

Evangelistens rolle i Matteuspasjonen av J. S. Bach

Tor-Einar Veia

Veileder

Knut Tønsberg

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved
Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen.
Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de
metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.*

Universitetet i Agder, 2011

Fakultet for Kunstfag

Institutt for Musikk

Forord

Denne oppgaven er et forsøk på å presentere ulike faktorer knyttet til fremføring av evangelistrollen i Matteuspasjonen av Johann Sebastian Bach. Innledningsvis forteller jeg om min bakgrunn og interesse for emnet som leder inn i teorikapitlet der blant annet bakgrunnen for pasjonen og resitativets utvikling behandles. Metodekapitlet forklarer og begrunner bruken av teoriundersøkelse, sammenligning av cd-innspillinger og innspilling av resitativer som metoder for undersøkelsen, og i resultatkapitlet er målet å fremstille funnene på en slik måte at de kan ha nytteverdi for andre interesserte.

Jeg vil også takke min kone Marit som har gjort det mulig for meg å fullføre denne oppgaven. I tillegg ønsker jeg å takke min sanglærer Poul Erik Hansen og min veileder Knut Tønsberg for konstruktive tilbakemeldinger i ulike stadier av forskningsprosessen.

Kristiansand 13. april 2011

Tor-Einar Veia

Innhold

1 Innledning	7
1.1 Begrunnelse for valg av tema	7
1.2 Prosessen fra ide til problemstilling	8
1.3 Avgrensing, litt om oppgavens videre struktur	9
2 Teori	10
2.1 Tidligere forskning om Matteuspasjonen	10
2.2 Samfunnsmessige, estetiske og musikalske perspektiver i tiden før Matteuspasjonen	12
2.3 Bachs tonespråk, resitativets utvikling og faktorer ved fremføring av evangelistrollen	16
2.4 Ulike fremføringstradisjoner	23
3 Metoder	31
3.1 Litteraturundersøkelse	32
3.2 Analyse av cd-innspillinger av evangelistpartier	35
3.3 Min egen innspilling av resitativer fra Matteuspasjonen	38
4 Resultatutvikling	42
4.1 Kjennetegnskatalog ved fremføring av evangelistrollen	42
4.2 Analyse og drøfting av ulike cd-innspillinger	42
4.2.1 Analyse av "Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe"	44
4.2.2 Analyse av "Und da sie an die Stätte kamen, mit nahmen Golgatha"	48
4.2.3 Analyse av "Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß"	55
4.3 Hovedfunn	59
4.4 Drøfting av funnene fra analysen	60
4.4.1 Tempoendringer	61
4.4.2 Variasjon av noteverdier og pauser	64
4.4.3 Ulik bruk av dynamikk	66
4.4.4 Ulik vektlegging av betoning	67
4.5 Sammenfatning	69
5 Avslutning	70
5.1 Konklusjon	70
5.2 Erfaringer ved forskningsprosessen	70
5.3 Videre forskning	71
Litteratur og kilder	72
Vedlegg	74

1 Innledning

1.1 Begrunnelse for valg av tema

Jeg har hatt en særlig interesse for oratorier siden jeg fikk høre Händels Messias for første gang. Resitativet ”Comfort Ye” og den etterfølgende arien ”Every Valley” var to av de første stykkene innen klassisk musikk som jeg virkelig opplevde jeg hadde mulighet til å identifisere meg med og fremføre på en tilfredsstillende måte. Min første innfallsvinkel til valg av tema var derfor knyttet til å studere tenorens rolle i Händels Messias, men etter å ha undersøkt litt bredere så jeg større utfordringer og utviklingspotensial ved å heller studere tenorens rolle i Matteuspassjonen av Johann Sebastian Bach.

Som utøver har jeg fått tilbakemelding både under tidligere studier og senere fremføring av oratorier at de passer godt både til min personlighet og til min stemme. Da jeg fra før av har hatt mest erfaring fra Händels Messias og kun kjente til en arie fra Matteuspassjonen av Bach, ville det være en styrke for meg som utøver å utvide mine kunnskaper og ferdigheter til også å gjelde flere oratorier og pasjoner. Siden evangelistrollen i Matteuspassjonen av Bach regnes for å være en av de største og mest krevende å synge for en tenor innenfor denne sjangeren, og at verket også blir satt opp regelmessig, syntes jeg dette var et passende emne for et dypere studium.

En annen grunn til at jeg har valgt dette emnet er at jeg ikke kjenner til mange kilder som omhandler nettopp evangelistens funksjon i oratorier og pasjoner. Richard Terry Marchand tar i doktoravhandlingen ”Musical settings of the evangelist in the passion” (1982, Kansas University), for seg utviklingen av pasjonen i epokene middelalder, renessanse og barokk frem til Bachs pasjoner. Marchands doktoravhandling handler om hvordan pasjonen ble til og hvordan den utviklet seg i ulike stilarter gjennom de forskjellige epokene. Den tar for seg komponister som Ambrosius Beber, Thomas Selle, Heinrich Schütz, Johann Sebastiani, Johann Theile, Reinhard Keiser, Georg Friederich Händel og Johann Sebastian Bach, og doktoravhandlingen gir en god oversikt over noen musikalske aspekter ved et utvalg av pasjoner.

Hvorfor har jeg valgt å fordype meg i Matteuspassjonen av Bach og ikke en annen pasjon? Johann Sebastian Bach har ved siden av Heinrich Schütz hatt stor betydning for dagens fremføringspraksis av pasjoner i og med at disse også fortsatt fremføres. Hans pasjoner har en nesten uavbrutt fremføringstradisjon som har dype røtter i blant annet Storbritannia, Tyskland og Østerrike, og denne tradisjonen startet ikke lenge etter at verkene

ble urfremført. Riktignok var Matteuspasjonen av Bach glemt i en periode, men den fikk ny popularitet da Mendelssohn fremførte den på nytt.

1.2 Prosessen fra ide til problemstilling

Det å utvikle en god problemstilling for denne oppgaven har vært en lang prosess. Fra starten av var målet å finne ut hvilken funksjon evangelisten hadde i Matteuspasjonen av Bach. Etter undersøkelser i ulike kilder kom det frem andre interessante måter å angripe oppgaven på.

En interessant oppgave kunne ha vært å sammenligne Matteuspasjonen av Bach med Matteuspasjonen av Schütz for å se om Bach, da han skrev Matteuspasjonen, kunne ha vært påvirket av Schütz sitt verk. Tanken om at Bach kunne ha blitt påvirket av Schütz førte til at jeg måtte finne ut om det fantes tidligere forskning som kunne underbygge dette. Etter å ha søkt gjennom de kildene jeg hadde tilgang til fant jeg dessverre en svakhet ved denne tanken.

Albert Schweitzer skriver at Bach ikke kjente til Schütz sin musikk, men dersom han visste om den satte han ikke så mye pris på den. Han skriver videre at Bach kopierte verkene av alle slags mestere, både tidligere og de som levde samtidig som han, men det har ikke kommet en linje av Schütz sin musikk i Bachs håndskrift (Schweitzer, 1966, s. 67). Ifølge Schweitzer mangler det dermed bevis for en oppfatning av at likhetstrekk mellom Bach og Schütz sine pasjoner kan ha hatt å gjøre med at Bach og Schütz kjente til hverandres musikk (ibid).

En annen retning på undersøkelsen kunne ha vært å sammenligne Matteuspasjonen av Bach og Matteuspasjonen av Schütz og i tillegg sammenligne Påskeoratoriet av henholdsvis Bach og Schütz. Denne ideen hviler fortsatt på at Bach kjente til Schütz sine verker da han selv skrev sine. Selv om det ifølge Schweitzer er lite sannsynlig at dette er tilfelle kunne det ha vært hensiktsmessig å gjøre en slik sammenligning da det er sannsynlig at Bach og Schütz skrev sine verker i rekken av andre tidligere pasjoner, og at det dermed kan være likheter når det gjelder Bachs inspirasjon og Schütz' inspirasjon. Men jeg fant etter hvert ut at dette ville ha vært for omfattende og på sidelinjen i forhold til det jeg selv var særlig interessert i å undersøke.

Det kunne også ha vært interessant å finne ut i hvilken grad disse to pasjonene kan ha vært til inspirasjon for senere komponister som Benjamin Britten (*Døden i Venezia*) og Trond Kverno (*Matteuspasjonen* og *Markuspasjonen*), men dette valgte jeg også bort for å fokusere på å finne ulike aspekter ved evangelistens rolle i Matteuspasjonen av Bach.

Min problemstilling ble følgende:

Hvilke faktorer påvirker tenorens tolkning av evangelistrollen i Matteuspasjonen av Johann Sebastian Bach, og hvordan kan en tenor nyttiggjøre seg disse faktorene i tolkningen av et evangelistparti i Matteuspasjonen av Bach?

I forkant av undersøkelsen hadde jeg en forestilling om hvilke faktorer som kunne være interessante å undersøke. Disse faktorene valgte jeg å dele inn i ytre og indre faktorer, der de indre er knyttet til tenorens personlige tolkning, forståelse og stemmetype og bruk av dynamikk, mens de ytre ligger utenfor sangerens påvirkningsområde og kan være blant annet akustikk, størrelse på kor og orkester, valg av dirigent, dirigentens tolkning med mer. Min hensikt var å finne ut noe om både indre og ytre faktorer, men utvalget av faktorer jeg har lagt vekt på i min undersøkelse har endret seg i løpet av forskningsprosessen. Prosessen resulterte i at jeg valgte å fokusere mest på de indre faktorene i min undersøkelse, i tillegg til enkelte av de ytre faktorene som en kan se av resultatkapitlet.

Jeg så i utgangspunktet for meg at oppgaven måtte bli å finne ut noe om de ulike prosessene som foregår i utøverens sinn i forberedelsen og innstuderingen av evangelistpartier, men også dette endret seg i retning av å analysere den ferdige fremføringen i form av cd-innspillinger og deretter bruke dette til å si noe om ulike tradisjoner for fremføring av evangelistrollen. Med dette ville jeg rette fokuset mot fremføring av evangelistrollen og ikke nødvendigvis gå dypt inn i kompositoriske faktorer, som det allerede er skrevet mye litteratur om.

1.3 Avgrensing, litt om oppgavens videre struktur

Problemstillingen for oppgaven har vært todelt. Den første har gått ut på å finne ut hvilke faktorer som påvirker tenorens fremføring av evangelistrollen i Matteuspasjonen av Johann Sebastian Bach. Den andre delen av problemstillingen går ut på å finne ut hvordan en tenor kan fremføre et evangelistparti, hvis han vil synge i henhold til disse faktorene.

I kapitlet om teoriene har jeg belyst de tankene som allerede er formidlet om Bach og evangelistrollen i skriftlige kilder og presentert forskning som allerede er gjort på området. I dette kapitlet har jeg også satt oppgaven inn i en samfunnsmessig og musikkhistorisk kontekst.

Kapitlet om metoder gir en beskrivelse av metodene jeg har brukt i denne oppgaven, begrunnelsene for hvorfor jeg har valgt nettopp disse, og i resultatkapitlet har jeg formidlet mine funn i en sammenstillingstabell som viser forskjellene mellom fremføringstradisjoner, med påfølgende drøfting rundt hovedfunnene.

2 Teori

I dette kapitlet vil jeg først presentere de ulike bøkene og kildene som har dannet utgangspunktet for min undersøkelse. Ut fra oppgavens videre struktur ser jeg det også mest hensiktsmessig å presentere samfunnsmessige og estetiske perspektiv og musikalsk utvikling i forkant av Matteuspasjonen i dette kapitlet, etterfulgt av litt om Bachs tonespråk, resitativets utvikling og faktorer knyttet til fremføring av evangelistrollen. Avslutningsvis vil jeg presentere noen kilder som kan synes å si noe om fremføringstradisjoner knyttet til Matteuspasjonen.

