

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

COMPLETE CANTATAS - L'INTÉGRALE DES CANTATES
DAS KANTATENWERK

VOLUME 22

Sandrine Piau (BWV 30, 30a, 80), Johannette Zomer (BWV 233, 234) *soprano*

Bogna Bartosz, Nathalie Stutzmann (BWV 80) *alto*

Jörg Dürmüller (BWV 233-6), James Gilchrist (BWV 30, 80)

Christoph Prégardien (BWV 30a) *tenor*

Klaus Mertens *bass*

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA & CHOIR

TON KOOPMAN

COMPACT DISC I **77:58**

Ein feste Burg ist unser Gott BWV 80 **21:58**

Festo Reformationis

At the Feast of the Reformation – Am Reformationstag – Pour la Fête de la Réformation

Text: (1, 5, 8) Martin Luther, 1526/28; (2, 3, 4, 6, 7) Salomo Franck, 1715

Strings, oboes, oboes d'amore, oboe da caccia, bassoon, basso continuo

Sandrine Piau, soprano – Nathalie Stutzmann, alto – James Gilchrist, tenor – Klaus Mertens, bass

- | | |
|--|------|
| 1 Chorus: “Ein feste Burg ist unser Gott” | 4:56 |
| 2 Aria (Soprano, Bass): “Alles, was von Gott geboren/Mit unser Macht” | 3:31 |
| 3 Recitative (Bass): “Erwäge doch, Kind Gottes” | 1:44 |
| 4 Aria (Soprano): “Komm in mein Herzenshaus” | 2:45 |
| 5 Chorale: “Und wenn die Welt voll Teufel wär” | 3:17 |
| 6 Recitative (Tenor): “So stehe dann bei Christi blutgefärbten Fahne” | 1:15 |
| 7 Aria (Duet: Alt, Tenor): “Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen” | 3:30 |
| 8 Chorale: “Das Wort, sie sollen lassen stahn” | 1:00 |

Missa in G, BWV 236 **24:22**

Strings, oboes, bassoon, basso continuo

Bogna Bartosz, alto – Jörg Dürmüller, tenor – Klaus Mertens, bass

- | | |
|-------------------------------------|------|
| 9 Kyrie Chorus | 2:23 |
| 10 Gloria Chorus | 4:59 |
| 11 Gratias <i>Bass</i> | 4:54 |
| 12 Domine Deus <i>Soprano, Alto</i> | 3:36 |
| 13 Quoniam <i>Tenor</i> | 4:53 |
| 14 Cum Sancto Spiritu <i>Chorus</i> | 3:37 |

Freue dich, erlöste Schar BWV 30 **31:09**

Festo S. Joannis Baptistae

At the Feast of John the Baptist – Am Feste Johannis des Taufers – Pour la Fête de St. Jean

Text: Anon. (based on BWV 30a); (6) 3rd. verse from *Tröstet, tröstet, meine Lieben*, J. Olearius, 1671

Strings, traversos, oboes, oboe d'amore, bassoon, basso continuo

Sandrine Piau, soprano – Bogna Bartosz, alto – James Gilchrist, tenor – Klaus Mertens, bass

- | | |
|---|------|
| 15 Chorus: “Freue dich, erlöste Schar” | 3:40 |
| 16 Recitative (Bass): “Wir haben Rast, und des Gesetzes Last” | 0:45 |
| 17 Aria (Bass): “Globet sei Gott, gelobet sein Namen” | 4:37 |
| 18 Recitative (Alto): “Der Herold kömmt und meldt den König an” | 0:33 |
| 19 Aria (Alto): “Kommt, ihr angefochtne Sünder” | 4:32 |
| 20 Chorale: “Eine Stimme läßt sich hören” | 1:00 |

Secunda pars

- | | |
|---|------|
| 21 Recitative (Bass): “So bist du denn, mein Heil, bedacht” | 0:56 |
| 22 Aria (Bass): “Ich will nun hassen und alles lassen” | 5:26 |
| 23 Recitative (Soprano): “Und ob wohl sonst der Unbestand” | 0:52 |
| 24 Aria (Soprano): “Eilt, ihr Stunden, kommt herbei” | 4:07 |
| 25 Recitative (Tenor): “Geduld” | 1:05 |
| 26 Chorus: “Freue dich, geheilgte Schar” | 3:36 |

COMPACT DISC 2 **62:43**

Missa in F, BWV 233 **23:15**

Strings, oboes, horns, bassoon, basso continuo

Johannette Zomer, soprano – Bogna Bartosz, alto – Jörg Dürmüller, tenor – Klaus Mertens, bass

1 Kyrie Chorus	3:07
2 Gloria Chorus	5:24
3 Domine Deus <i>Bass</i>	3:23
4 Qui tollis <i>Soprano</i>	5:12
5 Quoniam <i>Alto</i>	3:41
6 Cum Sancto Spiritu <i>Chorus</i>	2:28

Missa in A, BWV 234 **30:27**

Strings, traversos, continuo

Johannette Zomer, soprano – Bogna Bartosz, alto – Jörg Dürmüller, tenor – Klaus Mertens, bass

7 Kyrie Chorus	6:16
8 Gloria Chorus	5:14
9 Domine Deus <i>Bass</i>	5:30
10 Qui tollis <i>Soprano</i>	6:45
11 Quoniam <i>Alto</i>	3:18
12 Cum Sancto Spiritu <i>Chorus</i>	3:24

Appendix:

Wilhelm Friedemann Bach: Gaudete omnes populi, F103 **8:40**

(Latin version of BWV 80)

Strings, oboes, trumpets, timpani, bassoon, continuo

13 Chorus: Gaudete omnes populi	5:00
14 Chorus: Manebit verbum Domini	3:40

COMPACT DISC 3 **59:16**

Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen BWV 30a **32:54**

Dramma per musica zur Huldigung Johann Christian von Hennickes

als Erbherren auf Wiederau

Text: Christian Friedrich Henrici, 1737

Strings, traversos, oboes, oboe, d'amore, trumpets, timpani, bassoon, basso continuo

Sandrine Piau, soprano – Bogna Bartosz, alto – Christoph Prégardien, tenor – Klaus Mertens, bass

Zeit (soprano), Glück (alto), Elster (tenor), Schicksal (bass)

1 Chorus: "Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen"	3:32
2 Recitative (Bass): "So ziehen wir in diesem Hause"	0:55
3 Aria (Bass): "Willkommen im Heil, willkommen in Freuden"	4:39
4 Recitative (Alto): "Da heute dir, gepriesner Hennikke"	0:35
5 Aria (Alto): "Was die Seele kann ergötzen"	4:28
6 Recitative (Bass): "Und wie ich jederzeit bedacht"	0:35
7 Aria (Bass): "Ich will dich halten und mit dir walten"	5:27
8 Recitative (Soprano): "Und obwohl sonst der Unbestand"	0:50
9 Aria (Soprano): "Eilt, ihr Stunden, wie ihr wollt"	4:04
10 Recitative (Tenor): "So recht! Ihr seid mir werte Gäste"	0:41
11 Aria (Tenor): "So wie ich die Tropfen zolle"	2:28
12 Recitative (S, A, T, B): "Drum, angenehmes Wiederau"	1:06
13 Chorus: "Angenehmes Wiederau, prange nun in deinen Auen!"	3:34

