgemeingültige – meist, wenn ein fesselndes Bild zu einem vorherrschenden musikalischen

Gedanken inspiriert – und Besondere oder örtlich Gebundene hinaus. So gibt er, den tröstenden Anfangsworten entsprechend, der langen Eingangsarie für Sopran einen einschmeichelnden *siciliano*-Rhythmus („Süßer Trost, mein Jesus kömmt“) und legt sie gleichzeitig als eine Art *berceuse* an, was darauf hindeutet, dass die Gottesmutter das Kind tatsächlich in den Schlaf singt. Unsäglich friedlich in der Stimmung, lässt sie bereits Gluck und Brahms ahnen, während die Arabesken der Soloflöte auf irgendwelche volkstümlichen Klänge verweisen, vielleicht aus der Levante oder gar baskischen Ursprungs.

JF-A Sie schildern, wie Bach aus dem Text musikalische Gedanken mit derart gewaltiger Treue zur ursprünglichen biblischen Geschichte herausmeißelt, doch er neigt auch dazu, „vom Wege abzukommen“ ...

JEG Ja, im B-Teil eben dieser Arie wechselt unvermittelt Marias Stimmung („Herz und Seele freuet sich“), da sie offenbar ihre Röcke schürzt und einen ekstatischen *alla breve*-Freudentanz zu hüpfen beginnt, halb Gavotte und halb Gigue. Bach nimmt die Sache hier selbst in die Hand. Bei Lukas (2,19) heißt es ganz einfach: „Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen.“ Bach, stets der einfallsreiche Schöpfer, sieht eine Möglichkeit, die Geschichte auf *seine* Weise zu erzählen, und bietet uns ein paar ausgesprochen weltliche vokale *fioriture* der Art, wie Händel sie während seines Besuchs in Rom in der Musik von Steffani und Alessandro Scarlatti antraf.

JF-A Ich kann mir nicht helfen, ich habe den Eindruck, wenn Bach bei den lutherischen Messen – und ich vermute, sie sind dem *Weihnachts-oratorium* nicht unähnlich – auf vorhandene Werke zurückgreift, um sie umzuarbeiten, dann gibt uns das einen besonderen Einblick in seine Methode, der eigenen Arbeit kritisch zu begegnen. Wenn er aus der reichen Fundgrube seiner Kantaten Lieblingssätze auswählte, setzte er da nicht der Nachwelt ein Zeichen: „Ich mag das eigentlich sehr“? Und reden wir nicht über die Mitte der 1730er Jahre, als es unabdingbar geworden war, Sammlungen zu erstellen – man denke an die *Große Orgelmesse* und die *Goldberg-Variationen*, die den dritten und vierten Teil der *Clavierübung* ausmachen? Doch diese Stücke sind in der Rezeption schlecht weggekommen. Albert Schweitzer fand die Überarbeitung vorhandener Kantatensätze „oberflächlich und zum Teil geradezu sinnlos“. Was meinen Sie?

JEG Dass gar nichts Oberflächliches, erst recht nichts Sinnloses an diesen kurzen Messen ist. Meiner Meinung nach werden sie unterschätzt und verdienen es, sehr viel öfter gehört zu werden. Aber wie ich vor ein paar Jahren beim Studium der g-moll-Messe entdeckte – und das gilt in gleicher Weise für die Messe in F-dur –, hilfreich ist, jede „Transkription“ unter ihren eigenen Bedingungen zu betrachten und nicht beide auf ein und dieselbe übliche mechanische Art zu interpretieren, denn Latein ist instrumentaler und klarer angelegt als Deutsch. Im Deutschen hatte Bach in der Regel viel mit Wiederholung zu tun, die einen starken rhetorischen Eindruck vermittelt, einzelne Wörter

erhalten also ihre eigene rhythmische und koloristische Bedeutung. Wenn er jedoch zum lateinischen Ordinarium wechselt, packt er so viele der Wörter, zum Beispiel des ‚Gloria‘, in einen einzelnen Satz, dass damit ein völlig anderer Stil und Affekt geschaffen wird, bis zu dem Punkt, wo Latein eine Art Partner wird bei der Vereinheitlichung des Satzes.

Wie Sie sagen, gehören diese Werke zu einer Zeit, in der er über das Erreichte Rückschau hält und sich fast unmerklich verändernde Prioritäten setzt, wenn er Stücke neu bewertet und überarbeitet, von der Mitte der 1730er Jahre an. Inzwischen hatte sich eine beeindruckende Menge an Kantaten angesammelt, die einmal oder höchstens zweimal aufgeführt worden waren und unbeachtet verstauben würden. Bach sah plötzlich eine Möglichkeit, Sätze zu retten und zu verwerten, die für ihn eine besondere Anziehungskraft hatten, ungeachtet der feierlichen Anlässe, für die sie ursprünglich bestimmt waren. Ich finde zum Beispiel faszinierend, dass er das Kyrie der Messe in F-dur im *stile antico* und mit einem unausgesprochenen Zitat des lutherischen ‚Christe, du Lamm Gottes‘ (des deutschen Agnus Dei) als Cantus firmus beginnt, der aufmerksameren Zuhörern als Schlusschor der Kantate BWV 23 bekannt sein mochte. Erstaunlich ist immerhin, wie uns ein neuer Text und Kontext die ursprüngliche Umgebung vergessen lassen. Wie immer bei Bach-Revisionen ist weniger wichtig, dass er eine Originalidee verwirft, entscheidend ist, wie er in der Entdeckung immer neuer Veränderungen schwelgt. Ich bin fast überzeugt, dass diese Messe für Weihnachten hätte bestimmt sein

können (nicht nur für einen wiederkehrenden ‚per ogni tempo‘-Kontext), so wie die doppelten Hörner zu Beginn des ‚Gloria‘ die Führung übernehmen, als sollten sie den Beginn einer himmlischen Jagd zur Kenntnis geben, sehr im Geist einer Weihnachtsfeier. Die ‚Jäger‘ reagieren mit einem ausgelassenen Rufen in plötzlichen Sprüngen auf unbetonter Zählzeit in Quarten und Sexten aufwärts und unwiderstehlichen motorischen Rhythmen. Man fragt sich, ob das ein zusätzlicher Satz sein könnte, den zu benutzen er in den *Brandenburgischen Konzerten* nie die Gelegenheit fand – Holzspäne von der Werkbank des großen Mannes sozusagen. Ketten aus Sechzehnteln werden zwischen den Stimmen und Instrumenten wie schallendes Gelächter von Engeln ausgetauscht. Das ist kompromisslos virtuose Musik, doch so beglückend, dass man die Freude der einzelnen Musiker und das Lächeln in ihren Gesichtern hören kann.