2.1 Tidligere forskning om Matteuspasjonen

Albert Schweitzers bøker *J. S. Bach, In Two Volumes, Volume One* og *Volume Two* presenterer utdypende forskning om komponisten Johan Sebastian Bach, hans liv og av hans verker. Første utgave av bøkene på tysk ble utgitt i 1911 og forfatteren vier egne kapitler knyttet til enkelte av verkene, deres opphav og til fremføringspraksisen knyttet til kantater og pasjoner. Forfatteren synes å ha en kritisk holdning til forskning. I sin drøfting av resitativet henviser han blant annet til *Bach-jahrbuch*, til *Johann Sebastian Bachs vierstimmige koralgesänge* samlet av Philipp Emmanuel Bach, til Weber's *Ausgewählte Schriften* og til Spitta, og kildene kan synes som troverdige uten at jeg selv har kontrollert disse. Biografien av Philipp Spitta *Johann Sebastian Bach. His work and influence on the music of Germany, 1685-1750* er også er anerkjent av flere av forfatterne av de andre bøkene jeg har lest og kan derfor sees på som en troverdig kilde. Grunnen til at jeg søkte i denne biografien er at forfatteren skriver om stort sett alle Bachs musikalske verk og ikke bare på Bach som person. Den skriver også fyldig om pasjonsmusikken før Bach og om de ulike pasjonene og oratoriene som Bach skrev.

Boken skrevet av Roger Donnington, *Baroque music style and performance a handbook* er av nyere dato og har mest fokus på stil og fremføring av barokkmusikk i sin helhet. Boken er en generell guide til fremføring av barokkmusikk og inneholder blant annet teorier og sitater fra andre om hvordan blant annet resitativer skal synges og fremføres. Donningtons bok har vært omdiskutert av dagens forskere. Jeg har likevel valgt å sitere fra hans bok i drøftingskapitlet siden hans bok som kom ut i 1992, kunne gi noen tanker for sammenligning med Richters og Klemperers innspillinger fra slutten av 1950-tallet. Kapitlet der han skriver om fremføringspraksis knyttet til resitativet kan synes å bære preg av en oppramsing av enkeltstående kilder, der kildene i seg selv kan virke troverdige, men presentasjonen kan

synes å mangle diskusjon rundt emnet og utelater helt å nevne ellers kjente navn som Spitta, Schweitzer, David and Mendel, Forkel og Werker. Intensjonen med boken er i følge ham selv å presentere grunnleggende informasjon om barokkmusikk og hvordan en praktisk kan tilnærme seg den og er ment å være til hjelp for blant annet studenter og utøvere. I og med at boken synes å presentere i korte trekk fremføringspraksis i barokken har jeg valgt å ikke bruke den som en av hovedkildene i forskningen.

Senere i prosjektet fant jeg i Grove Music Online en litteraturliste over artikler og andre bøker som jeg også har undersøkt i varierende grad, men som ikke har hatt førende betydning for prosjektet.¹ Her fant jeg også flere kilder som omhandler Bachs pasjoner i form av bøker og artikler, men det kan synes som om disse stort sett tar opp kompositoriske faktorer ved Matteuspassjonen, gir en oversikt over Bachs pasjoner eller tar for seg pasjonens opprinnelse. Et fåtall syntes å gi en presentasjon av Matteuspassjonen i sin helhet, og viet da mest oppmerksomhet til korpartier og andre områder uten å gå i dybden innenfor beskrivelsen av evangelistrollen.

Selv de bøkene jeg hadde valgt til hovedkilder har vært svært sparsomme i sin beskrivelse av evangelistrollen, kun enkelte sitater finnes, og det kan dermed synes som om dette ikke har vært prioritert i samme grad som i tidligere forskning. Å diskutere mulige årsaker til dette har jeg ikke sett på som hensiktsmessig i denne oppgaven, men om jeg likevel skulle nevne det som for meg kan synes mest innlysende, måtte dette være at bøkene til Spitta, Schweitzer og andre som omhandler emnet kanskje har blitt oppfattet å dekke dette området tilstrekkelig, eller at hovedvekten av forskningen på dette feltet så langt ikke er blitt gjort ut fra et fremføringsmessig eller utøvende perspektiv. Undersøkelsen jeg har gjort blir likevel aktuell i og med at den spesialiserer seg på et smalt felt og at den også har et klart preg av å være direkte knyttet til utøvende musikk og ikke anlegge en ren musikkteoretisk vinkling. Min bruk av kildene har i hovedsak vært knyttet til å skaffe til veie et begrepsapparat og en ramme for hvilke faktorer som senere kunne fremstilles i en katalog til analytisk bruk i undersøkelsen av cd-innspillingene.

Det finnes altså forskning om pasjonsmusikk, opprinnelsen og utbredelsen av denne. Forskning som har som hovedfokus å drøfte evangelistens funksjon i oratorier er det derimot mindre av. Den tidligere nevnte doktoravhandlingen til Marchand handler om de musikalske

¹ W. Werker : *Die Matthäus-Passion* (Leipzig, 1923)

J. N. Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig, 1802/R; Eng. trans., 1820/R)

rammene rundt evangelisten i pasjonsmusikk. I avhandlingen deler forfatteren opp pasjonene etter epoker. I første kapittel redegjør han for opprinnelsen og utviklingen av middelalderens og renessansens pasjon, og tar for seg tidlige pasjonsrollespill og utviklingen frem til motettpasjonen. Kapittel to omhandler pasjoner fra barokkens tidlige periode frem til midtveis i barokken. Her blir resitativets begynnelse beskrevet, og komponistene Ambrosius Beber og Thomas Stelle og deres betydning for den videre utviklingen blir fremstilt. Videre tar kapitlet for seg utviklingen av barokkpasjonen etter 1650 med fokus på komponistene Heinrich Schütz, Johann Sebastiani og Johann Theile. Pasjonsoratorium "Passion Oratorio" (Marchand, 1982) er tredje kapittel i avhandlingen og tar for seg pasjonsoratoriets utvikling, komponisten Reinhard Keisers verk "Der blutige und sterbende Jesus" og Georg Friederich Händels verk Brockes Passion. Siste kapittel "Bach- Oratorio Passions" omhandler Bach og hans bruk av evangelister med hovedvekt på Johannespasjonen og Matteuspasjonen. Likevel sto det i denne oppgaven lite om det jeg ønsket å finne ut om fremføring av evangelistrollen i Matteuspasjonen, men jeg har likevel valgt å fortelle litt om den i og med at den på grunn av tittelen kan antas å ha ganske likt innhold som oppgaven jeg har skrevet. Doktoravhandlingen til Marchand sier likevel lite om faktorer knyttet til fremføring av evangelistrollen.

Christoph Wolffs artikkel sier litt om evangelistrollen og hvordan denne fremføres knyttet opp mot sammenligning med Johannespasjonen og diskusjon ut fra kompositoriske faktorer. Jeg fikk tilgang til artikkelen såpass sent i forskningsprosessen at den ikke har hatt innflytelse på resultatet av oppgaven, men siden den er en av de få kildene som har noe å si om evangelistrollen har jeg likevel valgt også å presentere den i korthet.

2.2 Samfunnsmessige, estetiske og musikalske perspektiver i tiden før Matteuspasjonen

I humanistisk forskning har det i de senere årene blitt mer og mer vanlig å fokusere på de menneskelige sidene ved samfunnet når man ønsker å forske på historiske fakta. En slik vinkling har også gjort seg gjeldende ved forskning på musikalsk utvikling i historisk perspektiv, og flere musikkteoretikere, deriblant Per Kjetil Farstad (2000), Olle Edström (2002) og Leo Treitler (1999), ser dette som avgjørende for å kunne forstå hvordan musikken og samfunnets utvikling påvirket hverandre.

Dersom denne oppgaven i sin helhet hadde hatt en dreining i retning av å finne svar på hvordan evangelistrollen i Matteuspasjonen har blitt til, gjennom utførlige studier av tidligere pasjoner og med vekt på kompositoriske og musikkteoretiske trekk, ville det vært naturlig å bruke en større del av presentasjonen på å vise hvordan utviklingen i samfunnet påvirket utviklingen i musikken. Når det gjelder problemstillingen i min oppgave, legger ikke den opp

til en grundig diskusjon på dette området. Oppgaven jeg har skrevet er mer knyttet opp mot analyse av fremføring, og i den sammenheng er det ikke naturlig å gi for mye plass til samfunnsmessige perspektiver. Jeg har likevel valgt å ta med en kort presentasjon av samfunnsmessige perspektiver og utviklingen av et estetisk begrepsmateriale i og med at dette er med på å forklare de ulike reaksjonene fra de som første gang hørte Matteuspasjonen fremført, og at dette også er relevant i forhold til den musikalske utviklingen i forkant av Matteuspasjonen som jeg også har valgt å presentere i korte trekk.

Det viser seg å være viktig å prøve å forstå den vestlige musikkhistorien gjennom begrepet estetikk og ved hjelp av dette begrepet se hvordan musikk og samfunn har vært gjensidig påvirket av hverandre gjennom det meste som kan betegnes som den vestlige musikkhistorien (Edström 2002, s. 1). En annen kilde bekrefter at en ikke kan snakke om den historiske utviklingen av musikken på 1700-tallet uten samtidig å snakke om musikkfilosofien og estetikken fra den tiden (Farstad 2000, s. 24). Treitler skriver i kapitlet *The Historiography of Music: Issues of Past and Present* fra *Rethinking Music* (1999) om at det er like mye snakk om å ”tenke” historien som å ”ny-tenke” (re-think) musikkhistorien (Cook og Everist 1999, s. 356).

Estetikk som begrep utviklet seg blant annet ved at den borgerlige eliten i samfunnet på 1700-tallet brukte fritiden til å utvikle musikksmak og musikalske evner. Statsmusikantene formidlet musikk til både adelen og til bøndene, og spilte til offentlige seremonier, til borgernes fester og bøndenes gilder (Edström 2002, s. 64). Stadsmusikantene fungerte dermed som et mellomledd og i og med at det ble mulig å sette ord på de musikalske forandringene begynte de aller fleste av menneskene blant de øvre adelige og borgerlige sjiktene å bli vare for disse forandringene og som i sin tur resulterte i at en estetisk diskusjon vokste frem (ibid s. 130). Personer innen adelen begynte dermed å sette ord på forandringene de så, men den store majoriteten av folket fortsatte å bruke musikken og sang på tradisjonelt vis, samtidig som nye danser og sang- og musikkstiler ble kjent også blant bønder og arbeidere (ibid). Disse hadde små forutsetninger for å mene noe om estetikk siden de ikke var i kontakt med det øverste sjiktet av adelen og de borgerlige.

Estetikkenes betydning er interessant i forbindelse med denne oppgaven i og med at dens fødsel av noen anses å være på 1700-tallet, eller nærmere sagt 1750 da Alexander Baumgartens verk *Aesthetica* kom ut (ibid s. 49)². Dette er i samme periode da Bach var veldig aktiv som komponist, og blant annet komponerte og fremførte kantater, koraler og

² Edström mener selv at begrepet estetikk først ble brukt av Baumgarten, men at definisjonen kom frem i hans tidligere verk fra 1735 *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (ibid s. 49).

pasjoner. Matteuspasjonen komponerte han i 1729³ og før dette hadde han blant annet også komponert Johannespasjonen.

Når det gjelder første fremføring av Matteuspasjonen skrev Christian Gerber i 1732 ned sine observasjoner som mest sannsynlig kan knyttes til den første fremføringen av Matteuspasjonen (David and Mendel 1945, s. 229). Gerber skriver at alle på gudstjenesten var genuint misfornøyde og klaget på fremførelsen og at en gammel, fornem dame sa at dette var som å være på en operakomedie (ibid). At estetikken hadde begynt å påvirke enkeltmennesker kan disse bemerkningene dermed være et bevis på. Selv om jeg i oppgaven ikke har ønsket å gå særlig inn på kompositoriske grunnlag og elementer for Matteuspasjonen som komposisjon, bør det likevel i denne sammenheng nevnes at Bach må ha blitt påvirket av estetiske meningsutvekslinger i og med at enkeltpersoners meninger kan ha blitt ytret på en slik måte som Gerber beskriver. Dette med at enkeltpersoner oppfattet fremføringen som om de var på en operaforestilling må følgelig bety at måten de ulike rollene evangelisten, Jesus, Peter og de andre ble fremført på i Matteuspasjonen, må ha vært svært annerledes enn de tradisjonelle forventningene. Dette at opplevelsen av fremføringen ble sammenlignet med opera kan videre synes å ha vært grunnet enten i kompositoriske likheter; at pasjonen nå også inneholdt resitativer og arier, fremføringslikheter; ved at for eksempel stemmeklang, dynamikk og deklamasjon nå var mer likt opera, eller en kombinasjon av disse eller andre årsaker. En større likhet mot opera vil i praksis også kunne gi et visst bilde av hvordan evangelistrollen kan ha blitt fremført. Bemerkningen av Gerber er også et videre bevis på at begrepet estetikk hadde innflytelse blant ulike sjikt av befolkningen, og at det ble vanligere å sette ord på hva den enkelte opplevde i musikken.