Missa in g, BWV 235

26:02

Strings, oboes, bassoon, basso continuo

Bogna Bartosz, alto – Jörg Dürmüller, tenor – Klaus Mertens, bass

14 Kyrie <i>Chorus</i>	6:42
15 Gloria <i>Chorus</i>	3:16
16 <i>Gratias Bass</i>	2:48
17 <i>Domine Fili Alto</i>	5:02
18 <i>Qui tollis Tenor</i>	3:43
19 <i>Cum Sancto Spiritu Chorus</i>	4:31

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA & CHOIR

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA SOLOISTS:

Margaret Faultless *violin*
Alfredo Bernardini *oboe, oboe da caccia* 80[7], 235[5], 236[5]
Katharina Spreckelsen *oboe, oboe d'amore* 30[8], 30a[7,11], 233[4]
Jonathan Manson *violoncello*

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA

BWV 30[2-5,7-11], BWV 30a[2-12], BWV 80[2-4]
Margaret Faultless, Lisa Landgraf, Lisa Ferguson, Foskien Kooistra, Carla Marotta, Fanny Pestalozzi,
David Rabinovich, Alida Schat, Silvia Schweinberger *violin* • Katherine McGillivray, Jane Rogers *viola*
Jonathan Manson, Catherine Jones *violoncello* • Margaret Urquhart *double bass*
Wilbert Hazelzet *traverso* • Katharina Spreckelsen, Alexandra Bellamy *oboe*
Wouter Verschuren *bassoon* • Mike Fentross *lute* • Ton Koopman *continuo*

BWV 30a[1,13]

Margaret Faultless, Kati Debretzeni, Lisa Landgraf, Lisa Ferguson, Foskien Kooistra, Fanny Pestalozzi,
David Rabinovich, Alida Schat, Silvia Schweinberger *violin* • Katherine McGillivray, Jane Rogers *viola*
Jonathan Manson, Jennifer Morsches *violoncello* • Michele Zeoli *double bass*
Wilbert Hazelzet, Marion Moonen *traverso* • Alfredo Bernardini, Michel Henry *oboe*
Wouter Verschuren *bassoon* • Stephen Keavy, Jonathan Impett, James Ghihi *trumpet*
Luuk Nagtegaal *timpani* • Mike Fentross *lute* • Matthew Halls *continuo*

BWV 30[1,6,12], BWV 80[1,5-8], Gaudete omnes Populi, F103

Margaret Faultless, Lisa Landgraf, Foskien Kooistra, Catherine Manson, Fanny Pestalozzi, David Rabinovich,
Judith Steenbrink, Sebastiaan van Vucht *violin* • Katherine McGillivray, Alfonso Leal del Ojo *viola*
Jonathan Manson, Catherine Jones *violoncello* • Michele Zeoli *double bass*
Wilbert Hazelzet, Marion Moonen *traverso* • Alfredo Bernardini, Michel Henry,
Ann Vanlancker *oboe, oboe d'amore, taille* • Wouter Verschuren *bassoon*
Stephen Keavy, Jonathan Impett, James Ghihi *trumpet* • Luuk Nagtegaal *timpani*
Mike Fentross *lute* • Matthew Halls, Ton Koopman *continuo*

BWV 233, 234

Margaret Faultless, Marc Cooper, Lisa Landgraf, Foskien Kooistra, Catherine Manson, Carla Marotta,
Nicholas Mazzoleni, Fanny Pestalozzi, David Rabinovich *violin* • Martin Kelly, Alfonso Leal del Ojo *viola*
Jonathan Manson, Dmitri Dichtiar *violoncello* • Michele Zeoli *double bass*
Wilbert Hazelzet, Marion Moonen *traverso* • Katharina Spreckelsen, Anna Starr *oboe*
Andrew Clark, Jorge Renteira *horn* • Wouter Verschuren *bassoon* • Mike Fentross *lute*
Matthew Halls, Ton Koopman *continuo*

BWV 235, 236

Alida Schat, Marc Cooper, Lisa Landgraf, Mario Konaka, Foskien Kooistra, Fanny Pestalozzi,
David Rabinovich, Silvia Schweinberger, Judith Steenbrink *violin* • Katherine McGillivray, Louise Hogan *viola*
Jonathan Manson, Catherine Jones *violoncello* • Alberto Rasi *double bass*
Alfredo Bernardini, Anna Starr *oboe* • Wouter Verschuren *bassoon* • Mike Fentross *lute*
Matthew Halls, Ton Koopman *continuo*

THE AMSTERDAM BAROQUE CHOIR

Ulrike Grosch *choirmaster*

BWV 30, BWV 80, Gaudete omnes populi, F103

Maria Luz Alvarez, Mariëtte Bastiaansen, Henriëtte Feith, Cécilie Kempnaers, Vera Lansink, Caroline Stam
soprano
Annemieke Cantor, Stephen Carter, Peter de Groot, Hugo Naessens *alto*
Malcolm Bennett, Otto Bouwknegt, Henk Gunneman, Joost van der Linden, Geraint Roberts *tenor*
Donald Bentvelsen, Matthijs Mesdag, René Steur, Hans Wijers *bass*

BWV 233, 234

Mariëtte Bastiaansen, Henriëtte Feith, Vera Lansink, Lut van de Velde, Orlanda Velez Isidro *soprano*
Annemieke Cantor, Peter de Groot, Hugo Naessens, Carla Schaap *alto*
Malcolm Bennett, Henk Gunneman, Marco van de Klundert, Tilmann Kögel, Geraint Roberts *tenor*
Julian Clarkson, Matthijs Mesdag, René Steur, Bart Vandewege, Hans Wijers *bass*

BWV 235, 236

Francine van der Heijden, Vera Lansink, Caroline Stam, Lut van de Velde, Dorothee Wolgemuth *soprano*
Annemieke Cantor, Stephen Carter, Peter de Groot, Hugo Naessens *alto*
Malcolm Bennett, Otto Bouwknegt, Henk Gunneman, Tilmann Kögel, Geraint Roberts *tenor*
Donald Bentvelsen, Matthijs Mesdag, René Steur, Hans Wijers *bass*

Producer: Tini Mathot

Sound Engineer & Editing: Adriaan Verstijnen

Recording Location: Waalse Kerk, Amsterdam

Recording Dates: Recording Dates: **BWV 30**[2,4,7,9,11], **BWV 30a**[2,4,6,8] **BWV 80**[3,4]: 9-13/05/2002;

BWV 30[3,5,8,10], **BWV 30a**[3,5,7,9-12], **BWV 80**[2]: 26/09-3/10/2002; **BWV 30a**[1,13]: 28/10/2002;

BWV 30[1,6,12], **BWV 80**[1,5-8], **BWV 80 latin**: 13-18/10/2003; **BWV 235, BWV 236**: 31/10-1/11/2004;

BWV 233, BWV 234: 11-12/11/2005

Original Design: George Cramer

Design: Marcel van den Broek

Production Coordination: Willemijn Mooij

Cover Painting: Pieter Saenredam ·

Zu Bachs späten Leipziger Kantaten und Messen

CHRISTOPH WOLFF

Die 22. und letzte Folge der Kantaten-Aufnahme enthält zwei der spätesten Kantaten Bachs (BWV 30 und 80), einschließlich der weltlichen Vorlage für BWV 30 und einer nach 1750 erfolgten Bearbeitung zweier Sätze aus BWV 80 durch Wilhelm Friedemann Bach. Sodann sind eingeschlossen die vier Kyrie-Gloria-Messen der späten 1730er Jahre, die mit dem Kantatenrepertoire der 1720er Jahre engstens verbunden sind. Diesen Messen liegen zugrunde ausgewählte Sätze aus Kantaten der Jahre 1723-26, die Bach gut zehn Jahre später großenteils gründlich überarbeitet hat.