Jonathan Freeman-Attwood ist Leiter der Royal Academy of Music, Plattenproduzent, Trompeter und Autor.

Bach et le temps de Noël

John Eliot Gardiner en conversation
avec Jonathan Freeman-Attwood

Jonathan Freeman-Attwood Vous avez désormais atteint, dans votre parcours discographique, le moment où vous revisitez les œuvres de Bach qui depuis des décennies ont été parmi vos « fondamentaux ». L'une de vos gravures les plus significatives à ce jour est celle de la Messe en *si* mineur de 2013, fascinante par ce mélange de similitude et de divergence en regard de votre lecture pionnière de 1985. Il en va de même de votre retour, l'année dernière, à la *Passion selon saint Matthieu*. Le projet dont il s'agit ici semble quelque peu différent, n'est-ce pas ?

John Eliot Gardiner Oui et non. C'est pour moi l'occasion d'aborder le *Magnificat* dans sa version originale en *mi* bémol majeur, avec les quatre merveilleuses hymnes (dites *laudes*) intercalées entre ses versets, et ainsi de pouvoir le confronter au *Magnificat* révisé en *ré* majeur – version que la plupart des gens connaissent et qui est le plus souvent exécutée de nos jours – que j'ai enregistré en 1983. J'ai choisi de faire précéder ce sommet de la musique que Bach proposa pour son premier Noël à Leipzig, en 1723, de l'une de mes Cantates préférées de la Nativité, *Süßer Trost, mein Jesus kömmt* (« Doux réconfort, mon Jésus vient », BWV 151), que nous avons précédemment enregistrée dans le cadre du *Bach Cantata Pilgrimage* en 2000. Ce qui par contre s'est révélé absolument nouveau pour moi, c'est la *Missa brevis* en *fa*, l'une des quatre Messes

« luthériennes » injustement négligées que Bach composa à la fin des années 1730. Presque tous ses mouvements sont des parodies de Cantates que nous avons données et enregistrées au fil des ans, et notamment durant notre *Cantata Pilgrimage* de 2000. Mais c'est ici leur transplantation sur un terreau revivifié, avec de nouveaux textes latins, qui les rend si captivants.

JF-A Ayant passé des années à réfléchir et à écrire sur le contexte de la musique de Bach, notamment sur la manière dont le calendrier liturgique, le cycle des saisons et les aspects pratiques de la vie de Bach compositeur ont tous contribué aux voies fascinantes empruntées par une œuvre particulière pour se forger une identité propre, de quelle manière, selon vous, cela affecte-t-il votre approche de la version en *mi* bémol du *Magnificat* ? Quelles questions particulières d'exécution soulève-t-elle ?

JEG Tous les indices sont ici réunis pour suggérer que Bach mit au service de la préparation de son premier Noël à Leipzig une immense ambition et une intense réflexion. Quoi que l'habituelle assemblée dominicale des fidèles ait pu penser des Cantates qu'il lui avait fait entendre au cours des six mois précédents (et nous n'avons à ce sujet, de manière bien frustrante, pas la moindre indication), voici que s'offrait à lui une occasion en or de faire valoir ses talents de compositeur, en tant que directeur de la musique de la ville et à l'occasion de la fête musicalement la plus importante du calendrier liturgique. La musique figurée qu'il écrivait pour son chœur à quatre ou

cinq parties, solistes et orchestre, était infiniment plus difficile que tout ce que les *Thomaner* avaient pu voir et entendre ou dû interpréter sous la direction des précédents cantors. La version en *mi* bémol du *Magnificat* est un cas d'espèce : hormis le fait qu'elle répond à un moment précis de l'année liturgique grâce à l'insertion de ses quatre *laudes*, elle reflète tant l'enthousiasme de Bach que son idéalisme, à une époque où les querelles avec les autorités de Leipzig ne l'avait pas encore rebuté.

Il s'agissait de sa première grande œuvre sur un texte latin, conçue pour grand orchestre et cinq parties vocales, dans laquelle il exigeait de la virtuosité de tous ses exécutants. C'est une éblouissante mosaïque associant grande et petite forme, faite de douze mouvements brefs et concis – et sans arias *da capo* ! C'était en regard des Cantates et des Passions un genre à part dont l'origine remontait à Monteverdi, l'un des premiers compositeurs à avoir traité le cantique à la fois comme prière personnelle à la bienheureuse Vierge Marie et comme affirmation collective à travers laquelle nous *tous* « exalt[ons] le Seigneur et [...] exult[ons] en Dieu [notre] Sauveur ». Ce qu'illustre expressément la manière dont Bach, ayant conçu la section initiale en forme de pièce d'apparat pour chœur et orchestre au complet, rétrécit ensuite le champ avec deux airs successifs de soprano d'une intimité modulée et d'une expression individualisée : *Et exultavit*, danse sur mètre ternaire avec l'ensemble des cordes, un peu à la manière de la salutation au soleil du yoga, puis *Quia respexit*, délicat et contemplatif duo pour soprano et hautbois.