Lutz Neizert fant etter å ha studert skriftlig materiale av Elias (1969/1985) at det var en sammenheng mellom konversasjonens struktur og instrumentalmusikkens struktur og at distanse mellom hoffmenneskene skulle hindre ukontrollerte sammenhenger og konflikter (Edström 2002, s. 72). Neizert analyserte barokkmusikk og fant at de musikalske satsene har ett grunnuttrykk, stemmenes innsatser smyges inn, solister spiller mellom tuttiavsnitt og det ble brukt en kontrollert affekt⁴ (ibid s. 78). Disse ideene hersket også innen kirkemusikken,

³ Det hersker usikkerhet om det nøyaktige årstallet for når Bach komponerte Matteuspasjonen. Teri Noel Towe hevder at Bach allerede i 1727 hadde en versjon av Matteuspasjonen fremført og at verket ved fremføringen i 1729 var utvidet (Teri Noel Towe Cambridge University). Også Gustav Leonhardt bekrefter i omslagsarket til innspillingen av Matteuspasjonen fra 1990 at 1727 kan ha vært året for den første fremføringen.

⁴ Affektlæren betyr læren om musikkens emosjonelle innhold og kjennetegnes ved ideen om at følelser og stemninger oppnås ved bestemte akkorder, intervaller, melodiføringer, rytmer, tempo, tonearter og så videre. Den ble brukt i barokken og hovedregelen var at man kun benyttet én affekt i hver sats (Grove Music Online).

der forsamlingen ikke gikk til en konsert, men til en gudstjeneste med en mer eller mindre stor andel av musikk brukt i forkynnelsen (ibid s. 80).

Når en ser på pasjonens musikalske utvikling frem til 1700-tallet, kan dette være med å belyse hvordan utviklingen av enkelte nye stilarter og påvirkning på fra verdslig musikk førte til at pasjonen, slik vi kjenner den i dag, så dagens lys. Ved å gjøre dette vil se om det kan finnes faktorer som kan si noe om hvordan resitativet ble fremført og hvordan dette videre har innvirket på faktorer i tolkningen av evangelistrollen.

For å kunne undersøke hva som er evangelistens funksjon i Matteuspasjonen er det viktig å definere hva som etter musikkhistorisk tradisjon kalles pasjon og hva som betegnes som oratorium. Det er naturlig å skille mellom *pasjon* som lidelseshistorien til Jesus som ble opplest hver påske, med røtter helt tilbake til det fjerde århundre, og *pasjonsmusikk* som mer er betegnende for musikken som på begynnelsen av 1600-tallet ble komponert til pasjonshistorien (Schweitzer 1966, s. 82). Oratorium er også musikk skrevet til tekster med bibelsk inspirasjon, men inkluderer da ikke lidelseshistorien til Jesus.

Den vanlige praksisen i kirkene var ifølge Schweitzer å lese opp lidelseshistorien fra evangeliet etter Matteus på palmesøndag og lidelseshistorien fra Lukas' evangelium på onsdag i påskeuken (ibid). I det åttende og niende århundre ble i tillegg lidelsesforløpet fra Markus' evangelium opplest på tirsdag i påskeuken og det fra Johannes på Langfredag. Durandus ønsket i det trettende århundre ønsket at opplesningen skulle skje i en dramatisk form, og at bare ordene til evangelisten skulle fremføres som salme, mens resten av teksten ble fremført med karakteristisk form. Om fremføringen forløp slik i praksis er i følge Schweitzer ikke mulig å fastslå, men ønskene til Durandus var klare (Schweitzer 1966, s. 82). Dette kan ses i sammenheng med uttaelsen av Gerber om at orgelet femti år tidligere, altså frem mot rundt år 1680, skulle være stille på Palmesøndag. Lidelseshistorien som tidligere var blitt sunget i enkel enstemmig sang i ydmykhet og ærbødighet begynte å bli akkompagnert av mange slags instrumenter og enkelte ganger satt sammen til en liten pasjonskoral der hele menigheten deltok i sangen (David and Mendel 1945, s. 229).

På begynnelsen av 1600-tallet begynte for første gang komponistene i Nederland å komponere musikk til påskeevangeliet. Den første musikalske pasjonen av Jacobus Obrecht (født 1450) og er datert fra 1505 og denne ble kopiert av Martin Luthers venn Johann Walter. De mange pasjonene fra denne tiden kan deles inn etter sine former; motettpasjoner og dramatiske pasjoner. I motettpasjonen er hele teksten fremført av koret, og i den andre formen blir ordene av evangelisten og talene til Jesus sitert av en person i den tradisjonelle

salmetonen og bare ropene fra menneskene er flerstemt. Den dramatiske pasjonen triumferte over motettpasjonen (Schweitzer 1966, s. 83).

Den nye kantaten skilte seg fra den gamle formen ved at den tekstlig ikke lenger bestod av rene sitater fra bibeltekster og koralvers, men nå bygget på fri poesi, skrevet etter samme mønster som den verdslige italienske operaen som ikke hadde noe til felles med Monteverdis musikalske drama, og bestod av da capo-arian og resitativer som lignet dagligtale (ibid s. 81). I den nye kunstformen var ikke det melodiske og deklamatoriske blandet sammen slik det var i Monteverdis arier, men ble nå delt inn i umelodisk resitativ og udeklamatorisk sang, og den musikalskdramatiske følelsen fra *dramma per musica* fra renessansetiden var nå helt fraværende (ibid). Resitativet bar det dramatiske samtidig som det nå var nesten uten melodisk form, mens arien fikk som oppgave å formidle refleksjon, og da denne ikke lenger trengte å bestå av musikk som bygget opp under handlingen, ble den mer formell i formen (ibid).

Philipp Spitta skriver at selv om operaen fra denne tiden ikke var i stand til å skape et bestående verk hadde den stor påvirkning på de ulike retningene av datidens vokal og instrumentalmusikk, og resultatene av denne påvirkningen, selvfølgelig blandet med andre elementer, var gjenkjennelige i Bachs kantate- og pasjonsmusikk og oratoriene av Händel (Spitta 1952, s. 468). Dette samstemmer med Schweitzers oppfatning der han skriver at det nye resitativet og den nye arien kun kom som et resultat av den manglende evne i datidens operakunst til å skape ekte dramatisk musikk (Schweitzer 1966, s. 81).

Kirkemusikken holdt tradisjonelt fast på vakker koralsang, men det gikk ikke lang tid før den måtte åpne opp for disse nye musikalske formene, som gjennom sitt solomessige preg etter hvert hadde blitt universelt akseptert (Spitta 1952, s. 468). Også i dette er Schweitzer enig, men han skriver at både den nye formen for kantate og den nye formen for *dramma per musica* som Gluck og Wagner stod for ble godt mottatt i kirkene, koralsang ble skjøvet i bakgrunnen og kirkemusikken ble bestående nesten bare av solosanger (Schweitzer 1952, s. 82).

2.3 Bachs tonespråk, resitativets utvikling og faktorer ved fremføring av evangelistrollen

Når det gjelder litteratur som helt konkret henviser til evangelistrollen har jeg hos Spitta, Schweitzer, Werker og Wolff funnet skriftlige beskrivelser som jeg har ønsket å presentere i forkant av en mer generell diskusjon om fremføring av Bachs resitativer.

I følge Spitta kan en bare fullt ut forstå den mest nødvendige karakteren i Bachs resitativer ved å se på den som musikalske improvisasjoner som bærer preg av å følge de

strengt retningslinjene for kirkelige musikalske former, samtidig som den utføres under dramatiske vilkår (Spitta 2010, s. 543). Ved å se på at resitativet ble brukt i kirkesammenheng, kan se likheter i måten evangelistens fortelling ble fremført på og talene til enkeltpersoner (ibid). Spitta skriver om en *følelsmessig effekt* eller innlevelse som er fokusert i en spesiell stemning og som en kan legge merke til gjennom hele evangelistens fortelling (ibid). Eksempler på dette er blant annet lidelsen og frykten Jesus opplevde i Getsemane, Peters bitre tårer i omvendelsen og Jesu korsfestelse, og disse er i følge Spitta ikke direkte knyttet til evangelistens rolle, men slik jeg forstår Spitta, snarere hendelser evangelisten Matteus opplevde og som Bach ønsket skulle komme til følelsmessig uttrykk og formidles gjennom evangelistrollen (ibid). I denne sammenheng påpeker Schweitzer i de to første av de nevnte resitativene at som regel er evangelistens deklamasjon ganske enkel og objektiv i sin karakter, og følgelig får ordene som er understreket i akkompagnementet desto større effekt, noe som også gjelder de som er fremført med melismaer, (Schweitzer 1966, s. 215).

Når det gjelder formidling av følelser kan det synes som om Bach ikke alltid hadde den vanlige oppfatningen av bibelvers, noe som blant annet kommer fram ved at musikken knyttet til det siste måltidet i Matteuspasjonen ikke har noe tegn til å formidle sorg (ibid s. 35). Det samme gjelder resitativet "Aber am ersten Tage der süßen Brote" der karakteren er lys og lett, nesten preget av glede (ibid s. 35). Enkelte ganger hever Bach stemningen ved å forsterke følelser der tilfredshet kan bli fremstilt mer som ekstase, mens sorg kan bli til desperasjon. Like fullt uttrykker musikken hans mange grader av glede og sorg, men alle er fremført med følelse (ibid s. 36).

I alle deler der evangelisten synger mener Schweitzer at hovedfokuset må være å *deklamere* lidelsesforløpet, og akkompagnementet må bare komme fram som et forslag. Musikken i ariene står derimot selvstendig og representerer ideer og hendelser, og her kan vi si at stemmen heller akkompagnerer musikken enn omvendt (Schweitzer 1966, s. 216).

Werker skriver også om betoning i resitativet "Da nun Jesus war zu Bethanien" og hvordan disse er ledet ut fra kompositoriske trekk. I og med at jeg i flere tilfeller har avgrenset meg fra å gå inn i kompositoriske studier i denne oppgaven har jeg kun brukt måten å fremstille betonte ord i forhold til ikke betonte ord i analysekapitlet. I ettertid ser jeg at det hadde vært interessant å undersøke i hvilken grad de ulike faktorene kompositoriske trekk, språklige betoning og akkompagnementets betydning virker sammen og danner rammen for hvilke betoning som bør vektlegges i en fremføring. Selv om jeg ikke vil gå inn i en slik diskusjon, (men heller overlate dette til andre), ser jeg det som relevant å nevne Werkers

betoninger i dette resitativet siden det i analysen av cd-innspillingene kan synes som om det er forskjeller mellom de ulike tradisjonene på dette området. Werker legger i dette resitativet vekt på betoningene på: **Be-tha-nien, Simonis, Aussätzigen, Weib, Glas, Wasser, Goß es auf sein Haupt, Tische, Da das seine Jünger sahen, unwillig, sprachen.** Ordene Bethanien, **Aussätzigen, Haupt** og **Tische** har dobbel betoning, **Simonis, Weib, Glas** og **Wasser** har enkelt betoning mens ”**und Goß es auf sein Haupt**” er ment å synges på prektig vis, etter Schütz sin stil (Werker 1923, s. 46).

Evangelistens rolle i Matteuspassjonen forholder seg i følge Christoph Wolff⁵ stort sett til å deklamere ganske nøytralt og uten uttrykk med fokus på fremføringen av fortellingen og forbereder på en konsekvent grammatisk måte hvert komma, hver pause, hvert kolon og henviser til evangelistens åpningsord, fremført som deklamatorisk secco-resitativ. Denne måten å fremføre resitativet på dominerer gjennom hele komposisjonen mens det også finnes enkelte tekstdeler som inviterer til en sterkere form for uttrykk. Wolf mener at et slikt uttrykk kan underbygges ved økende melodisk og rytmisk aktivitet i evangelistens notebilde, samtidig med større involvering av kontrapunktet og da særlig i bassleiet (ibid s. 8). Sammenlignet med Johannespassjonen av Bach er likevel Matteuspassjonen mer tilbaketrukket, noe som er tydelig dersom en sammenligner den ulike behandlingen av *Und alsbald krähete der Hahn* i scenen knyttet til Peters fornektelse, der evangelisten i Matteuspassjonen presenterer et profilert, men lite, ornament i melodians høyeste punkt uten at noe mer skjer (ibid). Wolf gir to mulige forklaringer til denne ulike tolkningsmåten der den første er at denne tilbaketrukketheten fører til større kontinuitet og mer fleksibilitet i forhold til modulasjonsprosessen, og den andre er at den skaper en større kontrast til Jesu ord (ibid s. 9).