Die Kantate **“Ein feste Burg ist unser Gott” BWV 80** hat eine komplizierte Entstehungsgeschichte, die bis in Bachs Weimarer Zeit zurückreicht. Ihre Bestimmung als Reformationskantate erhielt sie jedoch erst in Leipzig. 1724 fügte Bach in die Weimarer Kantate “Alles, was von Gott geboren” BWV 80a mehrere Strophen des Liedes “Ein feste Burg” von Martin Luther (1524) ein. Der Text Salomo Francks war ursprünglich für den Sonntag Oculi bestimmt, der in die Passionszeit fällt und an dem in Leipzig traditionellerweise keine konzertierende Musik aufgeführt wurde. So mußte Bach nach einer neuen Verwendung für die Weimarer Kantate suchen. Da jedoch der Francksche Text bereits mit einer Strophe des Luther-Liedes schloß und Bach die erste Arie mit der Chormelodie als Instrumentalzitat desselben Chorals komponiert hatte, kam ihm die Idee, durch Übernahme weiterer Strophen das Werk (das in seiner ursprünglichen Form nicht erhalten ist) zu einer Choralkantate für das Reformationsfest auszubauen.

Die Reformationskantate erhielt im Laufe der Zeit verschiedene Fassungen, von denen sich zwei erhalten haben. Die frühere Fassung von 1727-31 überliefert als Eingangssatz einen schlichten vierstimmigen Choral, während sich die spätere Fassung durch die Neukomposition des monumentalen Eingangschores auszeichnet. Dessen Entstehungszeit kann leider nicht genau bestimmt werden. Am wahrscheinlichsten ist jedoch, daß die letzte Fassung von BWV 80 im Zusammenhang mit dem 200jährigen Jubiläum der Einführung der Reformation in der Stadt Leipzig steht, das 1739 besonders festlich begangen wurde. Eine Abschrift von Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol aus der Zeit 1744-47 bildet die maßgebliche Quelle für die Endgestalt der Kantate, die sich in ihrer Besetzung nur unwesentlich von ihren früheren Fassungen (Chor unter solistischer Verwendung aller vier Singstimmen, zwei Oboen, Streicher, Continuo) unterscheidet. Die Hinzufügung einer 3. Oboe bewirkt jedoch ein besseres Gleichgewicht innerhalb der Orchesterpartitur des neuen Eingangssatzes. Dieser zeichnet sich nämlich nicht nur aus durch einen motettischen Choralchorsatz im polyphonen Stil der Reformationszeit, sondern auch durch einen cantus firmus-Kanon des instrumentalen “Rahmens”, d. h. der Außenstimmen des Orchesters. In dem zwischen Oberstimme und Baß durchgeführten Kanon übernehmen die drei Oboen unisono den instrumentalen cantus firmus, während das Orgelpedal zur Verstärkung der Baßstimme herangezogen wird.

Die lateinische Festmusik **“Gaudete omnes populi”** stammt aus der Zeit nach 1750 und stellt eine Bearbeitung von zwei Sätzen der Kantate BWV 80 durch Wilhelm Friedemann Bach dar. Der älteste Bach-Sohn wirkte ab 1746 als Musikdirektor der Marktkirche zu Halle und führte dort häufiger Werke seines Vaters auf, die er geerbt hatte. Im vorliegenden Falle handelt es sich um eine zweiteilige Festmusik, die zwischen 1761 und 1763 zu einem unbekanntem Anlaß in Halle aufgeführt wurde. Zu diesem Zwecke unterlegte W.F. Bach den beiden Kantatensätzen einen lateinischen Text und fügte der Partitur 3 Trompeten und Pauken hinzu. Der lateinische Text des zweiten Satzes (“Manebit verbum Domini”) bezieht sich auf die letzte Strophe (“Das Wort sie sollen lassen stahn”) des Luther-Liedes, die in BWV 80 als vierstimmiger Schlußchoral ercheint.

Die Kantate **“Freue dich, erlöste Schar” BWV 30** gehört zu den umfangreichsten Kirchenkantaten Bachs und entstand sehr wahrscheinlich zum 24. Juni (Johannistag) 1738 – keinesfalls früher, aber möglicherweise etwas später. Das großangelegte Werk besteht aus zwei Teilen (vor und nach der Predigt) und enthält insgesamt 12 Sätze. Satz 1 und 12 sind identisch, denn der repräsentative Eingangschor wird am Schluß wiederholt.

Dem geistlichen Werk liegt die weltliche Kantate **“Angenehmes Wiederau” BWV 30a** zugrunde, die Bach am 28. September 1737 als Huldigungsmusik für Johann Christian von Henicke auf Schloß Wiederau aufgeführt hatte. Henicke hatte damals gerade das nahe bei Leipzig gelegene Rittergut übernommen. Der Text von BWV 30a stammt von Christian Friedrich Henrici, genannt Picander, der vermutlich auch dessen geistliche Parodie schuf. Bach wollte auf diese Weise die weltliche Gelegenheitsmusik, die sich wegen ihrer Gebundenheit an den ursprünglichen Anlaß nicht wieder aufführen ließ, als kirchenmusikalisches Repertoirestück weiter nutzen. Die Sätze 1, 3, 5, 7 und 9 von BWV 30a wurden in BWV 30 übernommen als Sätze 1, 3, 5, 8 und 10. Satz 11 von

BWV 30a ist nur dort enthalten. Die Rezitative sind in beiden Werkfassungen Originalkomposition, ebenso natürlich der Choralatz Nr. 6 in BWV 30.

Die allegorischen Zuweisungen der Singstimmen (Sopran = Zeit, Alt = Glück, Tenor = der Fluß Elster, Baß = Schicksal) entfallen in der geistlichen Version. Die reichhaltige Orchesterbesetzung (mit 3 Trompeten und Pauken, 2 Querflöten und 2 Oboen neben dem üblichen Streicherapparat und Continuo) ist hingegen in beiden Fassungen identisch und entspricht in beiden Fällen dem festlichen Anlaß. Die Solosätze sind besetzungsmäßig entsprechend fein abgestuft: die erste Baßarie wird von Streichern begleitet, die Altarie von Querflöte mit Streichern, die zweite Baßarie von Oboe d'amore, konzertierender Violine und Streichern und die Sopranarie von den 1. Violinen unisono. In BWV 30a tritt noch eine Tenorarie (Satz 11) hinzu, bei der sich zwei solistische Holzbläser (Querflöte und Oboe d'amore) mit den Streichern verbinden. Besonders gewichtig ist der ausgedehnte Tutti-Eingangs- bzw. Schlußchor, in dem Bach bewußt einen modernen Ton anschlägt, wie er sich in den Kantaten der 1720er Jahre noch nicht findet. Liedmäßige Eleganz und synkopische Rhythmen bestimmen die Deklamation des Textes und der aufgelockerte harmonische Chorsatz verzichtet auf dichte Polyphonie.