Après quoi, pour en renforcer l'effet dramatique, il scinde en deux le verset suivant tout en faisant de nouveau appel à ses forces au complet (moins les trompettes) pour *Omnes generationes*. Personne, dans la Nikolaikirche, ne se serait sans doute attendu à une si soudaine explosion sonore, pas plus qu'à sa suspension abrupte sur un accord non préparé de neuvième sur « *generationes* » – et obstinément non résolu. On imagine que l'auditoire ne put que s'en trouver cloué sur ses bancs – et c'est encore aujourd'hui un choc pour les auditeurs qui ne connaissent que la version standard (celle où, de fait, l'accord trouve finalement sa résolution !).

JF-A Vous avez un jour qualifié ces mouvements additionnels – ou *laudes* – de « le plus souvent délicieux, mais parfois fort singuliers ». Pourriez-vous nous en dire plus ?

JEG Leipzig était l'une de ces villes allemandes arborant une longue tradition d'hymnes vernaculaires et de berceuses que l'on insérait entre les versets du cantique du *Magnificat* au moment de Noël. Ici Bach s'inscrit dans la lignée des cantors l'ayant précédé à Saint-Thomas, tels que Calvisius, Schelle et Kuhnau, en mettant en musique ces évocations naïves de l'histoire de la Nativité, qui à leur tour avaient remplacé la coutume médiévale de la restitution stylisée de la scène. Ces mélodies familières descendaient de la tribune d'orgue de la Nikolaikirche ou de celle, lointaine, en « nid d'hirondelle » de Saint-Thomas, réminiscences de l'Annonciation aux bergers, d'abord entonnées par un ange seul puis

par la troupe céleste, avant d'être enfin reprises telle une berceuse ou *Kindleinwiegen*. Cela faisait partie de la tradition luthérienne vivante de Leipzig que ses citoyens puissent goûter à l'église ces mélodies emblématiques en lien avec ce merveilleux cantique liturgique, mais aussi les entendre chantées par les mêmes jeunes choristes dans la rue ou devant la porte de leurs maisons. Se produire ainsi à la manière de *currende* (chanteurs itinérants) était essentiel pour la survie de ces jeunes garçons, leur permettant d'accroître leurs maigres ressources, même s'il semble que les fonds étaient parfois inégalement répartis, ou même détournés.

JF-A Qu'y a-t-il d'autre de particulièrement distinctif dans cette version en *mi* bémol ?

JEG Eh bien, disons que ce n'est vraiment pas une œuvre pour les timorés ! C'est la seule des compositions de Bach à destination de l'église qui recourt aux trompettes en *mi* bémol, et le trompette que vous êtes sait à quel point c'est là un instrument encore plus exigeant et périlleux que les modèles habituels en *ré* ou en *ut*, et qui commençait à passer de mode, de manière sans doute peu surprenante, à l'époque de l'arrivée de Bach à Leipzig. Se faisait-elle alors entendre pour la dernière fois ? Nous ne le saurons probablement jamais avec certitude, dans la mesure où il y avait plusieurs diapasons en usage dans les églises de Leipzig à l'époque, tant pour l'habituel *Cammerton* que pour le *tief-Cammerton*, ainsi que des orgues accordés plus haut, au *Cornet-ton*. Divers spécialistes parmi vos collègues trompet-

tistes, à commencer par Don Smithers, ont recouru à cet argument en faveur d'une exécution faisant appel à un diapason plus bas et beaucoup plus confortable (qui équivaut à *la* = 392), mais je ne suis toujours pas convaincu que c'est ce que Bach voulait. Je me réjouis que le talent de Neil Brough, notre équivalent moderne de Gottfried Reiche, *Senior Stadtmusicus* virtuose de Bach, lui permette de jouer ainsi sur la corde raide – et de ce surcroît de frisson qui accompagne cette version en *mi* bémol quand elle est jouée à *la* = 415.

Mais il y a aussi tout au long de la partition d'autres aspects marquants suggérant que Bach réfléchit dès lors de façon beaucoup plus spécifique, et même audacieuse, au traitement des instruments obligés : comment leur tessiture individuelle, leur timbre et leur couleur peuvent être utilisés pour traduire une idée, transmettre un message ou créer un climat particulier. Ce qui se révèle plus caractéristique des changements auxquels il procède au début de son *deuxième* cycle de cantates à Leipzig, celui de 1724-1725, que du précédent. À cet égard, le *Magnificat* en *mi* bémol, inséré au milieu de son premier cycle, est le signe annonciateur d'une approche radicalement nouvelle et que l'on peut entendre non seulement dans son écriture pour la trompette solo (*Suscepit Israel*), mais aussi le hautbois (*Quia respexit*, avec ses croches *inégaies*), les deux flûtes à bec (*Esurientes*) et même le continuo (*Quia fecit*). Pour cette dernière pièce, Bach saisit l'opportunité d'une certaine emphase théâtrale en la confiant à une basse. Ce qui laisse supposer qu'il pensait moins à l'humilité de Marie, la

servante que Dieu a choisie, et davantage en termes de pharisien s'époumonant à vanter sa piété. (Peut-être Bach était-il familier de la splendide adaptation proposée par Schütz du dialogue entre « le pharisien et le publicain », SWV 444.) Les convenances ne seront restaurées qu'avec le retour respectueux à la divinité (« *et sanctum nomen eius* »).

JF-A D'autres défis particuliers ?

JEG En quantité ! Pour *Fecit potentiam* (« Il a déployé la puissance de son bras »), Bach fait entrer les ténors sur une anguleuse trajectoire fuguée – diaboliquement difficile à chanter. Il distribue le premier mot, isolé, du vers suivant, *dispersit*, sur une séquence partant de la voix la plus aiguë jusqu'à la voix la plus grave, en accords parfaits descendants – de manière comparable, sur le plan graphique, à celle dont Haendel traite le mot « *ruinas* » dans son *Dixit Dominus* –, avant d'atteindre un sommet d'intensité avec les deux gigantesques exclamations homophoniques sur « *superbos* » (« il a dispersé [...] d'ORGUEIL ! »). À ce moment précis, on ne peut que se représenter Bach composant à l'orgue et tirant littéralement tous les jeux pour une grandiose péroration, « *mente cordis sui* » (« [il a dispersé] ceux dont le cœur s'élevait en des pensées [d'orgueil] »). Sur l'indication *Adagio*, la trompette principale s'élève alors jusqu'à la note la plus haute qu'elle puisse atteindre, symbole extraordinairement efficace de la poignante distance entre la splendeur terrestre et l'extrême pauvreté qui était au cœur de la société saxonne au temps de Bach.