Werker på sin side poengterer betoningenes betydning i fremføringen og at disse kan ledes ut fra kompositoriske trekk. I og med at disse kildene virket svært sparsomme i beskrivelsen av evangelistrollen, og det måtte finnes flere faktorer av betydning, men som kanskje av forfatterne ble tatt for gitt at en leser allerede visste, så jeg meg nødt til å gå bredere ut i litteratursøket og søke etter generelle fremføringsprinsipper for Bachs resitativer. Mot slutten av forskningsprosessen fikk jeg imidlertid kjennskap til at evangelistrollen ifølge Wolfs forståelse skal fremføres med nøytral og uttrykksløs deklamasjon samtidig som utøveren forbereder teksten nøyaktig på en konsekvent grammatisk måte og ikke utelater noe tegn eller pause. Også Wolf er enig i at evangelisten i enkelte resitativer skal formidles med et sterkere uttrykk og hans forståelse kan derfor synes å bekrefte de andre kildene.

⁵ C. Wolff : ‘Musical Forms and Dramatic Structure in Bach's *Saint Matthew Passion*’, Bach, xix/1 (1988), s. 7.

Dersom en ser bort fra noen ganske nye og spennende musikalske utviklinger, skiller de musikalske formene i Matteuspassjonen seg ikke i det hele tatt fra de i kantatene (Spitta 2010, s. 542). Dersom dette stemmer, er det hensiktsmessig å studere hvordan resitativet er brukt av Bach i kantatene for så å overføre dette til hvordan resitativene skulle brukes i Matteuspassjonen og da særskilt i evangelistrollen.

Utviklingen mot mer solistisk preg på kirkemusikken danner deler av grunnlaget for evangelistrollen slik vi ser den i Matteuspassjonen. Resitativet var fra før akseptert i kirkemusikken, men kun i begrenset form, mens det i teateret utviklet seg til stor smidighet og bevegelighet (Spitta 1952, s. 468-469). Resitativet vokste til å bli en fremføring i visse toneregister, fundamentert på de enkleste harmoniene og med evne til å uttrykke den mest lidenskapelige følelse i fortellingen (ibid).

Det er i resitativet at forfatteren kommer til orde i den nye kantateformen (ibid s. 476-477), noe jeg kan synes å ha overføringsverdi til evangelistens resitativet i Matteuspassjonen. Resitativene er i verseform og ariene er stort sett i verseform eller metrisk form og med en større regularitet med tanke på linjenes lengde. Dersom en sammenligner med hymner fra den tiden, er det uvanlig at det hersker så stor frihet i måten rimene er satt sammen på, og ved å se på antallene og lengdene av linjene er påvirkningen fra madrigalen gjenkjennelig (ibid). Arien og resitativet har for det meste definerte roller der arien uttrykker udelte og uproblematisk følelser mens innholdet i resitativet blir brukt til å uttrykke refleksjon og meditasjon (ibid).

Bach brukte resitativet på en måte som hadde utgangspunkt i hans syn på menneskestemmen som det første i hele rekken av instrumenter (ibid s. 494-495). Dette prinsippet mente Spitta at Bach brukte i behandlingen av resitativet generelt, selv om denne formens natur stod i kontrast til det at resitativet i utgangspunktet var en dramatisk kunstform og hadde som hensikt å være bindeleddet mellom ulike hendelser ved fortelling eller dialog (ibid). Det viktige for Bach var å få fram det som ble sagt gjennom sangen, ved å få fram ordenes mening mer enn melodien den ble skrevet på (ibid). Det kan synes som at det var viktig for Bach å fremføre ordene på en slik måte at det var lett å forstå det som ble sunget uten at dette gikk på bekostning av melodiene og notene han hadde komponert.

Enkelte har klagd på mangelen på hvile i Bachs resitativet, men det oppleves tilsynelatende slik bare så lenge sangere insisterer på å deklamere det på vanlig måte. Dersom en klarer å *uttrykke den melodiske karakteren klart*, vil dette føre med seg at det som før virket påtvunget, vil oppleves naturlig og harmonisk, betoningen blir mykere og avrundet, og bare i en slik form vil uttrykket, i følge Spitta, unngå å stå i sterk kontrast til det konstant flytende

orgelakkompagnementet (ibid s. 497). Selv om deklamasjonen er et gjennomgående trekk i fremføringen av resitativer generelt kan det synes som om deklamasjonen i Bachs resitativer var underlagt en korrekt fremføring av melodien i resitativet, og Spittas uttalelse på dette område må, dersom den er troverdig, hentyde at det er et ganske markant skille mellom vanlig fremføringspraksis når det gjelder deklamasjon og *graden av deklamasjon* i fremføring av Bachs resitativer. Det kan synes som om generelle prinsipper for fremføring av resitativer fra barokken dermed ikke ukritisk kan overføres på Bachs resitativer.

For at Bachs verk skal kunne fremføres til fulle er det viktig at en *naturlig poetisk deklamasjon* må kombineres med god sangteknikk (Schweitzer 1966, s. 413). Bach selv ble formet av den italienske sangtradisjonen, men selv om han legger dette til grunn i sin musikk skal en ikke i hans arier og resitativer være bevisst på sangkunsten i seg selv, men vie oppmerksomheten til å synge friskt og ”ungdommelig” som i ordets beste forstand, da en ikke må glemme at det kun var gutter og unge sangere (ibid).

Det er i følge Schweitzer ikke alltid lett å forstå Bachs harmonisering av melodien i koralene rent musikalsk sett. Ofte kan måten Bach har komponert musikk på til et vers virke unaturlig. Rytme, struktur, betoning og stavelser kan virke feil ved første inntrykk⁶. For sangere kan dette være et dilemma de er nødt til å overveie nøye. Schweitzer skriver at Bach ikke er ment å bli tolket på samme måten som for eksempel Beethoven, siden Bach har komponert melodiene med rytme og betoning med en større hensikt. Sangeren skal være mindre opptatt av tekstforfatteren og heller vie sin oppmerksomhet til å synge notene med frihet og samtidig med de noteverdiene som Bach hadde tiltenkt dem (ibid s. 29). Av dette kan det synes som om Bach for å få frem budskapet er mer opptatt av å få frem akustiske effekter av sangen sammen med resten av det musikalske bildet (ibid), og en sangers personlige tolkning vil med dette utgangspunktet bli begrenset. Følgelig hevder Schweitzer at det ikke finnes noen sikrere måte å ødelegge Bachs effekt på enn den falske kunstneriske friheten mange sangere tillater seg ved å vilkårlig forandre notene Bach har skrevet, i det de blir satt ut av de mange uforutsette sidene ved musikken (ibid).

I følge Schweitzer finnes det generelle retningslinjer for en sanger som ønsker å synge Bachs musikk mest mulig riktig. Bach harmoniserte ordene, ikke bare melodiene, og derfor er det desto viktigere å legge vekt på å få frem alle detaljer og nyanser. Koralmelodien i seg selv var for Bach av ufullkommen karakter, og bare satt i sammenheng med en klar tekst fikk den personlighet, og denne ønsket han ønsket han å uttrykke i harmoniene (ibid s. 30). Han skriver

⁶ Schweitzer, Albert (1966) *J. S. Bach, In Two Volumes, Volume Two*, Dover Publications, Inc., New York, s. 29.

at som har noe kjennskap til intensjonene i Bachs metoder vil finne at han har gjengitt de viktigste punktene i teksten ganske tydelig i sin musikk, og en sammenligning mellom teksten og koralenes harmonisering vil vise avhengigheten som disse har til hverandre i hans musikk (ibid s. 34). Dersom Bach hadde et så bevisst forhold til harmonisering i koralene er det også sannsynlig at han hadde en klar formening om hvorfor han komponerte evangelistens resitativ som de står. I evangelistens resitativer står melodien ofte selvstendig og akkompagnementet kommer inn kun enkelte steder. Om Bach synes å ha hatt en klar formening om koralenes oppbygging som ofte kun skulle brukes som allsang, kan det være at han i enda større grad ville ha oppfatninger om hvordan evangelistresitativene i Matteuspasjonen skulle fremføres, da disse binder hele verket sammen. Ut fra denne argumentasjonen kan det synes mulig å anta at han ønsket at også disse resitativene skulle fremføres i stor grad som han komponerte de.

Det er i følge Spitta utvilsomt feil å anta at Bach imiterte aksenten i dagligtale da han komponerte resitativene sine og at han ikke hadde noe annet mål enn at teksten skulle komme tydelig fram (ibid s. 497-498). Videre hevder han at Bachs resitativer står i et nesten perfekt forhold til arienes stil og de leder opp til ariene og forbi dem på samme måte som et preludium leder frem mot en fuge, og på samme måte som disse ofte er satt i kontrasterende tonearter kan derfor én stemme synge resitativet og en annen arien, for på den måten å møte det dramatiske konseptet (ibid). Denne beskrivelsen er ganske nær den Werker gir, nemlig at for Bach var ikke resitativet et mål i seg selv, men at det skulle være et grunnlag der temaet til den etterfølgende arien kunne forberedes i hemmelighet under bevissthetens terskel, slik som et preludium forholder seg til en fuge i "Wohltemperiertes" (ibid s. 31). Den melodiske tanken eller ideen i resitativet føres videre og videreutvikles i mange former i ariens akkompagnement og blir et styrende element (ibid). Denne utviklingen kan følges i resitativ og koral nr. 25 "O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz" (ibid s. 32).

I følge Werker er det ingen konsekvent bruk av resitativ før en arie, heller ikke før en soloarie, slik resitativet ofte er ment å bygge opp mot en arie (Werker 1923, s. 25). Her handler det ikke om et tørt resitativ, men om et motiv som er vevd inn i resitativet, eller motivisk resitativ⁷ som står som "Accompagnato" i Händels Messias (ibid s. 25).

Bach bruker også, i følge Werker, resitativet i en annen form noe jeg har oversatt til beskrivende resitativ⁸ og et eksempel på dette er da evangelisten rett etter koralen "Wenn ich

⁷ Werker bruker begrepet "motivumwobene" resitativ som oversatt blir noe som motivomvevd eller motivisk som jeg har valgt å bruke.

⁸ Her bruker Werker begrepet "Ausmalende Rezitativ" som jeg har valgt å oversette med beskrivende resitativ.

einmal soll scheiden” fremfører et Secco-resitativ⁹ ”Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück” (ibid s. 26).

Werker mener det er et mønster i resitativene at de ikke starter og slutter i samme toneart: ”Bach läßt in unserer Passion Rezitative selten im geschlossenden Tonartkreise auftreten” (ibid s. 28). Et resitativ kan begynne i h-moll og slutte i f-moll og denne vekslende bruken av tonearter brukes til å tydeliggjøre vekslingen mellom situasjoner (ibid). For Werker er det særlig viktig å bruke Hugo Wolfs modulasjonsprinsipper for å analysere resitativene. Dette mønsteret tar utgangspunkt i komposisjonen og jeg har derfor ikke videreført dette elementet i analysedelen av oppgaven.

Når det gjelder valg av akkompagnement påpeker Werker at Bach i originalpartituret skrev Secco nesten alle steder og at originalpartituret derfor gjennomgående forlanger orgel og ikke cembalo som akkompagnement av bibelske deler (ibid s. 47). Ved å studere det melodiske aspektet i et slikt Secco-resitativ skrevet av Bach, vil vi i følge Werker oppdage melodisk mangfold og kraft som mangler sidestykke i tilsvarende resitativer komponert av andre (ibid). Schweitzer hevder at det ikke finnes bevis for at Bach brukte cembalo som akkompagnement til vokale soloer¹⁰. Han skriver at delen med *continuo* er skrevet ut og transponert ned en tone for orgelet i alle kantatene som fremdeles finnes med Bachs håndskrift, og siden det er sjelden å oppdrive en kantate med gjennomgående bassfigurering som ikke er transponert, indikerer dette bruk av enten orgel eller orkester (ibid s. 447-448).