Die vier **Messen BWV 233-236** bilden eine Werkgruppe, die den späten 1730er Jahren entstammt und sich an die Messe h-Moll BWV 232 von 1733 anschließt. Bei allen fünf Werken handelt es sich um Kyrie-Gloria-Messen, d. h. keine Vertonungen der kompletten fünfteiligen Messe mit den Teilen Credo, Sanctus und Agnus Dei. Dieser verkürzte Messentyp (fälschlich oft als Lutherische Messe bezeichnet) war sowohl im lutherischen wie im römisch-katholischen Ritus angesiedelt. Insofern eigneten sich Bachs Messen durchaus auch etwa für den Gottesdienst der katholischen Hofkirche zu Dresden. Denn Bach hatte sich 1733 mit der Überreichung des Kyrie und Gloria der nachmaligen h-Moll-Messe an den kurfürstlichen Hof zu Dresden anboten, "iedesmahl auf Ew. Königlichen Hoheit gnädigstes Verlangen, in Componirung der Kirchen Musique sowohl als zum Orchestre ... unermüdeten Fleiß zu erweisen." Darum ist es denkbar, daß Bach nach seiner 1736 erfolgten offiziellen Ernennung zum kurfürstlich-sächsischen und königlich-polnischen Hofcompositeur dem Dresdener Hof vier weitere Messen überreichte. Diese ergänzten dann die großbesetzte h-Moll-Messe, die dem Typus einer Missa solennis entsprach, um den Typus der Ferialmesse, die mit zumeist nur einem Bläserpaar (2 Flöten oder Oboen; nur BWV 233 verlangt 2 Hörner und 2 Oboen) eher dem Normalgebrauch dienen sollten.

Original Aufführungsmaterialien, aus denen sich die Funktionsbestimmung der vier Kyrie-Gloria-Messen besser ableiten ließe, existieren nur für BWV 234. Diese deuten immerhin auf mindestens zwei Wiederaufführungen der Messe A-Dur zwischen 1743 und 1746 (unter Heranziehung eines Violoncello piccolo bei der Ausführung des Continuo) bzw. 1748-49. Auch wenn vergleichbare Nachweise für die anderen drei Werke nicht vorhanden sind, deutet die Anfertigung einer Gesamtabschrift der vier Messen durch Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol um 1748-49 darauf hin, daß sich diese Kompositionen im letzten Lebensjahrzehnt des Komponisten einer besonderen Wertschätzung erfreuten.

Alle vier Messen gehen auf deutsche Kantatensätze zurück, die Bach nach Qualitätskriterien besonders auswählte und auf diese Weise einen lateinisch textierten Querschnitt aus seinem Kantatenschaffen der 1720er Jahre bot. Nur bei vier von insgesamt 24 Sätzen sind keine Vorlagen nachweisbar: BWV 233/2-3 und BWV 234/1, 3. Doch kann auch hier davon ausgegangen werden, daß sie auf Kantatensätzen basieren. Bei den Umarbeitungen beschränkte sich Bach jedoch keineswegs auf die bloße Unterlegung neuer Texte, sondern griff teilweise umfassend in die musikalische Gestalt ein. Die älteren Sätze erhielten dadurch einen neuen Akzent, der auch durch die vollkommen neu geordnete Satzfolge unterstrichen wird. Denn bei keiner der Messen hat Bach die Sätze ein und derselben Kantate entnommen. Auch liegt in nur einem einzigen Fall, beim Kyrie von BWV 233, eine lateinische Vorlage zugrunde: Das Kyrie BWV 233a mit dem Choral "Christe, du Lamm Gottes" in der Oberstimme und mit der Litaneimelodie in der Baßstimme entstammt bereits der Weimarer Zeit und wurde von Bach durch eine umfassende Revision ebenfalls aktualisiert.

Während der Kyrie-Teil der Messen infolge der vorgeschriebenen Dreiteilung (Kyrie-Christe-Kyrie) keinen formalen Spielraum erlaubt, gibt es für den sehr viel längeren Abschnitt des Gloria keine vorgeschriebene Aufteilung. Die Aufgliederung in einzelne Sätze lag jeweils im Belieben der Komponisten. Bach differenzierte entsprechend und dehnte beispielsweise das Gloria der nachmaligen h-Moll-Messe auf insgesamt neun Sätze aus, während er sich bei den späteren Messen auf je fünf Sätze beschränkte. Selbst dabei gelangte er zu verschiedenen Lösungen; lediglich die beiden Messen BWV 233-234 folgen demselben Satzschema. Die Tabellen (→ Seite *) bieten eine Übersicht zur Satzgliederung der vier Messen, zugleich mit dem Hinweis auf die übernommenen Kantatensätze.

Missa in F, BWV 233 – nach/after BWV 102 (1726) & 40 (1723)

Missa in A, BWV 234 – nach/after BWV 67 (1724), 79 (1725), 136 (1723) & 179 (1723)

	BWV 233			BWV 234		
1. <i>Kyrie-Christe-Kyrie</i>	F	Tutti	[BWV 233a]	A	tutti	[?]
2. <i>Gloria</i>	F	Tutti	[?]	A	tutti	[BWV 67/6]
3. <i>Domine Deus</i>	C	B, Str, Bc	[?]	A	B; V, Bc	[?]
4. <i>Qui tollis</i>	g	S, Ob, Bc	[BWV 102/3]	h/b	S; 2 Fl, Str	[BWV 179/5]
5. <i>Quoniam</i>	d	A, V, Bc	[BWV102/5]	D	A; Str, Bc	[BWV 79/2]
6. <i>Cum Sancto Spiritu</i>	F	Tutti	[BWV 40/1]	A	tutti	[BWV 136/1]

Missa in g, BWV 235 – nach/after BWV 72, 102 & 187 (1726)

1. <i>Kyrie</i>	g	Tutti	[BWV 102/1]
2. <i>Gloria</i>	g	Tutti	[BWV 72/1]
3. <i>Gratias</i>	d	B; 2 V, Bc	[BWV 187/4]
4. <i>Domine Fili</i>	B/B-flat	A; Ob, Str, Bc	[BWV 187/3]
5. <i>Qui tollis</i>	Es/E-flat	T; Ob, Bc	[BWV 187/5]
6. <i>Cum Sancto Spiritu</i>	g	Tutti	[BWV 187/1]

Missa in G, BWV 236 – nach/after BWV 17 (1726), 79 (1725), 138 (1723) & 179 (1723)

1. <i>Kyrie</i>	G	Tutti	[BWV 179/1]
2. <i>Gloria</i>	G	Tutti	[BWV 79/1]
3. <i>Gratias</i>	D	B; Str, Bc	[BWV 138/5]
4. <i>Domine Deus</i>	C	SA; 2 V, Bc	[BWV 79/5]
5. <i>Quoniam</i>	e	T; Ob, Bc	[BWV 179/3]
6. <i>Cum Sancto Spiritu</i>	G	Tutti	[BWV 17/1]

Bei allen vier Messen gelangte Bach zu individuellen Lösungen, die sich jeweils schon im Klangwand durch die unterschiedliche Bläserbesetzung abzeichnen: BWV 233 mit je 2 Hörnern und Oboen, BWV 234 mit 2 Querflöten und BWV 235-236 mit 2 Oboen. Die Arien weisen verschiedene instrumentale Obligati aus: BWV 233 je ein Oboen- und Violinsolo, BWV 234 ein Violinsolo und ein solistisches Flötenduo und BWV 235-236 je ein Oboensolo. Auch die tonale Planung ist abwechslungsreich. Neben den üblichen Dominant- und Subdominant-Tonarten bzw. den Moll- und Dur-Parallelen bietet die F-Dur-Messe einen Satz in g-Moll oder die A-Dur-Messe einen in h-Moll.