Après le *Gloria* interpolé, il poursuit avec un air de ténor magnifiquement incisif, *Deposuit*, où les puissants sont musicalement portraiturés tandis qu'ils sont jetés à bas de leur trône prétentieux. (Ici, sur l'ultime syllabe de « *deposu-IT* », il se prête brillamment à un faux accent sur un triton ascendant.) Leur trajectoire cahoteuse transparait de manière encore plus imagée dans cette version en *mi* bémol, la tessiture plus grave exploitant la corde à vide inférieure des violons (corde de *sol*) : c'est véritablement le puits sans fond dans lequel les orgueilleux ont été précipités.

JF-A Avez-vous jamais imaginé à quoi pouvait ressembler la charge de travail de Bach au moment de Noël ?

JEG L'entendement défaille dès que l'on songe à toutes les tâches et responsabilités, pour *quelque* semaine que ce soit, inhérentes à la vie professionnelle de Bach à Leipzig, *a fortiori* pendant le temps de Noël où production et exécution musicales s'élevaient à un tout autre niveau. Si la période de l'Avent était pour le croyant un *tempus clausum*, un temps de silence pénitentiel, pour lui c'était au contraire une période de frénétique créativité. Jusqu'à véritablement déborder la veille de Noël : en 1723, Bach imposa à son Thomanerchor de maîtriser neuf œuvres nouvelles, dont six étaient des Cantates, devant être données sur une période de seize jours dans les trois églises dont il était responsable. Ne serait-ce que le jour de Noël, Bach dirigea la BWV 63 d'abord à la Nikolaikirche, à sept heures du matin, puis lors du service de l'après-midi (qui débutait à 13 h 30)

à Saint-Thomas, au cours duquel cette petite chose qu'est le *Magnificat* en *mi* bémol retentit pour la première fois ; il devait en outre s'occuper de la musique de l'office célébré à Saint-Paul, l'église de l'Université. Deux nouvelles Cantates firent leur apparition au cours des deux jours suivants, avant d'enchaîner sur le Nouvel An et l'Épiphanie. On se demande comment lui-même et ses interprètes ont pu survivre à une telle épreuve cumulée.

JF-A D'autant que rien ne laisse supposer que Bach s'économisait ou ménageait son énergie créatrice. Ainsi que vous l'écrivez dans votre livre *Musique au château du ciel*, cette succession d'œuvres pour Noël comporte des pages parmi les plus « effroyablement difficiles de toute son œuvre ».

JEG Oui, on trouve à la fois dans les œuvres de grande envergure et de format plus modeste de redoutables défis pour les interprètes. Je songe à une poignée d'airs périlleux de ténor ainsi qu'à plusieurs chœurs virtuoses – j'ai déjà fait allusion plus haut à la fugue sur *Fecit potentiam* du *Magnificat* – au côté de quantité de passages d'une notoire et épineuse difficulté pour les instrumentistes et la formation dans son ensemble. Veiller à réduire le surcroît de fatigue était l'un des vrais soucis de Bach, au point que dans nombre d'œuvres pour Noël il double les parties vocales par les instruments, *colla parte*, offrant ainsi un certain degré de sécurité, en particulier pour les voix supérieures. Dans le *Gloria Patri* du *Magnificat* en *mi* bémol, il y a cependant

un moment extraordinairement audacieux, et même téméraire, où il laisse le chœur tout entier privé d'appui, sans soutien instrumental pour étayer ses envolées *coloratura*.

JF-A Au tout premier plan de la production de Bach pour la Nativité figure l'*Oratorio de Noël*, qui reprend des Cantates profanes préexistantes et médite sur la naissance du Christ en une sorte de chapitres successifs. Ses autres Cantates, indépendantes, pour la Nativité sont elles aussi extraordinaires. Au fil des ans, vous avez fait de *Christen ätzet diesen Tag* (« Chrétiens, gravez ce jour », BWV 63) l'une de celles que vous avez le plus souvent interprétées ; s'y ajoute que vous avez ouvert et refermé votre épopée du *Millennium Cantata Pilgrimage* avec les autres de sa douzaine de Cantates de Noël. Ce qui me fascine dans ces Cantates, c'est que Bach nous surprend en évitant les thèmes usuels et largement dominants, jusqu'au cliché, de la musique française et italienne.

JEG En effet, même s'il redresse la barre dans l'*Oratorio de Noël*, plus conforme avec ses références claires aux bergers, à la Vierge, aux airs façon berceuse, aux anges et à l'imagerie standard se rattachant à cette période liturgique.

JF-A L'une des dernières œuvres que vous avez données lors de cet extraordinaire périple du *Millennium* – cinquante-neuf concerts dans cinquante villes – était *Süßer Trost, mein Jesus kömmt*, BWV 151, pour le mardi suivant Noël en 1725. Pourriez-vous me dire ce que vous lui

trouvez de si particulier et qui vaille qu'elle soit ainsi revisitée ?