Ved å sammenligne de skriftlige kildenes beskrivelser knyttet til Bachs resitativer og fremføring av hans musikk generelt sett med faktorene som direkte kan knyttes opp mot evangelistrollen kan disse synes å være sammenfallende når det gjelder at resitativene enkelte ganger kunne *formidles med følelse* og andre ganger skulle deklameres enkelt og objektiv. Det er derfor snakk om to forskjellige type resitativ nemlig Secco og Accompagnato. Beskrivelsen av at akkompagnement skal komme fram som et forslag passer bra til den førstnevnte i tillegg til at deklamasjonen i hovedtrekk er enkel og objektiv, noe som passer godt i forhold til tekstens innhold. Enkelte beskrivelser som ikke direkte er henvist til evangelistrollen kan likevel å passe godt til denne som for eksempel at de ble fremført i visse toneregister, fundamentert på de enkleste harmoniene og fremføringen evnet å uttrykke den mest *lidenskapelige følelse* i fortellingen (Spitta 1952, s. 468-469). Et annet eksempel som kan synes å passe bra er at resitativet som dramatisk kunstform hadde som hensikt å være

⁹ Secco er en kort form for *recitativo secco* og på italiensk og betyr secco ”tørt”. Begrepet betegner resitativ vanligvis akkompagnert av et klaviaturinstrument i stedet for orkester (fritt oversatt fra Grove Music Online).

¹⁰ (Voigt's strictures (in the *Bachjahrbuch* for 1906, p. 11ff) i Schweitzer 1966, s. 447).

bindeleddet mellom ulike hendelser ved fortelling eller dialog (ibid s. 497). Gjennom en slik fortelling er det naturlig å anta at det viktige for Bach var å få fram det som ble sagt gjennom sangen, ved å få fram ordenes mening mer enn melodien den ble skrevet på (Spitta, s. 494-495) samtidig som notene skal synges med frihet og med de *noteverdiene* som han hadde tiltenkt dem (Schweitzer 1966, s. 29).

I den andre formen for resitativ har akkompagnementet en mer aktiv rolle. Denne formen for resitativ beskrives ikke mye i forhold til evangelistrollen, ut over at *formidlingen med følelse* også kan hentyde til den. Beskrivelsene om at resitativene skal fremføres med naturlig poetisk *deklamasjon* og må kombineres med god sangteknikk (Schweitzer 1966, s. 413) uten å gå på bekostning av et klart uttrykk av den melodiske karakteren som vil føre til en mer naturlig og harmonisk fremføring med mykere betoning i tråd med et *flytende orgelakkompagnement* (Spitta 1952, s. 497) kan egentlig passe til begge typer resitativ. Selv om akkompagnementet i Secco i hovedsak bare kommer med enkelte akkorder kan orgelet, på grunn av klangen i en kirke, fylle rommet ganske lenge etter at tonen er avsluttet og noe som kan assosieres med et *flytende orgelakkompagnement*. Det er likevel uklart om Spitta henviser til den fyldige klangen, eller at uttrykket heller passer til resitativer der akkompagnementet spiller en mer aktiv rolle slik som i Accompanato-resitativer. I evangelistpartiet ”Und siehe da, der Vorhang im Tempel”, som jeg senere i oppgaven skal analysere ut fra cd-innspillinger, har akkompagnementet større innflytelse. Et enda tydeligere eksempel er i resitativ ”Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe”, når Jesus kommer inn og synger ”Setzet euch hier” (spor 1 og 3 på cd-innspillingen), der orgelakkompagnementet helt tydelig flyter under soliststemmen og på denne måten danner en kontrast til evangelistens deklamasjon i taktene før.

Beskrivelsene av at Bachs resitativer leder opp til ariene og forbi dem på samme måte som et preludium leder frem mot en fuge (Spitta, s. 497-498), og hadde som hensikt å uttrykke *refleksjon og meditasjon* (ibid s. 476-477), som tidligere nevnt, kan synes å kunne knyttes mot det akkompagnerte resitativet. Denne typen resitativ synges i Matteuspasjonen i hovedsak av sopranen, alten og bassen i tillegg til tenoren.

2.4 Ulike fremføringstradisjoner

I dag er det flere kilder som mener at Matteuspasjonen ble fremført i 1727 og ikke i 1729 som det lenge har vært enighet om. Blant annet Teri Noel Towe, Gustav Leonhardt og Christoph Wolff¹¹ mener at det har vært en tidligere fremføring av Matteuspasjonen i 1727. Siden verket

¹¹ C. Wolff : ‘Musical Forms and Dramatic Structure in Bach's *Saint Matthew Passion* ’, Bach, xix/1 (1988), s. 6.

første gang ble oppført har det oppstått ulike typer fremføringstradisjoner av verket. Bachs musikk var nesten glemt i flere tiår før den ble gjenoppdaget og det finnes dermed ingen kontinuerlig fremføringspraksis som kan sikre den autentiske fremføringer. Michael Sartorius presiserer at mange kilder peker på at det har vært en kontinuerlig fremføringspraksis frem til Bachs død¹². Med tidens løp har det i ulike tidsperioder vokst frem nye retningslinjer for hvordan man tror at musikken skulle fremføres, og de ulike tradisjonene bygger på forskning om barokkmusikk.

I og med at Bachs musikk nesten ikke ble fremført de følgende tiårene etter hans død, kan man se likhetstrekk til hvordan Bachs etterkommere så på hans musikk. Fra dagens ståsted regnes Bach for å være en av de mest betydningsfulle komponistene. David og Mendel skriver at Bach og hans verker var ganske kjente på sin tid, men at de praktisk talt ble glemt av de neste generasjonene (s. 358). Videre skriver de at verkene igjen ble oppdaget og fornyet, og har til slutt fått anerkjennelse langt utover den de opprinnelig hadde, og denne suksesshistorien er unik i musikkhistorisk sammenheng (ibid).

Da Felix Mendelssohn-Bartholdy, som da bare var tjue år, satte seg fore å fremføre Matteuspassjonen var bare noen av Bachs vokalverk kjente. Eduard Devrient (1801-1877), en tidligere operasanger og senere teaterdirektør, var en av Mendelssohns venner som også var med å hjelpe ham i prosessen med oppføringen av Matteuspassjonen. I *The Bach Reader* kan man lese om hvordan Devrient oppfattet denne prosessen (ibid s. 376), og her kommer det fram at Carl Friederich Zelter (1758-1832) var en av de ledende personligheter i Berlins musikalske liv og dirigent for et veltrent kor med navn *Singacademie* som møttes ved the Royal Academy (ibid s. 370). I følge Devrient fremførte Zelter enkelte av Bachs motetter med *Singacademie* og studerte flere kantater med en mindre gruppe i sitt eget hjem og det var her Mendelssohn for første gang ble introdusert for Bachs musikk (ibid).

David og Mendel skriver at det er store ulikheter om en sammenligner vår tids fremføring av Bachs musikk og slik den må ha blitt fremført i hans tid blant annet på grunn av at orgelet har forandret seg, pianoet har overtatt for harpsikordet og musikere og sangere er skolert gjennom Wagners musikkdrama og den romantiske skolen og store kor blir brukt der tidligere et mindre gruppe var nok (ibid s. 375). Ulike komponister og dirigenter har påvirket fremføringspraksisen, men det må huskes at Beethoven, Czerny og Zelter måtte finne opp sine egne tolkningsmetoder når de skulle fremføre Bach, i mangel av en kontinuerlig fremføringstradisjon med røtter tilbake til Bach (ibid). Å se Bachs musikk gjennom

¹² "Baroque Music Performance "Authentic" or "traditional" a discussion of the essential issues involved" fra internettsiden www.baroquemusic.org/barperf.html

romantikkenes øyne var uunngåelig for Mendelssohn, og dersom Matteuspassjonens partitur blir studert så nært som mulig uten fordommer, kan en i følge David og Mendel se at det ikke finnes noe annen verk som er ofte fremført der komponistens opprinnelige intensjon så mange ganger blir oversett, samtidig som Bachs resitativer og arier er preget av følelsesmessig drømming istedenfor den direkte intensiteten som før preget dem (ibid).

Det at Bachs musikk ikke ble fremført i henhold til hans ønsker er ikke noe nytt, men det er særlig interessant dersom en legger merke til at boken dette er skrevet i kom ut i 1945. Med andre ord vil det si at det i tiden før 1945 ble diskutert hvordan Bach skulle fremføres og at det var uenighet knyttet til fremføringspraksisen fra denne tiden. Dette har videre relevans siden det bare er 13 års avstand fra året boken ble utgitt og året da Richters innspilling ble gjennomført.

Tidlig i forskningsprosessen kviet jeg meg for å drøfte begrepet autentisitet i forhold til fremføring av Bachs musikk og da særlig Matteuspassjonen; ikke fordi en slik drøfting i seg selv ikke kunne være seg et studium verdt, men at det kunne være for ressurskrevende og uoversiktlig å gå inn i, og dermed kunne ta fokuset fra det jeg ønsker å finne ut knyttet til min problemstilling. Å beskrive de ulike skolene for fremføring blir likevel vanskelig uten å komme inn på begrepet autentisk fremføring i og med at disse skolene har blitt til som et resultat av menneskers streben om å komme nærmest en autentisk fremføring som mulig. I den videre framstillingen har ikke intensjonen vært å drøfte autensitet i sin helhet, men å vise hvordan ønsket om autentisk fremføring har påvirket fremføringstradisjonene i ulike retninger.

Sartorius skriver at det har blitt moderne i de siste ti årene å snakke om ”autentiske” fremføringer som om andre ikke er det, selv om dette ønsket om å gjenoppdage barokkmusikk og dens ånd har vært med oss siden midten 1800-tallet¹³. Han skriver videre at det er mange bevis på at den musikalske tradisjonen var ganske kontinuerlig inntil Bachs død i 1750 og at musikken som ble spilt og sunget i gudstjenestene i Leipzig mens Bach var kantor der (1723-1750) ikke var definert til det vi vil kalle *barokk* (ibid). Innholdet i gudstjenestene var en blanding av Bachs egne komposisjoner og koraler og enstemmig sang som går tilbake opp til tre hundre år i ubrutt tradisjon (ibid). Etter Bachs død tok musikken en ny retning og den gamle stilen ble regnet som umoderne, men den første offentlige fornyelsen av Bachs musikk kom da Mendelssohn i 1829 fremførte Matteuspassjonen (ibid). Selv om denne fremføringen ble gjort av et svært stort kor og var noe helt annet enn hva Bach ville ha kjent til, var ikke

¹³ ”Baroque Music Performance ”Authentic” or “traditional” a discussion of the essential issues involved” fra internettsiden www.barquemusic.org/barperf.html

Mendelssohns intensjon å gjøre en fremføring av Bach påvirket av romantikkens musikalske oppfatninger (ibid). Sartorius siterer fra Wilfred Blunts biografi om Mendelssohn, der Blunt skriver at Mendelssohn ikke hadde så stor tro på suksess før innøvingsfasen med koret *Singacademie*, men at sangerne likte verket så godt at ryktene spredte seg og koret vokste for hver øvelse (ibid). Ryktene spredte seg i Berlins kulturelle verden at gamle Bach likevel var kapabel for drama, pasjon og melodiositet (ibid). Selv om størrelsen på koret ikke var ideell for Bachs musikk ble fremføringen i følge Blunt mottatt av publikum som en stor suksess da kongen og hele hoffet var tilstede, over tusen fikk ikke tak i billetter og det ble satt opp to fremføringer til ganske umiddelbart (ibid). Denne fremføringen markerte i følge Sartorius starten på bevegelsen vi nå kjenner som barokkfornyelsen og The Bach Gesellschaft etablert i 1850 og hadde ved år 1900 publisert alle Bachs eksisterende verk (ibid).

På begynnelsen av 1900-tallet ble harpsikordet gjenoppdaget takket være Wanda Landowska, bevegelsen for gjenoppgivelse fortsatte videre og muligheten for å spille lange plater som kom på 1950-tallet la til rette for et nytt publikum for klassisk musikk (ibid).