Besonders deutlich zeigen sich die Unterschiede im wechselnden Konzept der Polyphonie in den ausgedehnten Rahmensätzen: Vokalsatz mit duplierenden Instrumenten bieten das Kyrie BWV 233/1 mit seiner motettischen Choralbearbeitung oder auch das Kyrie BWV 236/1 mit seiner dreigliedrigen Fuge, während das Cum Sancto Spiritu in BWV 233/6 und BWV 236/6 als fugierter Chorsatz mit freier instrumentaler Einleitung und durchweg selbständiger Orchesterbegleitung gestaltet ist. Ähnliche Gegensätze begegnen in BWV 234 und 235, wobei sich die Kyrie-Teile von BWV 234 durch eine mehrgliedrige Soli-Tutti-Struktur und BWV 235 durch einen besonders prominenten Orchesteranteil auszeichnen.

Christoph Wolff

Johann Sebastian Bach (1685-1750): Zeittafel für die Leipziger Kirchenmusik
(unter besonderer Berücksichtigung der Werke der vorliegenden Folge)

22./23.4.1723	Bach nimmt die Berufung zum Thomaskantor in Leipzig an
22.5.1723	Bach übersiedelt mit seiner Familie von Köthen nach Leipzig
1723-24	1. Jahrgang der Leipziger Kirchenkantaten
1724-25	2. Jahrgang der Leipziger Kirchenkantaten (Choralkantaten)
1725-27	3. Jahrgang der Leipziger Kirchenkantaten
1728-29	4. Jahrgang der Leipziger Kirchenkantaten (Picander-Jahrgang) *
27.7.1733	Dedikation von Kyrie und Gloria der h-moll Messe BWV 232
25.12.1734-	
6.1.1735	1. Weihnachtstag - Epiphaniastag: Weihnachts-Oratorium BWV 248
30.3.1736	Karfreitag: Matthäus-Passion BWV 244 (2. Fassung)
	<i>Späte Kantaten und Messen</i>
31.10.1739 (?)	Reformationsfest (31.10.): “Ein feste Burg ist unser Gott” BWV 80 (letzte Fassung)
28.9.1737	Gelegenheitswerk für J. C. von Hennicke: “Angenehmes Wiederau” BWV 30a (=Vorlage für BWV 30)
24.6.1738 (?)	Johannistag (24.6.): “Freue dich, erlöste Schar” BWV 30
~1738	Messe in A-Dur, BWV 234
~1738-39	Messe in G-Dur, BWV 236
undatierbar	Messe in F-Dur, BWV 233, Messe in g-Moll, BWV 235
28.7.1750	Bachs Tod
1761-63	Unbekannter Anlaß in Halle/Saale: “Gaudete omnes populi” (=Bearbeitung von BWV 80/1+5 und Aufführung durch Wilhelm Friedemann Bach)

Bach's late cantatas and masses for Leipzig

CHRISTOPH WOLFF

This twenty-second and last volume of cantata recordings contains two of Bach's latest cantatas (BWV 30 and 80), including the secular model for BWV 30 and Wilhelm Friedemann Bach's arrangement of two movements from BWV 80 dating from after 1750. Also included are the four Kyrie-Gloria masses of the late 1730s; they are very closely associated with the cantata repertoire of the 1720s. These masses are based on selected movements of cantatas dating from the period 1723-6; after an interval of ten or so years Bach reworked them, in most cases very thoroughly.

The cantata **"Ein feste Burg ist unser Gott", BWV 80**, has a complicated gestation history stretching back to Bach's Weimar period. However, it was only in Leipzig that it assumed its function as a cantata for the Reformation Festival (31 October). In 1724 Bach inserted into his Weimar cantata "Alles, was von Gott geboren", BWV 80a, several strophes of the Lied "Ein feste Burg" by Martin Luther (1524). The text, by Salomo Franck, was originally intended for "Oculi" Sunday, the Third Sunday in Lent, during which by tradition no concerted music was performed in Leipzig. Bach therefore had to find another use for this Weimar cantata. Since Franck's text already concluded with a strophe of Luther's Lied and Bach had composed the first aria citing the chorale melody in the instrumental parts, he hit upon the idea of taking over additional strophes, thereby extending the work (which does not survive in its original form) into a chorale cantata for the Reformation Festival.

Over time this Reformation Festival cantata assumed several forms, of which two survive. The earlier version of 1727-31 opens with a simple four-voice chorale, whereas for the later one a monumental opening chorus was newly composed. Unfortunately the latter's date of origin cannot be established with exactness, but it was most likely connected with the bicentenary jubilee of the introduction of the Reformation in the town of Leipzig; this was celebrated in 1739 with great festivities. A copy of the score by Bach's son-in-law Johann Christoph Altnickol from the period 1744-7 is the reference source for this cantata's definitive shape. Its scoring differs from that of its earlier versions (choir in which all four voices are deployed as soloists, two oboes, strings and continuo) only in unessential details. Nevertheless, the addition of a third oboe brings about a better equilibrium in the orchestral scoring of the new opening movement. This movement is remarkable not only for its motet-like chorale texture in the polyphonic style of the period of the Reformation, but also in the use of a canonic cantus firmus assigned to the outer voices of the orchestra as an instrumental "frame". In the canon, assigned to the upper voice and the bass, the three oboes play the cantus firmus, while the organ pedal is used to reinforce the bass part.

The Latin festive piece **"Gaudete omnes populi"** dates from after 1750 and is a reworking of two movements from the cantata BWV 80 by Wilhelm Friedemann Bach. Bach's eldest son worked from 1746 as music director at the Marktkirche in Halle and fairly frequently performed his father's works, which he had inherited. The present work is a bipartite festive piece that was performed in Halle at some unknown occasion between 1761 and 1763. For this performance W.F. Bach underlaid the two cantata movements with a Latin text and added three trumpets and timpani to the score. The Latin text of the second movement ("Manebit verbum Domini" – "The word of the Lord will last") refers to the last strophe ("Das Wort sie sollen lassen stahn") of the Luther Lied that appears as a concluding four-voice chorale in BWV 80.

The cantata **"Freue dich, erlöste Schar", BWV 30**, is one of Bach's most extensive cantatas and dates most probably from 24 June (St John's Day) 1738 – certainly no earlier, and possibly somewhat later. This large-scale work consists of two parts (before and after the sermon) and is made up of 12 movements, of which nos 1 and 12 are identical, the formal opening chorus being repeated at the end.

The work is based on the secular cantata **"Angenehmes Wiederau", BWV 30a**, which Bach had performed as festive music for Johann Christian von Hennicke in Schloss Wiederau on 28 September 1737. Hennicke had just come into possession of this estate located near Leipzig. The text of BWV 30a comes from Christian Friedrich Henrici, *alias* Picander, who probably also wrote the spiritual parody. In this way Bach aimed to reuse this secular occasional music (which because of its connection to the original occasion could not be performed again) as a repertoire piece for the church. Movements 1, 3, 5, 7 and 9 of BWV 30a were taken over in BWV 30 as movements 1, 3, 5, 8 and 10. Movement 11 of BWV 30a occurs in that work alone. The recitatives of both versions are original, as, naturally, is BWV 30's chorale movement no. 6.

The allegorical functions of the voices (soprano = Time, alto = Fortune, tenor = the River Elster, bass = Fate) do not apply in the spiritual version. On the other hand, the ample orchestral forces (with three trumpets and timpani, two transverse flutes and two oboes alongside the customary string ensemble and continuo) are identical in both versions, corresponding in both cases to the festive occasion. The solo movements are finely graded in terms of the forces used: the first bass aria is accompanied by strings, the alto aria by flute with strings, the second bass aria by *oboe d'amore*, violin concertante and strings, and the soprano aria by unison first violins. In BWV 30a a tenor aria is added (movement 11), to which two woodwind solos (flute and *oboe d'amore*) combine with the strings. Especially important are the extended tutti opening and closing choruses, in which Bach consciously strikes a modern tone not yet found in the cantatas of the 1720s. Lied-like elegance and syncopated rhythms determine the declamation of the text, and the relaxed harmonic texture of the choral writing dispenses with dense polyphony.