JEG Je trouve d'une envoûtante beauté la manière dont Bach nous invite à contempler l'Enfant Jésus qui vient de naître. Sa réponse aux textes relève parfois tant du général – habituellement quand une image saisissante inspire une idée musicale dominante – que du spécifique ou circonscrit. Ainsi pour répondre à l'idée de réconfort des mots d'introduction, il organise le long air initial de soprano sur un rythme apaisant de *siciliano* (« Doux réconfort, mon Jésus vient »), dont il fait dans le même temps une sorte de *berceuse*, suggérant que la Vierge Marie est vraiment en train de chanter pour que l'enfant s'endorme. D'un ineffable caractère de quiétude, il offre un pré-écho à la fois de Gluck et de Brahms, cependant que les arabesques de la flûte solo évoquent quelque chose de presque populaire, d'origine peut-être levantine ou basque.

JF-A Vous décrivez la manière dont Bach, d'une telle fidélité à l'histoire originelle relatée par l'évangile ou le livret, cisèle les idées musicales émanant des mots, mais il a aussi tendance à faire du « hors-piste » ...

JEG En effet : dans la section B de ce même air, l'état d'esprit de la Vierge change de manière abrupte (« cœur et âme se réjouissent ») lorsqu'elle semble relever sa robe pour se lancer dans une extatique danse de joie *alla breve*, mi-gavotte et mi-gigue. Bach prend lui-même les choses en main, car saint Luc (2, 19) dit simple-

ment : « Marie gardait toutes ces choses, et les méditait en son cœur ». Créateur toujours inventif, Bach y voit l'occasion de conter l'histoire à sa manière, nous offrant quelques fioritures vocales manifestement bien profanes, de celles rencontrées par Haendel dans la musique de Steffani et d'Alessandro Scarlatti durant son séjour à Rome.

JF-A Pour ce qui est des Messes luthériennes – et de façon guère différente, je suppose, de l'*Oratorio de Noël* – je ne peux m'empêcher de voir dans leur recomposition d'après des œuvres préexistantes un aperçu tout particulier de la manière dont Bach portait un regard critique sur ses propres créations. En procédant à une sélection de mouvements favoris issus du riche fonds de ses Cantates, ne fournit-il pas une indication à destination de la postérité, comme s'il formulait une explicite approbation à leur égard ? Et n'est-il pas ici question du milieu des années 1730, où l'agencement de tels recueils était devenu *de rigueur* ? – je pense à la grande « Messe pour orgue » et aux *Variations Goldberg* qui constituent les Troisième et Quatrième Parties de la *Clavierübung*. L'accueil réservé à ces adaptations fut pourtant cruel. Albert Schweitzer les qualifie de « superficielles », estimant que « la virtuosité même de certains arrangements ne peut faire oublier le contre-sens du procédé ». Quel est votre avis... ?

JEG ...qu'il n'y a dans ces Messes brèves rien de superficiel et moins encore de contre-sens. À mon avis, elles sont sous-estimées et mériteraient

Jonathan Freeman-Attwood est Principal de la Royal Academy of Music, directeur artistique de productions discographiques, trompettiste et auteur.

d'être entendues beaucoup plus souvent. Mais comme je l'ai découvert il y a quelques années alors que j'étudiais la Messe en *sol* mineur – et cela vaut aussi pour la Messe en *fa* majeur –, il est préférable d'aborder chaque « transcription » pour elle-même, en évitant d'appliquer aux deux les mêmes mécanismes d'interprétation, le latin étant plus instrumentalement et sobrement conçu que l'allemand. Concernant la langue allemande, Bach a en général davantage le souci de la répétition destinée à créer un puissant sentiment rhétorique, si bien que chaque mot acquiert individuellement sa propre signification en termes de rythme et de couleur. À l'inverse, lorsqu'il passe à l'ordinaire latin, il concentre une telle quantité de mots, disons dans le *Gloria*, en un seul et même geste qu'il crée dès lors un style et un *Affekt* totalement différents, au point que le latin devient une sorte de partenaire dans l'unification du mouvement.

Comme vous-même le dites, ces œuvres font partie de sa période sommative, témoin de subtils changements de priorités, des pièces étant reconsidérées et révisées depuis le milieu des années 1730. À vrai dire, il disposait d'une quantité impressionnante de Cantates qui avaient été données une ou deux fois tout au plus et qui sinon n'auraient fait que prendre la poussière. Bach avait tout à coup trouvé une occasion de sauver et de remanier des mouvements présentant pour lui un attrait particulier en dehors du contexte de fête spécifique pour lequel elles avaient été initialement pensées. Je trouve fascinant, par exemple, qu'il ait choisi d'ouvrir le *Kyrie* de la Messe en *fa* majeur en *stile antico* et avec une citation non chantée du *Christe, du*

Lamm Gottes (autrement dit l'*Agnus Dei* allemand) en guise de *cantus firmus* – peut-être ses auditeurs les plus attentifs de Leipzig se seront-ils souvenu l'avoir déjà entendu comme chœur final de la Cantate BWV 23. Il est cependant étonnant de constater à quel point des paroles et un contexte nouveaux vous font oublier les originaux. Comme toujours avec les recreations de Bach, il rejette bien moins une idée originale qu'il ne se délecte des transformations revigorantes qui se révèlent au cours du processus. Je suis presque convaincu que cette Messe pourrait avoir été destinée au temps de Noël (et non simplement à un contexte pérenne de type « *per ogni tempo* »), en raison de la manière dont les deux cors mènent la danse au début du *Gloria*, comme pour signifier le départ d'une chasse céleste, tout à fait dans l'esprit d'une célébration de Noël, ou à tout le moins du lendemain de Noël (la Saint-Étienne). Les « chasseurs » répondent en un galop exubérant par de soudains bonds ascendants et décalés de quarts et sixtes propulsés par d'irrésistibles rythmes. On se demande s'il ne s'agit pas là d'un mouvement supplémentaire qu'il ne serait parvenu à réutiliser dans l'un de ses *Concerts Brandebourgeois* – copeaux de bois, en d'autres termes, tombés de l'établi du grand homme. Voix et instruments s'échangent des successions de doubles croches comme autant d'éclats de rire angéliques. C'est là incontestablement une musique virtuose, et tellement enivrante que l'on peut entendre l'immense plaisir de chacun des interprètes, et jusqu'au sourire sur leurs visages.