Gjennom 1970- og 1980-tallet ble det i følge Sartorius foretatt viktige undersøkelser innen barokkmusikk og fremføringen av denne, som igjen preget innspillinger og konsertfremføringer, og det var i denne perioden at fremføringene begynte å bære tittelen ”autentisk” eller ”på tidsriktige instrumenter” (ibid). Samtidig bør det også forstås at fremføringer i det store og hele reflekterer enhver tids ånd, skriver Sartorius, og noen av dagens ”autentiske” fremføringer har mindre å gjøre med historisk nøyaktighet, men er snarere et forsøk på få til en fremføring som med John Eliot Gardiners ord vil ”begeistre moderne lyttere” (min oversettelse) (ibid). Slik er det i følge Sartorius at ”autentiske” fremføringer ofte gjør antagelser som mangler historisk autensitet og feiler i å bringe ut det fulle potensial i musikken, fordi de prøver å gjøre moderne mennesker til lags. Denne prosessen har i senere år blitt kjent som en egen tradisjon også innen fremføring av Matteuspasjonen og det er denne Gustav Leonhardt blant flere andre har tilknytning til.

Tempo, balanse og materialets egenskaper er komponenter som Sartorius mener har stor betydning for en autentisk fremføring. Når det gjelder tempo mener han at mange av fremføringene av Bachs kantater har et så raskt tempo at det aldri ville ha blitt vurdert eller tolerert i en luthersk gudstjeneste i 1730, men tempoet ville ha vært saktere enn det vi i dag kanskje ville ha akseptert (ibid). Han skriver også at mange ”autentiske” fremføringer av orkester- og soloverk tilpasser seg et tempo som passer for de som spiller, men som utelater verdifulle og nytbare detaljer. Etter Sartorius mening skal ikke tempoet være raskere enn det som tillater at den minste noteverdien kan artikuleres klart. Som en enkel regel mener han at

”sakte” bevegelser skal flytte seg grasiøst og ikke dra ut mens ”raske” bevegelser aldri skal uttrykke hastverk og skal alltid respektere den som spiller de raskeste notene slik at hver note er adskilt. Han siterer Alessandro Scarlatti i et brev til Grand Duke Ferdinando de’ Medici: ”Where ’grave’ is marked, I do not mean ’melancolico’; ’allegro’ should be judged so that too much is not demanded of the singer” (ibid). Tempoet skal heller ikke være ustødig eller komme i bølger siden et fast tempo var universelt akseptert i barokken der det viktige var å holde musikere og sanger sammen. Sakte, faste og bestemte tempo var i følge Sartorius regelen i barokkens tid og klarhet i kontrapunktets linje var avgjørende, som i seg selv fastsatte en sakte og bestemt fremføring (ibid).

Viktigheten av kontrapunktisk klarhet leder i følge Sartorius til emnet balanse, i den forstand; balanse mellom instrumenter (ibid). I innspillinger mener han at harpsikordet nesten alltid blir satt i skyggen av andre instrumenter selv om det i de samme verkene er betegnet som et soloinstrument på linje med blant annet fiolin, fløyte og klaver (ibid). Han tror grunnen til dette er at harpsikordet tradisjonelt sett er oppfattet som et akkompagnementinstrument som skal bære rytme og bakgrunnsharmonikk, og når kontrapunktstemmen er spilt for eksempel i en fløyte faller den helt bort når den kommer over i harpsikordet på grunn av skjev balanse (ibid). I koralmusikk mener Sartorius at koret ofte får dominans overfor musikken selv om Bach skrev med lik vekt på både instrumenter og stemmer slik at musikalske linjer kan gå fritt fra det ene til det andre (ibid). En god Bach-innspilling kan i følge Sartorius oppsummeres i at ”om Bach skrev det, skal lytterne høre det” (ibid).

Når det gjelder Bachs kantater og koralverk, mener Sartorius at de fleste fremføringer og innspillinger bruker et flyttbart orgel til akkompagnement istedenfor kirkeorgelet på galleriet, noe som passer godt for dirigenten og opptaksteknikeren og til arier og resitativer, men ikke har nok styrke til åpningskoret til for eksempel kantate 29 og 146 (ibid). Dette mener han er et fint aspekt med Karl Richters ”cantata recordings for Archive” der det store orgelet alltid er brukt. Som belegg for dette henviser Sartorius til et dokument i Meissen Cathedral skrevet av JF Doles (1715-97), elev av Bach i årene 1739-44, der Doles gir detaljerte beskrivelser om bruk av orgel for preludium og for koraler sunget av forsamlingen der han anbefaler fullt orgel, noe som gjør at man kan anta dette reflekterte Bachs eget syn (ibid).

Sartorius mener det er viktig å forstå at barokkens tilhørere av kantater og annen kirkelig musikk ikke var der kun for musikkens underholdning, slik det kan være med dagens lytter (ibid). Kantatene var knyttet opp mot dagens tekst og var forventet å reflektere budskapet og temaet i prekenen. Derfor mener Sartorius at ariene og resitativene skal være klart artikulert

og stemmen skal være projisert fra fronten av galleriet slik at hele menigheten kan høre, og ikke slik det ofte er i dag da det er vanskelig å si hvilket språk sangeren bruker, for ikke å nevne utfordringen ved å skille de enkelte ordene fra hverandre (ibid).

Han konkluderer at det viktigste i debatten om autensitet i barokkfremføringer er at musikeren viser respekt for og hengivenhet til musikken (ibid). Dette vises ved å være oppmerksom overfor hva andre musikere spiller, at tempoet er verken for sakte eller for raskt og med balanse i lydbildet slik at alt kan bli hørt (ibid). Det fins en ånd i hver tid, hver komponist og hvert musikkstykk og barokkens ånd kjennetegnes først og fremst av klarhet, siden musikken er veldig kontrapunktisk og hver note og linje har sin plass, dernest kommer kjærlighet og respekt for musikken, glede i fremføringen og klarhet i artikulasjon, samspill og i balansen i innspillinger (ibid). For Sartorius er disse elementene essensielle i barokkmusikk og valget mellom moderne kontra periodiske instrumenter er for ham av mindre betydning.

Det å prøve å kategorisere fremføringstradisjoner av Matteuspassjonen i et visst antall skoler har ikke vært enkelt. Ut i fra mine søk på internett, i bøker og tidsskrifter og etter samtale med personer med kjennskap til fremføring av evangelistrollen kom det frem meninger som ikke alltid var sammenfallende. I starten av denne prosessen fikk jeg forståelsen at det eksisterer tre hovedskoler; den tyske, den østerrikske og den engelske. Etter en stund fant jeg ved søk på internett at det også finnes en retning med hovedfokus på bruk av periodiske instrumenter, som da den ble etablert også ble kalt ”den nye autentiske” skolen for fremføring. Etter å ha nevnt dette for en tidligere evangelist fikk jeg til svar at tradisjonene ifølge han måtte være den tysk-østerrikske med Richter og Haefliger, den engelske med Klemperer og Pearce og den nederlandske skolen med blant annet Leonhardt som frontfigur.

Teri Noel Towe har skrevet at tradisjonene representert i 46 innspillinger fra 1907-1950 kan kategoriseres som Mendelssohn-Bartholdy tradisjonen, Ramin/Straubes reaksjon mot Mendelssohn-Bartholdy-tradisjonen og tradisjonen presset fram av forkjemperne for autentisk fremføringspraksis¹⁴.

Etter å ha vært i kontakt med en annen tidligere evangelist fikk jeg som svar at det i dag kan være interessant å studere japanske, franske og belgiske innspillinger og en innspilling av engelske Robert Tear, i tillegg til innspillinger av den tysk-østerrikske med Richter og Haefliger og den langsomme med Klemperer og Pearce. Siden denne personen også kjente Peter Pearce personlig, fikk jeg vite at Pearce var veldig misfornøyd med resultatet av

¹⁴I artikkelen “The critical discographies from *Choral music on records Saint Matthew Passion BWV244*” Publisert av Choral Music on Record (Cambridge University Press 2001, www.npj.com/homepage/teritowe/jsb244.html)

innspillingen med Klemperer og at denne innspillingen representerer Klemperers tolkning og ikke Pearce sin. Dette dokumenterte han videre ved å si at Pearce senere avslo et tilbud fra Klemperer om å spille inn et verk av Händel. Informasjonen om Klemperers og Pearce sin uenighet, samt viktigheten av den japanske, franske og belgiske tradisjonen, fikk jeg sent i forskningsprosessen og lenge etter at jeg hadde valgt hvilke skoler og innspillinger jeg skulle sammenligne. Dette får dermed betydning for i hvilken grad innspillingene med Klemperer og Pearce kan være representative for den engelske tradisjonen. Jeg velger likevel å anta at den engelske skolen må være representert til en viss grad i denne innspillingen.

Da det nå eksisterer så ulike oppfatninger om hvilke tradisjoner som finnes, hvor mange det finnes og hva som kan være et felles betegnende navn på de ulike tradisjonene, har jeg selv vært nødt til å velge skoler for å avgrense den videre prosessen. Det viser seg at flere av kildene kjenner til en *tysk-østerriksk tradisjon*, en *engelsk tradisjon* og en *tradisjon knyttet til bruk av periodiske instrumenter*. Jeg har derfor bestemt meg for å sammenligne disse tre skolene med tanke på evangelistens rolle ut fra analyse av enkelte innspillinger.

Den tysk-østerrikske skolen, som i min undersøkelse representeres av Carl Richter, kom i følge en av mine muntlige kilder til på 1960-1970 tallet etter debatt i tidsskrifter. Hans fremføring av Matteuspassjonen sies av noen å være mer i retning av opera. Det kan synes som om Sartorius ut fra at han nevnte Karl Richters rettmessige bruk av det store orgelet kanskje heller mest til den tyske fremføringstradisjonen for Matteuspassjonen.

Den engelske skolen sies blant annet av min sanglærer å kjennetegnes av en klar behersket dynamikk og med lukket klang. Dirigenten Otto Klemperer med evangelisten Peter Pearce var to av frontfigurene i dette klangidealet.

Sist av tradisjonene som ønsker å undersøke er skolen som bygger på bruk av *periodiske instrumenter* og Gustav Leonhardt har vært en av frontfigurene for. Kjennetegn for denne tradisjonen er at ensemblet er vesentlig mindre enn de andre tradisjonene og at behovet for kraftig klang derfor er mindre. David Humphrey skriver i artikkelen *Review: Two Bach Passions*¹⁵ at siden gjenopptagelsen av historiske fremføringer av Bach i 1960-årene har fremføringer av pasjonen på tidlige instrumenter fortsatt i en kontinuerlig strøm. Han skriver at versjoner av Andrew Parrott og John Eliot Gardiner har blitt etterfulgt av to nederlandske innspillinger dirigert av Frans Brüggen og Ton Koopman, som begge viser at den autentiske bevegelsen når ny modenhet i 1980- og 1990-årene, karakterisert av gradvis forbedring av instrumentalspill og en interpretasjonsvinkling som er fjernet fra den som kjennetegnet mange

¹⁵ Early Music Vol. 22, No. 1, Monteverdi II (Feb., 1994)(pp. 160-161) Oxford University Press

Bach-innspillinger i 1970-årene. Humphrey skriver direkte oversatt at i Ton Koopmans innspilling¹⁶ synger evangelisten Guy de Mey med fleksibelt tempo (pace) og viderefører alltid flyten av fortellingen uten å miste styrken i uttrykksfulle høydepunkt som Peters fornektelse, eller når forhenget i tempelet revner, som blir gitt et elektrifiserende uttrykk med hjelp av noe skremmende spill på strykerne (ibid s. 161, min oversettelse).