The four **Masses BWV 233-236** form a group of works that all date from the late 1730s and follow directly on from the B minor Mass BWV 232 of 1733. All five works are Kyrie-Gloria masses, in other words they are not settings of the complete five-movement mass consisting also of the Credo, Sanctus and Agnus Dei. This abbreviated mass type (often mistakenly called a "Lutheran mass") had become established in both the Lutheran and the Roman Catholic rite. As such, Bach's masses would have been entirely suitable, for example, for the services of the Catholic court church in Dresden. For in 1733 Bach, when presenting the Kyrie and Gloria of his future B minor Mass to the electoral court in Dresden, had offered "on every occasion to show unremitting diligence in carrying your Royal Highness's gracious request to compose church music and music for orchestra." It is therefore conceivable that, after his official appointment in 1736 as Electoral-Saxon and Royal Polish Court Composer to the Dresden court, Bach presented four more masses. These complemented the lavishly scored B minor Mass, which was in the style of a *missa solennis*, with the type of ferial mass, which was used on ordinary days and usually scored for only one pair of wind instruments (two flutes or oboes; only BWV 233 requires two horns and two oboes).

Original performance materials, which would have provided a better indication of the intended purpose of the four Kyrie-Gloria masses, exist only for BWV 234. These at any rate indicate at least two subsequent performances of the Mass in A, one between 1743 and 1746 (with a *violoncello piccolo* added to the continuo realisation), the other in 1748-9. Even though comparable evidence for the other three works is not available, the fact that Bach's son-in-law Johann Christoph Altnickol compiled the four masses into one manuscript in about 1748-9 indicates that these compositions were especially highly regarded in the last decade of the composer's life.

All four masses owe their origins to German cantata movements which Bach selected according to criteria of quality and offered as a Latin-texted cross-section of his cantata output from the 1720s. Only four out of a total of 24 movements have no traceable model: BWV 233 nos 2 and 3 and BWV 234 nos 1 and 3; but even in these cases we can infer that they are based on cantata movements. In his reworkings Bach by no means limited himself to merely underlaying new texts, but sometimes radically intervened in the musical design. In this way the older movements received a new accent, further underlined by the completely new ordering of the movements. For in none of the masses did Bach reuse movements from one and the same cantata. And in only one instance was a Latin model used: the Kyrie of BWV 233 is based on the Kyrie BWV 233a. This work, with the chorale "Christe, du Lamm Gottes" in the upper voice and with the Litany melody in the bass voice, dates from as early as the Weimar period and likewise took on a new lease of life as a result of Bach's thorough revision.

While the Kyrie part of the mass, with its prescribed tripartite division (Kyrie-Christe-Kyrie) leaves no space to manoeuvre with regard to form, the much longer Gloria has no prescribed points of division. It was up to the composer to choose in each case how to divide the text into separate movements. Bach's procedure varied accordingly: for example, he stretched the Gloria of the future B minor Mass to as many as nine movements, whereas in each of the later masses he limited himself to five movements. But even here he succeeded in finding different solutions; only the masses BWV 233-4 follow the same movement scheme. The tables ([see page *](#)) offer an overview of the movement divisions of the four masses, along with references to the cantata movements from which they are drawn.

In each of the four masses Bach arrived at an individual solution, already apparent in the different timbres obtained by the respective wind combinations: BWV 233 with two each of horn and oboe, BWV 234 with two transverse flutes and BWV 235-6 with two oboes. The arias contain various instrumental obligatos: BWV 233 a solo each for oboe and violin, BWV 234 a violin solo and a soloistic flute duo, and BWV 235-6 each an oboe solo. The tonal planning also shows a variety of approaches. Besides the usual dominant, subdominant and relative major and minor key relationships, the Mass in F contains a movement in G minor, and the Mass in A a movement in B minor.

The extended opening and closing movements display remarkably distinctive and varied approaches to polyphony: vocal texture with instrumental doublings in the first movement of the Kyrie BWV 233, with its motet-like chorale arrangement, or a tripartite fugue in the first movement of the Kyrie BWV 236, while the Cum Sancto Spiritu which form the sixth movements of BWV 233 and BWV 236 are in the form of a fugal choral texture with a free instrumental introduction and a completely independent orchestral accompaniment. Similar contrasts can be found in BWV 234 and 235: the Kyrie sections of BWV 234 are notable for their multipartite soli-tutti structure and BWV 235 for the remarkably prominent role of the orchestra.

Cantates et messes tardives de Bach composées pour Leipzig

CHRISTOPH WOLFF

Le vingt-deuxième et dernier coffret de cette série d'enregistrements de cantates contient deux des dernières cantates de Bach (BWV 30 et 80), l'œuvre profane qui servit de modèle pour la cantate BWV 30 et l'arrangement de la cantate BWV 80 effectué par Wilhelm Friedmann Bach après 1750. Il contient également les quatre messes Kyrie-Gloria qui virent le jour à la fin des années 1730 et furent étroitement liées aux cantates que Bach composa dans les années 1720. Ces messes furent basées sur une sélection de mouvements de cantates composées entre 1723 et 1726 ; Bach les retravailla environ dix ans plus tard, parfois avec une grande minutie.

L'histoire de la cantate « **Ein feste Burg ist unser Gott** », BWV 80 est assez compliquée et commença à Weimar même si ce ne fut qu'à Leipzig qu'elle assumait sa fonction de cantate de la Fête de la Réforme (le 31 octobre). En 1724, Bach inséra plusieurs strophes d'un choral de Luther intitulé « Ein feste Burg » (1524) dans « Alles, was von Gott geboren », BWV 80a, cantate composée à Weimar. Le texte de cette dernière, de Salomo Franck, était initialement destiné au dimanche d'Oculi, troisième dimanche de Carême, durant lequel, conformément à la tradition, on ne jouait pas de musique en public à Leipzig. Bach dut par conséquent trouver un autre usage pour cette cantate de Weimar. Comme le texte de Franck était conclu par une strophe du choral de Luther et que Bach avait composé son premier air en citant la mélodie dans les parties instrumentales, ce dernier eut l'idée de reprendre d'autres strophes de ce choral, et ainsi d'agrandir cette œuvre (qui ne fut pas conservée sous sa forme originale) pour la transformer en une cantate pour la Fête de la Réforme.

Au cours du temps, cette cantate pour la Fête de la Réforme subit divers remaniements et deux versions parvinrent jusqu'à nos jours. La version la plus ancienne, composée entre 1727 et 1731, commence par un simple choral à quatre voix, tandis que pour la plus tardive Bach composa un monumental chœur d'ouverture. Malheureusement, la date de cette dernière version ne peut être établie avec exactitude. Il est probable qu'elle fut liée au bicentenaire de l'introduction de la Réforme dans la ville de Leipzig qui fut fêté avec magnificence en 1739. La source de référence en ce qui concerne la forme définitive de cette cantate est une copie de la partition effectuée par le gendre Bach, Johann Christoph Altnickol, entre 1744 et 1747. L'orchestration ne diffère des versions précédentes (chœur dans lequel les quatre voix ont une fonction soliste, deux hautbois, cordes et basse continue) que sur des détails insignifiants. Néanmoins, l'addition d'un troisième hautbois apporte un meilleur équilibre à la partition d'orchestre du nouveau choral d'ouverture. Ce mouvement est remarquable non seulement pour sa texture chorale proche du motet de style polyphonique de la période de la Réforme, mais aussi pour l'utilisation d'un cantus firmus traité en canon et confié aux parties graves et aiguës de l'orchestre, tel un « cadre » instrumental. Dans ce canon, les trois hautbois à l'unisson font entendre le cantus firmus tandis que le pédalier de l'orgue est utilisé pour renforcer la partie de basse.