BWV 233
Missa in F major

Kyrie

1 1. Coro

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Gloria

2 2. Coro

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.

3 3. Aria: Bass

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

4 4. Aria: Soprano

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

5 5. Aria: Alto

Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus,
Jesu Christe.

6 6. Coro

Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris,
Amen.

BWV 233
Missa in F major

Kyrie

Chorus

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

Gloria

Chorus

Glory to God in the highest,
and peace on earth
to men of good will.
We praise you, we bless you,
we worship you, we glorify you.
We give you thanks
for your great glory.

Aria: Bass

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

Aria: Soprano

You who take away the sin of the world,
have mercy upon us.
You who take away the sin of the world,
hear our prayer.
You who sit at the right hand of the Father,
have mercy upon us.

Aria: Alto

For you alone are holy,
you alone are the Lord,
you alone are the Most High,
Jesus Christ.

Chorus

With the Holy Spirit
in the glory of God the Father,
Amen.

BWV 233
Missa in F-dur

Kyrie

Coro

Herr, erbarme dich.
Christus erbarme dich.
Herr, erbarme dich.

Gloria

Coro

Ehre sei Gott in der Höhe
und Friede auf Erden den Menschen
seiner Gnade.
Wir loben dich, wir preisen dich,
wir beten dich an, wir rühmen dich.
Wir sagen dir Dank
für deine große Herrlichkeit.

Aria: Bass

Herr und Gott, König des Himmels,
Gott, allmächtiger Vater.
Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus.
Herr und Gott, Lamm Gottes,
Sohn des Vaters.

Aria: Soprano

Du nimmst die Sünden der Welt weg,
erbarme dich unser.
Du nimmst die Sünden der Welt weg,
nimm unser Gebet an.
Du sitzt zur Rechten des Vaters,
erbarme dich unser.

Aria: Alto

Denn du allein bist heilig,
du allein bist der Herr,
du allein bist der Höchste,
Jesus Christus.

Coro

Mit dem Heiligen Geist
zur Ehre Gottes des Vaters,
Amen.

BWV 233
Missa en fa majeur

Kyrie

Chœur

Seigneur, prends pitié.
Christ, prends pitié.
Seigneur, prends pitié.

Gloria

Chœur

Gloire à Dieu au plus haut des cieux,
et sur terre paix aux hommes
de bonne volonté.
Nous te louons, nous te bénissons,
nous t'adorons, nous te glorifions.
Nous te rendons grâce
pour ton immense gloire.

Air : Basse

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

Air : Soprano

Toi qui enlèves le péché du monde,
aie pitié de nous.
Toi qui enlèves le péché du monde,
reçois notre supplication.
Toi qui es assis à la droite du Père,
aie pitié de nous.

Air : Alto

Car toi seul es le saint,
toi seul le Seigneur,
toi seul le très-haut,
Jésus Christ.

Chœur

Avec le Saint-Esprit
dans la gloire de Dieu le Père,
Amen.

BWV 151
Süßer Trost, mein Jesus kömmt (1725)

7 1. Aria: Soprano

Süßer Trost, mein Jesus kömmt,
Jesus wird anitzt geboren!
Herz und Seele freuet sich,
denn mein liebster Gott hat mich
nun zum Himmel auserkoren.

8 2. Recitativo: Bass

Erfreue dich, mein Herz,
denn itzo weicht der Schmerz,
der dich so lange Zeit gedrückt.
Gott hat den liebsten Sohn,
den er so hoch und teuer hält,
auf diese Welt geschicket.
Er lässt den Himmelsthron
und will die ganze Welt
aus ihren Sklavenketten
und ihrer Dienstbarkeit erretten.
O wundervolle Tat!
Gott wird ein Mensch und will auf Erden
noch niedriger als wir
und noch viel ärmer werden.

9 3. Aria: Alto

In Jesu Demut kann ich Trost,
in seiner Armut Reichtum finden.
Mir macht desselben schlechter Stand
nur lauter Heil und Wohl bekannt,
ja, seine wundervolle Hand
will mir nur Segenskränze winden.

10 4. Recitativo: Tenor

Du teurer Gottessohn,
nun hast du mir den Himmel aufgemacht
und durch dein Niedrigsein
das Licht der Seligkeit zuwege bracht.
Weil du nun ganz allein
des Vaters Burg und Thron
aus Liebe gegen uns verlassen,
so wollen wir dich auch dafür
in unser Herze fassen.

11 5. Choral

Heut schleußt er wieder auf die Tür
zum schönen Paradaeis,
der Cherub steht nicht mehr dafür,
Gott sei Lob, Ehr und Preis.

BWV 151
Sweet comfort, my Jesus comes

Aria: Soprano

Sweet comfort, my Jesus comes,
Jesus now is born!
Heart and soul rejoice,
for my dearest God has chosen
me now for heaven.

Recitative: Bass

Rejoice, O my heart,
for the pain shall now ease
which has for so long oppressed you.
God has sent his dearest Son,
whom he holds so high and dear,
into this world.
He leaves the throne of heaven
and would deliver all the world
from its chains of slavery
and servitude.
O wonderful deed!
God is made man and desires on earth
to be lowlier than we
and much poorer.

Aria: Alto

In Jesus' meekness I can find comfort,
in his poverty riches.
His wretched state reveals to me
only salvation and well-being,
yea, his wondrous hand
will weave me garlands of blessing.

Recitative: Tenor

O precious Son of God,
Thou hast opened heaven wide for me
and through thy humble estate
hath brought the light of bliss to pass.
Since thou now, all alone,
hast left thy Father's citadel and throne
out of love for us,
we would in turn
hold thee within our hearts.

Chorale

Today he opens wide again the door
to beautiful paradise,
the cherub no longer stands before it,
to God be laud and honour and praise.