I dette kapitlet har jeg gjort rede for tidligere forskning på området og hvordan mitt prosjekt passer inn i denne sammenhengen. Når det gjelder samlingen av teorien jeg har hentet om fremføring av resitativer og utviklingen knyttet til dette, bør det nevnes at flere av kildene jeg har hentet teorien fra er forholdsvis gamle og ble første gang publisert ved slutten av 1800-tallet og fremover noen tiår, og enkelte av bøkene har senere blitt oversatt til tysk og engelsk, og revidert i flere omganger. Det er skrevet bøker de senere årene om mye av Bachs musikk, både Matteuspassjonen og Johannespassjonen, men det kan synes som om de har hatt som mål å gå enda dypere inn i kompositoriske faktorer, med fokus på bakgrunnen for pasjonsmusikk eller med fokus på en breddepresentasjon av en eller flere av hans pasjoner. Etter å ha undersøkt flere av disse bøkene har valget mitt likevel blitt værende på Schweitzers og Spittas bøker. Å begrunne valget av nettopp disse bøkene har blant annet med at jeg i disse har funnet informasjon som jeg har lett etter samtidig som den har blitt bekreftet av andre kilder.

Kjennetegnene for fremføring av evangelistens resitativer, som tidligere drøftet, er i hovedsak; at de skal formidles med følelse, uttrykke det melodiske aspektet klart med noteverdiene som Bach skrev, deklameres tydelig og fungere som bindeleddet mellom ulike hendelser i et tempo som gjør at alle detaljer blir tydelige og være akkompagnert av orgel. Disse kjennetegnene har jeg systematisert videre i kapittel 4.1 side 38, og senere brukt i kjennetegnskatalogen som jeg har brukt som analyseringsverktøy i forbindelse med analysen av cd-innspillingene.

¹⁶ ”St Matthew Passion (Erato 2292-45814-2, 3 CDs, rec 1992)”

3 Metoder

I dette kapitlet vil jeg diskutere ulike metoder som jeg har vurdert å bruke i denne oppgaven og begrunne hvorfor jeg har landet på valget av litteraturstudier, analyse av cd-innspillinger og utforsking gjennom innspilling av resitativer. Jeg har delt kapitlet inn i tre underkapitler; ett for hver av metodene jeg har valgt. Innspillingen av resitativer har hatt som hensikt å utforske hvordan funnene fra analysen kunne brukes i praksis og samtidig vise hvordan resitativer kan høres ut. Min hensikt ganske langt ut i prosjektet var å bruke metodene teoriundersøkelse, sammenligning av cd-innspillinger, intervju av utøvere og en innspilling av noen resitativer, og jeg vil innledningsvis forklare hvorfor intervjumetoden ikke lot seg gjennomføre.

Jeg hadde planlagt å intervju tre anerkjente internasjonale utøvere av evangelistrollen som hver ville representere en av de tradisjonene jeg hadde tenkt å undersøke. Etter å ha vært godt i gang med både teoriundersøkelse og sammenligning av cd-innspillinger tok jeg via mail kontakt med en tidligere utøver av evangelistrollen som jeg også hadde personlig kjennskap til siden han er tilknyttet studieinstitusjonen jeg er student ved, for å spørre om jeg kunne bruke han som referanse for med større sikkerhet å få kontakt med mine planlagte intervjuobjekter. Han svarte at disse kjente evangelistene dessverre ikke var tilgjengelige for intervjuer da en av dem hadde gått bort for ikke lenge siden og en annen hold på å komme seg etter en sykdomsperiode og var ikke tilgjengelig for intervjuer. Heller ikke ville e-postintervjuer vært mulig da disse ikke bruker e-post, et ”ansikt til ansikt” ville altså ha vært metoden dersom det hadde vært aktuelt. På bakgrunn av at det ikke lot seg gjøre å gjennomføre intervjuene og at jeg ved teoriundersøkelsen og sammenligningen av cd-innspillingene hadde fått mye informasjon å bearbeide, tok jeg avgjørelsen om å ikke bruke intervju som metode i denne oppgaven.

En alternativ metode kunne ha vært en kvantitativ tilnærming ved for eksempel å sende ut en spørreundersøkelse med fem tydelige spørsmål til 50 tidligere eller nåværende utøvere av evangelistrollen. Denne metoden er ofte hensiktsmessig når problemstillingen er klar og man er sikker på spørsmål som skal stilles og svaralternativer som vil oppleves som relevante for respondenten (ibid s. 120). Denne metoden passet dermed dårlig for meg siden problemstillingen fortsatt var under bearbeidelse og det var vanskelig å bestemme hvilke spørsmål og svaralternativer som kunne være hensiktsmessige.

Observasjon som metode kunne også ha vært aktuell for å registrere hva mennesker gjør i en spesiell kontekst (ibid s.147). I forhold til problemstillingen kunne det ha vært interessant

å observere sider som orkesterstørrelse, tempoforandringer og terrassedynamikk ved fremføringer av Matteuspassjonen i konsertform eller videoopptak. Det ville likevel ha vært en utfordring å skaffe ett opptak som kan representere hver av skolene, og observasjon av fremføringer kunne egentlig ikke la seg gjøre i og med at det i forkant av prosjektet var usikkerhet knyttet til i hvilken grad tradisjonene representert ved cd-innspillingene ennå framføres uten særlige endringer.

3.1 Litteraturundersøkelse

Da det ifølge flere utøvere av evangelistrollen fra midten av 1900-tallet og frem til slutten av hundreåret i hovedsak eksisterer tre tradisjoner eller skoler innenfor fremføringstradisjonen av Matteuspassjonen til Bach, ønsket jeg å undersøke hva som kjennetegner disse tre skolene; den tysk-østerrikske skolen, den engelske skolen og skolen som bygger på bruk av periodiske instrumenter. Dette gjorde jeg ved først å søke etter litteratur på internett og på bibliotekets nettsider for å finne skriftlige kilder som omhandler Matteuspassjonen til Bach og som i tillegg beskriver evangelistens funksjon.

Undersøkelsen jeg har gjort har trekk fra historiske og teoretiske undersøkelser, fordi jeg ville benytte kilder som internett, bøker og avhandlinger for å samle informasjon om ”historiske, utviklingsmessige og nåtidige forhold” (Tønsberg 2007, s. 78). Da jeg ikke hadde funnet mye litteratur om emnet, og denne ofte måtte regnes for sekundærkilde, fant jeg denne metoden som en god supplerende metode til analyse av cd-innspillinger som jeg skriver om i kapittel 3.2 og som ville ha større muligheter for å gi kunnskap basert på primærkilder i form av lydopptak. Dokumentundersøkelse er i følge Jacobsen (2005, s. 150) hensiktsmessige når det er umulig å samle inn primærdata, når vi ønsker å få tak i hvordan andre har fortolket en viss situasjon (i min undersøkelse; evangelistrollen), og når vi ønsker å få tak i hva mennesker faktisk har gjort og sagt (ibid s. 150). I og med at dette betyr å bruke sekundære data, er det viktig å vite at personene som har samlet disse kan ha hatt en helt annen hensikt med innsamlingen, analysen og fremstillingen av dataene enn den jeg har hatt med min undersøkelse, og at troverdigheten til disse dataene kan være svekket (ibid s. 151), da de ofte er bearbeidet for å passe inn i forhold til det opprinnelige behovet (ibid s. 153). Metoden er kjent og brukt i mange ulike forskningsprosjekter og flere av bøkene jeg selv har brukt som sekundærkilder har i sin tid blitt til gjennom bruk av blant annet teoriundersøkelse som metode.

I og med at problemstillingen min er knyttet opp mot et verk som snart er tre hundre år gammelt og med svært lang fremføringspraksis, ville det vært unaturlig å utelukke

litteraturundersøkelse som metode. Et annet argument kan være at det er forsket og skrevet svært mye om Bach og hans verker gjennom årenes løp og at litteraturundersøkelse nesten må være avgjørende for å få oversikt over hva som tidligere er gjort på feltet knyttet til min undersøkelse og for å finne ut om det tidligere er gjort akkurat samme prosjekt som jeg hadde tenkt å gjennomføre. Når det er sagt har likevel teoriundersøkelsen ikke i utstrakt grad gitt meg den informasjonen som jeg på forhånd hadde regnet med. Kun et fåtall steder ble det i bøker og artikler nevnt noe som direkte kunne knyttes til rollen som evangelist i Matteuspasjonen. For i det hele tatt å kunne etablere et fundament for den videre forskningen ble jeg nødt til å søke etter kilder som belyste retningslinjer for hvordan resitativet generelt skulle fremføres i tillegg til det i Bachs musikk, for ut fra dette kunne lage en oversikt over faktorer som senere kunne analyseres gjennom cd-innspillinger. Det at jeg av mangel på sekundærdata knyttet til evangelistresitativene måtte lete bredere, har imidlertid også til en viss grad begrenset forskningsprosessen ved at det er vanskelig å si sikkert i hvilken grad alle Bachs resitativer skulle fremføres på samme måte, eller om resitativene i Matteuspasjonen skulle ha en egen ramme for hvordan de skulle fremføres. Dersom en skulle komme til et eget sett med fremføringsfaktorer kun knyttet til Matteuspasjonen blir det neste spørsmålet i hvilken grad disse faktorene kan knyttes til evangelistrollen spesifikt eller om de også, og i hvilken grad, må gjelde for resitativene som de andre rollene fremfører? Ut fra dette kan det virke som om metoden har gitt flere spørsmål og utfordringer enn den har gitt svar, og slik kan jeg også til tider ha opplevd det. Like fullt har metoden vært nødvendig i mangel av en metode som kunne gi den samme innsikten.

Selv om disse spørsmålene fikk meg til å stoppe opp og tenke i forskningsprosessen skal det sies at målet for teoriundersøkelsen var å finne et begrepsapparat som i neste instans kunne benyttes som redskap i analysemetoden. Valgene jeg gjorde i forbindelse med teoriundersøkelsen måtte derfor også være relevante i forbindelse med analysen, og en avgrensing til hvilke faktorer som skulle tas med videre i prosjektet var derfor nødvendig. I den forbindelse bør det nevnes at disse valgene kunne ha tatt en annen retning dersom andre eller flere metoder skulle benyttes, og at disse valgene ikke er ment som en avgrensing som uten videre kan brukes i en annen sammenheng.

I startfasen av min undersøkelse gjorde jeg mange søk på internett og i BIBSYS for å finne kilder som kunne knyttes til min problemstilling. Jeg søkte etter ord som ”evangelisten i Matteuspasjonen”, ”pasjonen” ”Matteuspasjonen av Johann Sebastian Bach” osv. Av dette søket fant jeg blant annet doktoravhandlingen av Marchand som beskrevet i innledningskapitlet og bøkene til Schweitzer og Spitta. Det viste seg likevel å være vanskelig

å finne noe skriftlig materiale som konkret og oversiklig tok for seg ulike faktorer knyttet til evangelistens rolle i Matteuspasjonen av Bach. Også i diskusjonsforum på internett var det lite å hente nettopp om evangelistens rolle. En grunn til at det kanskje ikke er skrevet så mye om dette, er at kunnskap om rollen som evangelist, slik jeg har forstått det, ofte har blitt overført fra en utøver til en annen ved at en lærer det bort en til en, og at det har vært lite interesse eller behov for å dokumentere denne forståelsen. Et eksempel på dette er Neil Mackie som var elev av Peter Pearce og der begge har hatt karriere som evangelister. Dette er imidlertid en retning jeg ikke har utforsket ytterligere da det i dag ikke er igjen mange av 1900-tallets store evangelister og at å undersøke dette mest sannsynlig ville kreve personlig kontakt med disse, noe som ikke har latt seg gjøre av årsaker tidligere beskrevet.

Med så lite håndfast informasjon så jeg meg derfor nødt til å undersøke bøkene til Schweitzer og Spitta for å se om disse til tross for deres format av å være biografier om Bach og presentasjon av bredden i hans musikk, kunne ha noe å si om fremføring av evangelistrollen. Da dette også gav lite resultat gikk jeg inn for å undersøke hva de samme kildene kunne si om resitativer og fremføring av Bachs resitativer samtidig som jeg søkte etter å finne ut om pasjonens utvikling kunne ha noe å si om evangelistens rolle i Matteuspasjonen. Resultatet av denne endringen gav meg kilder om faktorer som jeg senere kunne bruke til å lage katalogen som blir brukt i analysedelen av undersøkelsen. En begrensning med tanke på denne katalogen er at mye av den baserer seg på gamle kilder da nyere kilder jeg har undersøkt har hatt lite eller ingenting å si om faktorer som kunne være med i denne katalogen.