« **Gaudete omnes populi** », pièce festive en latin, vit le jour après 1750. Il s'agit d'un arrangement de deux mouvements de la cantate BWV 80 effectué par Wilhelm Friedemann Bach. En 1746, le fils aîné de Bach fut nommé directeur musical de la Marktkirche de Halle où il fit assez fréquemment jouer les œuvres de son père qu'il avait en sa possession. L'œuvre présente est une pièce festive en deux parties. Elle fut exécutée à Halle entre 1761 et 1763 mais on ne sait pas à quelle occasion. Pour cette exécution, W. F. Bach plaça sur ces deux mouvements de cantate un texte en latin et rajouta à la partition trois trompettes et des timbales. Le texte latin du deuxième mouvement (« Manebit verbum Domini – « La Parole de Dieu perdurera ») fait référence à la dernière strophe d'un chant de Luther (« Das Wort sie sollen lassen stahn ») qui apparaît sous forme de choral conclusif à quatre voix dans la cantate BWV 80.

La cantate « **Freue dich, erlöste Schar** », BWV 30, est l'une des cantates les plus longues de Bach. Elle fut très probablement composée le 24 juin 1738 (jour de la Saint Jean) – certainement pas avant mais peut-être un peu plus tard. Cette œuvre de grande envergure comprend douze mouvements dont le premier et le dernier sont identiques, le choral d'ouverture étant repris à la fin. Ces douze mouvements sont regroupés en deux parties (qui devaient être jouées avant et après le sermon).

L'œuvre est basée sur une cantate profane festive « **Angenehmes Wiederau** », BWV 30a, que Bach joua pour Johann Christian von Hennicke au château Wiederau le 28 septembre 1737. Hennicke venait juste d'entrer en possession de cette propriété située près de Leipzig. Le texte de cette cantate BWV 30a, probablement comme celui de sa parodie religieuse, fut écrit par Christian Friedrich Henrici, *alias* Picander. Bach désira retravailler cette pièce profane (qui liée à un événement bien particulier ne pouvait être réutilisée telle quelle) pour la transformer en une œuvre religieuse. Il reprit les mouvements 1, 3, 5, 7 et 9 de la cantate BWV 30a pour la

composition des mouvements 1,3,5,8, et 10 de la cantate BWV 30. On retrouve le mouvement 11 de la cantate 30a nulle part ailleurs. Les récitatifs des deux versions sont originaux tout comme naturellement le choral, mouvement n°6 de la cantate BWV 30.

Les fonctions allégoriques des voix (soprano : temps, alto : chance, ténor : la rivière Elster, basse : destin) n'apparaissent pas dans la version religieuse. Toutefois, l'ample effectif orchestral (constitué de trois trompettes et timbales, deux flûtes traversières et deux hautbois, de l'ensemble de cordes habituel et de la basse continue) est identique dans les deux versions et adapté dans les deux cas à des événements festifs. Les mouvements solistes sont enfin finement calibrés en fonction de l'effectif utilisé : le premier air de basse est accompagné par des cordes, l'air d'alto par une flûte et des cordes, le deuxième air de basse par un hautbois d'amour, un violon concertant et des cordes, et l'air de soprano par les premiers violons à l'unisson. Dans la cantate BWV 30a, un air de ténor est ajouté (mouvement 11) dans lequel deux instruments à vent solistes (flûte et hautbois d'amour) sont combinés avec les cordes. Le long tutti d'ouverture et le chœur de clôture sont particulièrement importants. Dans ceux-ci Bach utilisa consciemment un ton moderne encore absent dans les cantates des années 1720. Une élégance lyrique et des rythmes syncopés déterminent la déclamation du texte, tandis que la texture harmonique relâchée de l'écriture du choral rend une polyphonie dense superflue.

Les quatre **Messes BWV 233-236** constituent un ensemble d'œuvres qui datent de la fin des années 1730. Elles furent composées juste après la Messe en si mineur BWV 232 de 1733. Ces cinq œuvres sont ce que l'on appelle des messes Kyrie-Gloria, c'est-à-dire qu'elles ne se composent que de ces deux mouvements et qu'il ne s'agit pas de messes complètes en cinq mouvements – qui comprennent également un Credo, un Sanctus et un Agnus Dei. Cette forme abrégée de messe (souvent appelée fautivelement « messe luthérienne ») fut utilisée au sein du rite luthérien comme du rite catholique romain. À ce titre, les messes de Bach auraient par exemple très bien convenu aux offices religieux de l'église de la cour catholique de Dresde. En effet, en 1733, lorsque Bach présenta le Kyrie et le Gloria de la future Messe en si mineur à la cour de princesse de Dresde, il proposa de « montrer à chaque occasion un zèle inlassable pour composer sur la bienveillante requête de Sa Grandeur Royale de la musique religieuse et de la musique pour orchestre ». On peut par conséquent concevoir qu'après sa nomination officielle en 1736 comme compositeur à la cour de l'Électeur de Saxe et cour royale de Pologne Bach présentât au souverain quatre messes supplémentaires. Ces dernières complètent la Messe en si mineur, somptueusement orchestrée et composée dans le style d'une *missa solennis*, puisqu'elles furent composées dans le genre de la messe pour les jours ordinaires dont l'effectif ne comprenait en général que deux instruments à vent (deux flûtes ou hautbois ; seule la messe BWV 233 demande deux cors et deux hautbois).

Le matériel d'orchestre original, qui fournirait de meilleurs renseignements sur la fonction initiale de ces quatre messes Gloria-Kyrie, fut en majorité perdu. Seul celui de la messe BWV 234 fut conservé. Ce dernier permet de dater deux exécutions ultérieures de la messe en La Majeur, l'une entre 1743 et 1746 (qui mentionne un violoncelle piccolo rajouté pour la réalisation de la basse continue), l'autre en 1748 ou 1749. Même si l'on ne possède aucun document comparable pour les trois autres œuvres, le fait que le gendre de Bach, Johann Christoph Altnickol, copia ces quatre messes dans un recueil manuscrit vers 1748 ou 1749 indique qu'elles furent hautement considérées durant la dernière décennie de la vie du compositeur.

Les quatre messes ont pour origine des mouvements de cantate en langue allemande que Bach choisit selon des critères de qualité. Il proposa de cette manière un échantillon d'œuvres de sa production des années 1720 en remplaçant les textes originaux par des textes latins. On a pratiquement retrouvé tous les textes musicaux ayant servi de modèle aux vingt-quatre mouvements de ces quatre messes, à quatre exceptions près : il s'agit des n^{os} 2 et 3 de la messe BWV 233 et n^{os} 1 et 3 de la messe BWV 234 ; mais on peut toutefois supposer qu'ils furent également basés sur des mouvements de cantate. Lorsqu'il retravailla ses anciennes œuvres, Bach ne se limita nullement au simple placement de nouveaux textes sur un matériau déjà existant et intervint parfois de façon radicale sur le texte musical. Les anciens mouvements de cantates reçurent ainsi un nouveau visage, souligné par l'ordonnance entièrement nouvelle des mouvements. Dans aucune des messes, en effet, Bach ne réutilisa des mouvements d'une seule cantate et il ne reprit qu'une seule fois un modèle latin ancien : le Kyrie de la cantate BWV 233 est basé sur le Kyrie de la cantate 233a. Cette œuvre, qui énonce la mélodie du choral « Christe, du Lamm Gottes » à la voix supérieure et la litanie à la basse, date de la période de Weimar. En la révisant de façon minutieuse, Bach lui donna une nouvelle vigueur.