BWV 151
Süßer Trost, mein Jesus kömmt

Air : Soprano

Doux réconfort, mon Jésus vient,
voici que Jésus maintenant est né !
Cœur et âme se réjouissent,
car mon Dieu bien-aimé m'a
désormais au ciel destiné.

Récitatif : Basse

Réjouis-toi, mon cœur,
car maintenant se dissipe la douleur
qui si longtemps t'a opprimé.
Dieu a envoyé son très cher Fils,
dont il estime si haut le prix,
en ce monde.
Il laisse le trône du ciel
et veut sauver le monde entier
des chaînes de l'esclavage
et de sa servitude.
Ô acte merveilleux !
Dieu devient humain et se veut sur terre
plus bas que nous
et bien plus pauvre encore.

Air : Alto

Dans l'humilité de Jésus je puis trouver
le réconfort, dans sa pauvreté la richesse.
Sa mauvaise condition même
ne me vaut que salut et bien-être,
oui, sa merveilleuse main
ne veut que me tresser des lauriers.

Récitatif : Ténor

Toi, cher Fils de Dieu,
voici que tu m'as ouvert le ciel
et que par ton abaissement
la lumière de la béatitude tu m'as portée.
Parce que maintenant tu es tout seul,
ayant du Père quitté bastion et trône
par amour pour nous,
pour cela nous voulons aussi
dans notre cœur t'enserrer.

Choral

Aujourd'hui il ouvre à nouveau la porte
vers le beau paradis,
le chérubin n'en défend plus l'accès.
Louange à Dieu, honneur et gloire.

BWV 243a
Magnificat in E flat major

- 12 1. Coro**
Magnificat anima mea Dominum.
- 13 2. Aria: Soprano**
Et exsultavit spiritus meus
in Deo salutari meo.
- 14 2a. Coro**
*Vom Himmel hoch, da komm ich her,
ich bring euch gute neue Mär;
der guten Mär bring ich so viel,
davon ich sing'n und sagen will.*
- 15 3. Aria: Soprano**
Quia respexit
humilitatem ancillae suae;
ecce enim ex hoc beatam me dicent
- 16 4. Coro**
omnes generationes.
- 17 5. Aria: Bass**
Quia fecit mihi magna
qui potens est,
et sanctum nomen eius.
- 18 5a. Coro**
*Freut euch und jubiliert;
zu Bethlehem gefunden wird
das herzeliebe Jesulein,
das soll euer Freud und Wonne sein.*
- 19 6. Aria (Duetto): Alto, Tenor**
Et misericordia [eius] a progenie
in progenies timentibus eum.
- 20 7. Coro**
Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui.
- 21 7a. Coro**
*Gloria in excelsis Deo!
Et in terra pax hominibus,
bona voluntas!*

BWV 243a
Magnificat in E flat major

- Chorus**
My soul doth magnify the Lord,
- Aria: Soprano**
and my spirit hath rejoiced
in God my Saviour.
- Chorus**
*I come down from heaven above
to bring you glad tidings,
glad tidings of such joy
that I will speak of them and sing.*
- Aria: Soprano**
For he hath regarded
the lowliness of his handmaiden.
For behold, from henceforth
- Chorus**
all generations shall call me blessed.
- Aria: Bass**
For he that is mighty
hath magnified me,
and holy is his name.
- Chorus**
*Rejoice and be glad;
in Bethlehem you now shall find
the lovely new-born babe
who will be your joy and salvation.*
- Aria (Duet): Alto, Tenor**
And his mercy is on them that fear him
throughout all generations.
- Chorus**
He hath shewed strength with his arm;
he hath scattered the proud
in the imagination of their hearts.
- Chorus**
*Glory to God in the highest!
And on earth peace,
good will towards men.*

BWV 243a
Magnificat in Es-dur

- Coro**
Meine Seele preist den Herrn.
- Aria: Soprano**
Und mein Geist jubelt über Gott,
meinen Retter.
- Coro**
*Vom Himmel hoch, da komm ich her,
ich bring euch gute neue Mär;
der guten Mär bring ich so viel,
davon ich sing'n und sagen will.*
- Aria: Soprano**
Denn er hat die Niedrigkeit
seiner Magd angesehen;
sieh, von nun an preisen mich selig
- Coro**
alle Geschlechter.
- Aria: Bass**
Denn Großes hat der Mächtige
an mir getan,
und sein Name ist heilig.
- Coro**
*Freut euch und jubiliert;
zu Bethlehem gefunden wird
das herzeliebe Jesulein,
das soll euer Freud und Wonne sein.*
- Aria (Duetto): Alto, Tenor**
Er erbarmt sich immerdar
aller, die ihn fürchten.
- Coro**
Er vollbringt Gewaltiges mit seiner Hand
und zerstreut, die im Herzen hoffärtig sind.
- Coro**
*Ehre sei Gott in der Höhe!
Und Friede auf Erden den Menschen
seiner Gnade!*

BWV 243a
Magnificat en mi bémol majeur

- Chœur**
Mon âme exalte le Seigneur.
- Air : Soprano**
Et mon esprit bondit de joie
en Dieu mon salut.
- Chœur**
*Du haut du ciel je m'en viens,
je vous apporte une bonne nouvelle ;
de bonne nouvelle j'apporte tant,
que d'elle je veux chanter et dire.*
- Air : Soprano I**
Il a tourné son regard
vers l'humble état de sa servante ;
or voici que bienheureuse me disent
- Chœur**
toutes les générations.
- Air : Basse**
Il a fait pour moi de grandes choses
celui qui est puissant,
et saint est son nom.
- Chœur**
*Réjouissez-vous et jubilez ;
à Bethléem vous trouverez
l'aimable Enfant Jésus
qui doit être votre joie et félicité.*
- Air (Duetto) : Alto, Ténor**
Et sa miséricorde de génération en génération sur
ceux qui le craignent.
- Chœur**
Il a mis la puissance en son bras,
dispersé ceux dont le cœur s'élevait
en pensées d'orgueil.
- Chœur**
*Gloire dans les cieux à Dieu !
Et paix sur terre,
et bonne volonté parmi les hommes !*

22 8. Aria: Tenor

Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.

23 9. Aria: Alto

Esurientes implevit bonis,
et divites dimisit inanes.

24 9a. Aria (Duetto): Soprano, Bass

*Virga Jesse floruit,
Emmanuel noster apparuit;
induit carnem hominis,
fit puer delectabilis. Alleluja.*

25 10. Aria (Terzetto):

Soprano I, Soprano II, Alto

Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.

26 11. Coro

Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in saecula.

27 12. Coro

Gloria Patri, gloria Filio,
gloria et Spiritui Sancto!
Sicut erat in principio
et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen.

*Süßer Trost: Georg Christian Lehms (7-10),
Nikolaus Herman (11); Magnificat:
Luke 1:46–55, Laudes: Martin Luther,
Anon., Luke 2:14, Paul Eber*

Aria: Tenor

He hath put down the mighty from their seat,
and hath exalted the humble and meek.

Aria: Alto

He hath filled the hungry with good things,
and the rich he hath sent empty away.

Aria (Duetto): Soprano, Bass

*The stem of Jesse has flourished,
our Emmanuel has appeared,
and has taken on human flesh
and become a lovely child, Alleluia!*

Aria (Trio):

Sopranos I & II, Alto

He remembering his mercy
hath holpen his servant Israel,

Chorus

as he promised to our forefathers,
Abraham and his seed for ever.

Chorus

Glory be to the Father, and to the Son,
and to the Holy Ghost.
As it was in the beginning,
is now, and ever shall be:
world without end. Amen.

*7-11 English translation by Richard Stokes from
J. S. Bach: The Complete Cantatas, 1999,
Scarecrow Press, reproduced
by permission.*

Aria: Tenor

Er stürzt die Mächtigen vom Thron
und erhöht die Niedrigen.

Aria: Alto

Die Hungernden füllt er mit Gaben,
und die Reichen schickt er leer weg.

Aria (Duetto): Soprano, Bass

*Die Wurzel Jesse ist erblüht,
unser Emmanuel ist erschienen;
er hat menschliches Fleisch angenommen,
wurde ein lieblicher Knabe. Halleluja.*

Aria (Terzetto):

Soprano I, Soprano II, Alto

Er nimmt sich seines Knechtes Israel an
und denkt an seine Barmherzigkeit.

Coro

So wurde es verheißen unseren Vätern,
Abraham und seinen Nachkommen auf ewig.

Coro

Ehre sei dem Vater und dem Sohne
und dem Heiligen Geiste!
Wie es war im Anfang,
so auch jetzt und immerdar
und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

Air : Ténor

Il a renversé les puissants de leur trône
et élevé les humbles.

Air : Alto

Il a comblé de biens les affamés
et renvoyé les riches sans rien.

Air (Duetto) : Soprano, Basse

*La branche de Jessé a fleuri,
notre Emmanuel est apparu ;
il a revêtu la chair de l'homme,
est devenu un aimable enfant ; Alléluia.*

Air (Terzetto) :

Soprano I, Soprano II, Alto

Il a soutenu Israël son enfant
se rappelant sa miséricorde.

Chœur

Ainsi qu'il l'avait dit à nos Pères,
Abraham et sa lignée, dans les siècles.

Chœur

Gloire au Père, gloire au Fils,
gloire à l'Esprit saint !
Ainsi qu'il était au commencement
et maintenant et à jamais
et dans les siècles des siècles. Amen.

Monteverdi Choir

Sopranos

Emily Armour
Charlotte Ashley
Amy Carson
Angela Hicks
Alison Hill
Gwendolen Martin
Eleanor Meynell
Eleanor Minney
Hannah Morrison
Angharad Rowlands

Altos

Emma Lewis
Rory McCleery
Reginald Mobley
Simon Ponsford

Tenors

Peter Davoren
Peter Harris
Hugo Hymas
Graham Neal

Basses

Gianluca Buratto
Jake Muffett
Edmund Saddington
Lawrence Wallington

English Baroque Soloists

First Violins

Kati Debretzeni *leader*
Iona Davies
Madeleine Easton
Jane Gordon
Roy Mowatt
Davina Clarke
Gabrielle Maas

Second Violins

Anne Schumann
Henrietta Wayne
Hakan Wikstrom
Beatrice Scaldini
Hildburg Williams
Konstanze Glander

Violas

Annette Isserlis
Lisa Cochrane
Aliye Cornish
Malgorzata Ziemkiewicz
Monika Grimm

Cellos

Richie van der Meer
Catherine Rimer
Ruth Alford
Bianca Riesner

Double Bass

Valerie Botwright

Flutes, Recorders

Rachel Beckett
Marion Scott

Oboes

Rachel Chaplin
Mark Baigent

Bassoon

Gyorgyi Farkas

Trumpets

Neil Brough
Paul Sharp
Michael Harrison

Horns

Anneke Scott
Joseph Walters

Timpani

Robert Kendall

Organ

James Johnstone

Harpsichord

Howard Moody

Recorded at St Jude's Church,
Hampstead Garden Suburb,
14-16 December 2016
Producer: Isabella de Sabata
Recording engineer: Mike Hatch
Assistant: Michael Gerrard
Editor: Stephen Frost
Executive producer:
Isabella de Sabata
Edition by Bärenreiter

Cover: Thailand, 2012.
A woman reads in the light
of a window (detail).
© Steve McCurry/
Magnum Photos
Design: Untitled
German translations:
Gudrun Meier
French translations:
Michel Roubinet
Video stills: Tom Maine

© 2017 The copyright in this
sound recording is owned by
Monteverdi Productions Ltd
© 2017 Monteverdi
Productions Ltd
Level 6
20 Bank Street
Canary Wharf
London E14 4AD