Si le Kyrie de la messe, avec sa division tripartite (Kyrie-Christe-Kyrie) ne laisse aucune liberté structurelle au compositeur, le Gloria, beaucoup plus long, ne présente pas d'agencement préétabli. Le compositeur devait à chaque fois opter pour une répartition du texte sur les différents mouvements. Bach agit donc en conséquence de façon très variée : il alla par exemple jusqu'à composer neuf mouvements pour le vaste Gloria de la future Messe en si mineur tandis qu'il se limita à cinq mouvements dans les messes plus tardives. Mais même là il parvint à

trouver différentes solutions : il ne suivit le même schéma formel que dans les messes BWV 233 et 234. Les tableaux exposés ici (cf. page *) donnent une vue d'ensemble sur la division en mouvements des quatre messes et mentionnent les mouvements de cantates dont ils sont issus.

Messe en FA Majeur, BWV 233 – composée à partir des cantates BWV 102 (1726) et 40 (1723)

Messe en La Majeur, BWV 234 – composée à partir des cantates BWV 67 (1724), 79 (1725), 136 (1723) et 179 (1723)

	BWV 233			BWV 234		
1. <i>Kyrie-Christe-Kyrie</i>	Fa	Tutti	[BWV 233a]	La	tutti	[?]
2. <i>Gloria</i> 67/6]	Fa	Tutti	[?]	La	tutti	[BWV
3. <i>Domine Deus</i>	Do	B, Cordes, Bc	[?]	La	B; V, Bc	[?]
4. <i>Qui tollis</i> 179/5]	sol	S, Hbt, Bc	[BWV 102/3]	si/si bémol	S; 2 Fl, Cordes	[BWV
5. <i>Quoniam</i> 79/2]	ré	A, V, Bc	[BWV102/5]	Ré	A; Cordes, Bc	[BWV
6. <i>Cum Sancto Spiritu</i> 136/1]	Fa	Tutti	[BWV 40/1]	La	tutti	[BWV

Messe en sol mineur, BWV 235 – composée à partir des cantates BWV 72, 102 et 187 (1726)

7. <i>Kyrie</i>	sol	Tutti	[BWV 102/1]
8. <i>Gloria</i>	sol	Tutti	[BWV 72/1]
9. <i>Gratias</i>	ré	B; 2 V, Bc	[BWV 187/4]
10. <i>Domine Fili</i>	Si bémol	A; Hbtb, Cordes, Bc	[BWV 187/3]
11. <i>Qui tollis</i>	Mi bémol	T; Hbt, Bc	[BWV 187/5]
12. <i>Cum Sancto Spiritu</i>	sol	Tutti	[BWV 187/1]

Messe en Sol Majeur, BWV 236 – composée à partir des cantates BWV 17 (1726), 79 (1725), 138 (1723) et 179 (1723)

7. <i>Kyrie</i>	Sol	Tutti	[BWV 179/1]
8. <i>Gloria</i>	Sol	Tutti	[BWV 79/1]
9. <i>Gratias</i>	Ré	B; Cordes, Bc	[BWV 138/5]
10. <i>Domine Deus</i>	Do	SA; 2 V, Bc	[BWV 79/5]
11. <i>Quoniam</i>	mi	T; Hbt, Bc	[BWV 179/3]
12. <i>Cum Sancto Spiritu</i>	Sol	Tutti	[BWV 17/1]

Bach chercha une solution adaptée à chacune des quatre messes et cela se manifeste de façon évidente au niveau de la diversité des timbres obtenus grâce aux différentes combinaisons d'instruments à vent : Il demanda dans la messe BWV 233 deux cors et deux hautbois, dans la messe BWV 234 deux flûtes traversières, et dans les messes 235 et 236 deux hautbois. Les airs comprennent des parties obligées pour divers instruments : dans la messe BWV 233 on trouve un solo pour hautbois et pour violon, dans la messe BWV 234 un solo de violon et un duo soliste pour flûte, et dans les messes BWV 235 et 236 un solo de hautbois. Le plan tonal fait également preuve de diversité : outre les relations tonales habituelles de dominante, de sous-dominante et de relatifs majeur et mineur, la messe en Fa possède un mouvement en sol mineur et la messe en La un mouvement en si mineur.

Les vastes mouvements d'ouverture et de clôture témoignent d'approches remarquablement caractéristiques et variées de la polyphonie : on note une texture vocale avec instruments en doublure dans le premier mouvement du Kyrie BWV 233 – dans un arrangement de choral de type motet -, une fugue tripartite dans le premier mouvement du Kyrie BWV 236, tandis que dans le Cum Sancto Spiritu, sixième mouvement des messes BWV 233 et 236, on trouve une structure chorale fuguée munie d'une introduction instrumentale libre et d'un

accompagnement orchestral complètement indépendant. De tels contrastes peuvent être également mis en lumière dans les messes BWV 234 et 235 : il faut remarquer les structures multipartites soli-tutti des sections Kyrie de la messe BWV 234 et le rôle remarquablement présent de l'orchestre dans la messe BWV 235.

Chronologie de la musique religieuse composée par Johann Sebastian Bach (1685-1750) à Leipzig
(faisant référence aux cantates enregistrées ici)

22-23/04/1723	Bach est nommé <i>Thomaskantor</i> à Leipzig.
22/05/1723	Bach déménage avec sa famille de Köthen à Leipzig.
1723-26	Premier cycle annuel de cantates religieuses composé à Leipzig
1724-25	Deuxième cycle annuel de cantates religieuses composé à Leipzig (cantates composées sur des thèmes de choral)
1725-27	Troisième cycle annuel de cantates religieuses composé à Leipzig
1728-29	Quatrième cycle annuel de cantates religieuses composé à Leipzig
	*
27/07/1733	Dédicace des Kyrie et Gloria de la Messe en si mineur, BWV 232
25/12/1734-6/01/1735	Noël à l'Épiphanie : « Oratorio de Noël », BWV 248
30/03/1736	Vendredi Saint : Passion selon saint Matthieu, BWV 244 (deuxième version)
	<i>Cantates et Messes tardives</i>
31/10/1739 (?)	Fête de la Réforme (31/10) : « Ein feste Burg ist unser Gott », BWV 80 (version définitive)
28/09/1737	Oeuvre de circonstance pour J.C. von Hennicke : « Angenehmes Wiederau », BWV 30a (servit de modèle pour la cantate BWV 30)
24/06/1738 (?)	Fête de la saint Jean (24/06) : « Freue dich, erlöste Schar », BWV 30
~1738	Messe en La, BWV 234
~1738-1739	Messe en Sol, BWV 236
Date inconnue	Messe en Fa, BWV 233, Messe en sol, BWV 235
28/07/1750	Décès de Bach
1761-1763	Pour un événement inconnu à Halle/Saale : « Gaudete omnes populi » (arrangement de la cantate BWV 80/1+5 et exécution par Wilhelm Friedemann Bach)

Traduction : Clémence Comte