Jeg har både i litteraturkapitlet og resultatkapitlet samlet datamateriale som i en analyseprosess bør beskrives detaljert, deretter systematiseres og kategoriseres for siden å sammenbindes og tolkes (Jacobsen 2000, s. 173). Når det gjelder innholdet i litteraturkapitlet har denne vært gjenstand for en prosess av stadig endring i løpet av forskningsprosessen ettersom fremskritt i forskningsprosessen har ført med seg en utsiling av mindre relevant informasjon. Tilgangen på ganske få kilder som kunne si noe om evangelistrollen i starten av litteraturundersøkelsen førte til at jeg valgte å ha en åpen innstilling og gikk ut ganske bredt i søket etter relevant litteratur i denne delen av prosessen, noe som er et kjennetegn for den kvalitative metoden, og denne åpne innstillingen har fulgt meg gjennom hele prosessen ved at jeg parallelt med analysen også har søkt videre etter flere kilder som kunne bekrefte eller avkrefte den teoretiske rammen for analysen og drøftingen. Ved å være åpen for å forandre retning på prosjektet ettersom ny innsikt avkrefte eller bekrefte mine resultater har vært et viktig anliggende.

3.2 Analyse av cd-innspillinger av evangelistpartier

Jeg valgte analyse av cd-innspillinger som metode fordi det i forkant av undersøkelsen kunne synes som om dette kunne gi meg tilgang til primærdata og gi meg informasjon om ulike faktorer knyttet til fremføring av evangelistrollen. Før undersøkelsen tok til regnet jeg med å undersøke blant annet variasjoner i tempo, valg av stemmetype, orkesterstørrelse, bruk av terrassedynamikk og profilert stemme, og om tenorens egen tolkning og dirigentens tolkning har noe å si for fremføringen. I løpet av undersøkelsen viste det seg hensiktsmessig å avgrense presentasjonen etter de faktorene jeg fant mest interessante å undersøke nøyere, samt å bruke tid til å drøfte disse.

Valget av innspillingene ble tatt ut fra flere kriterier. Jeg hadde i forkant av undersøkelsen en viss oversikt over i hovedsak tre ulike tradisjoner eller skoler der jeg hadde hørt at disse vektla ulike sider ved sin fremføring, og jeg ønsket å konkretisere likheter og forskjeller ved sammenligne én innspilling fra hver tradisjon. Hvor store ulikheter det var snakk om var vanskelig å vurdere i forkant av undersøkelsen og det gjorde ikke valgprosessen enklere at det var vanskelig å finne et forum som sammenlignet innspillinger av Matteuspassjonen og som samtidig kunne ses på som troverdig nok til å være med å danne grunnlaget for det valget jeg stod over for i forskningsprosessen. Etter søk på internett¹⁷ fant jeg fram til en side som diskuterer opp til 45 ulike innspillinger av Matteuspassjonen, den første fra rundt 1930 og den siste i 2010. Jeg hadde fra før en viss anelse om to av innspillingene jeg ville undersøke men trengte en bekreftelse fra en uavhengig kilde, noe jeg til en viss grad fant på dette forumet. Målet var å finne innspillinger som representerte ganske ulike tradisjoner når det gjelder fremføring av evangelistrollen, for ved å analysere disse finne fram til i hvilken grad den enkelte innspilling forholdt seg til faktorer som jeg har samlet gjennom teoriundersøkelsen.

Sammenligninger av cd-innspillinger av Matteuspassjonen er som tidligere nevnt tilgjengelig på internett. Slik jeg oppfatter det er sammenligningene i dette forumet mer å se på som en åpen meningsytring der det stilles lite krav til den enkeltes bakgrunn for å delta i debatten om de ulike innspillingene og deres dirigenter, så lenge den enkelte registrerer seg og fremstår med fullt navn. Sett ut fra et forskningsmessig synsvinkel er det vanskelig å vurdere disse kildenes pålitelighet, men det er likevel interessant å lese om de ulike synspunktene da de gjerne representerer ulike oppfatninger blant musikkinteresserte.

¹⁷ <http://www.bach-cantatas.com/Vocal/BWV244.htm>

I artikkelen “The critical discographies from *Choral music on records Saint Matthew Passion BWV244*”¹⁸ skriver forfatteren Teri Noel Towe om ulike tradisjoner presentert i innspillinger som kan kategoriseres som Mendelssohn-Bartholdy-tradisjonen, Ramin/Straubes reaksjon mot Mendelssohn-Bartholdy-tradisjonen og tradisjonen presset fram av forkjemperne for fremføringspraksis med periodiske instrumenter. Towe skriver litt om 46 av innspillingene som er gjort av Matteuspasjonen fra den første i 1907 og frem til ca 1950 som han betegner som slutten på innspillinger som kan klassifiseres etter hans inndeling. De fleste av disse innspillingene er imidlertid ikke lenger tilgjengelige. Hans studie ble avsluttet i 1989 og han henviser til Aryeh Oron’s Bach Cantatas Website for de som ønsker en oppdatert kilde til informasjon om innspillinger av Matteuspasjonen.

Jeg har gjort søk etter artikler som kan omhandle Matteuspasjonen på JSTORE og her funnet blant annet undersøkelsen til Dorottya Fabian Somorjay. Somorjay presenterte i år 2000 undersøkelsen *Musicology and performance practice: in search of a historical style with Bach recording*, der hun sammenligner 100 innspillinger med ulike verker av Bach, deriblant et utvalg også av Matteuspasjonen. To av disse samsvarer med de innspillingene jeg har valgt å undersøke. Resultatene i hennes undersøkelse er stort sett knyttet til å vise hvordan tempoet i innspillingene har endret seg gjennom ulike tiår på 1900-tallet og tar for seg innspillingene i grove trekk.

I tillegg til disse undersøkelsene finnes det sikkert flere som har sammenlignet cd-innspillinger og kommet til generelle resultater. Min metode for denne delen av oppgaven er derfor ikke uvanlig. De sammenligningene jeg har lest frem til nå har vært på et svært generelt plan og kun få setninger har blitt sagt om en hel cd-innspilling. Det sier seg dermed selv at en sammenligning på det nivået ikke kunne si så mye om det jeg var ute etter, nemlig ulike forhold knyttet til tolkningen av evangelistrollen.

Da det er svært mange innsatser der evangelisten kommer inn og Matteuspasjonen har en spilletid på over tre timer, blir det for omfattende i denne sammenhengen å sammenligne alle disse partiene på tre cd-innspillinger. Jeg har derfor valgt ut i første omgang tre evangelistpartier; ett for hver av de ulike innspillingene. Ideelt sett ville jeg ha valgt to resitativer som hver var representative for hver av tradisjonene, men siden jeg selv har laget katalogen som danner grunnlaget for sammenligningen av innspillingene, og i tillegg selv har prøvd å samle informasjon om de tre skolene, kunne resultatet lett ha blitt subjektivt preget av at jeg kunne ha hatt mer kjennskap til enkelte tradisjoner enn andre. Min vurdering var at det

¹⁸ Publisert av Choral Music on Record (Cambridge University Press 2001, www.npj.com/homepage/teritowe/jsb244.html)

mest korrekte ville være å ta utgangspunkt i hver innspilling ved først å analysere hver innspilling ut fra et tildelt resitativ, for siden å sammenligne funnene med hvordan de andre to innspillingene fremførte det samme resitativet. Det har også vært viktig at de ulike dynamiske vinklingene som objektivt, dramatisk og høydramatisk har blitt representert gjennom valget av resitativene. Ved at jeg har analysert de samme tre resitativene ut fra hver cd-innspilling og deretter sammenlignet resultatene, har de tre tradisjonene, etter min vurdering, blitt sammenlignet på en likeverdig måte.

Valget av cd-innspillinger har selvsagt hatt mye å si for resultatet av oppgaven. På grunn av at det ikke har vært mulig å oppdrive kilder som beskriver de ulike tradisjonene ut over den til Noel Towe som avgrenser seg til å gjelde før ca 1950, og jeg heller ikke har funnet noen oversikt over hvordan senere innspillinger kan klassifiseres har valget av cd-innspillinger ikke vært enkelt å begrunne. Somorjays undersøkelse nevner dirigentene Richter, Leonhardt og Klemperer og analyserer Richters og Klemperers innspilling av Matteuspasjonen i store trekk. Personlig har jeg også hatt to sanglærere som hver har holdt seg til Richters/Klemperers innspilling og som anerkjenner minst tre ulike tradisjoner og at Richter og Klemperer representerer to av disse tradisjonene og at Leonhardt representerer en tredje tradisjon. Selv har jeg også fremført to større verk med en Nederlandsk dirigent som tydelig uttrykte å se opp til Leonhardt som dirigent. Valget av de tre innspillingene blir likevel til dels preget av subjektivitet, men valget ble tatt med forståelsen av at disse mest sannsynlig kan representere tre forskjellige tradisjoner.

Som referanse for mine sammenligninger har jeg valgt Peters Edition selv om Bärenreiter og andre utgaver også kunne ha blitt brukt i denne oppgaven. Noteeksemplene er hentet fra Edition Peters. I og med at jeg kun skulle sammenligne enkelte evangelistpartier, burde disse være ganske like for alle utgavene med tanke på notene som evangelisten forholder seg til. Likevel har de andre utgavene et annet referansenummer for de enkelte resitativene og jeg har derfor valg også å nevne de enkelte resitativene med navn.

Valget av de tre resitativene har jeg tidligere drøftet begrunnelsen for. Da jeg gikk i gang med analysen av Richters resitativ No. 67 "Und da sie an die Stätte kamen" slo tanken meg at denne presentasjonen var så fri i tempo og i forhold til noteverdier at den fra dirigentens eller evangelistens side ikke var ment å skulle analyseres. Analysen av cd-innspillingene i sin helhet bærer preg av å være subjektiv i den forstand at det måtte tas mange valg for hvordan fremføringen skulle oppfattes og den begrenser seg derfor ved at den også kan tolkes på andre måter. Valgene er fattet med bakgrunn i at det må ha vært en felles likhet for evangelistene nemlig at alle sang ut fra de samme notene og til en viss grad ønsket å

syngte noteverdiene som Bach skrev. Tempoet har jeg derfor justert med tanke på å få presentasjonen til å stemme med notebildet der det lot seg gjøre. Dette at evangelist og organist kommer inn noenlunde samtidig flere steder må bety at tempoendringer til en viss grad må ha vært øvd inn på forhånd.

Jacobsen skriver i sin bok om hvordan en best mulig kan analysere datamateriale (Jacobsen 2000, s. 172-173). Metoden han beskriver brukes først og fremst i analyse av datamateriale som er samlet inn gjennom for eksempel en spørreundersøkelse, men i og med at denne oppgaven også representerer en kvalitativ undersøkelse har jeg hentet metoder herfra når det gjelder å beskrive dataene, prosessen med å systematisere og kategorisere dataene, for så å binde de sammen i en forståelig tekst (ibid). I drøftingen av analysen har det vært naturlig å prøve å se om de ulike innspillingene kan ha hatt påvirkning på hverandre og om dette har hatt påvirkning på resultatet. Fremstillingen skal i følge Jacobsen starte med spesielle trekk for deretter å beskrive generelle trekk (ibid s. 201). Dette har vært hensiktsmessig i fremstillingene av funnene i resultatkapitlet.

Å vurdere oppgavens gyldighet er også viktig i slutfasen av analysen og kan blant annet gjøres ved å sjekke resultatet opp mot fagstoff eller fagfolk, ved kritisk å gjennomgå kildene og ved å drøfte kategorisering (ibid s. 206). I slutfasen av prosjektet presenterte jeg funn for to fagpersoner, med ganske ulike bakgrunner, og da med ulik respons. Den ene gav uttrykk for at resultatene var interessante og virket troverdige, mens den andre ut fra sin oppfatning av dagens fremføringspraksis mente at en riktig fremføring måtte innebære ganske stor frihet i tolkningen. En side ved resultatet ble likevel også bekreftet ved denne tilbakemeldingen, nemlig at dirigenten kan ha stor påvirkning ved å legge tydelige føringer for hvordan evangelistrollen skal fremføres.

Funnene knyttet opp mot tempo sjekket jeg opp mot Robert Philip sin analyse av innspillinger fra 1900-tallet, og variasjon av tempo var en del av resultatet som ble styrket ved å gjøre dette.

3.3 Min egen innspilling av resitativer fra Matteuspasjonen

Noen måneder i forkant av cd-innspillingen hadde jeg planlagt at innholdet skulle gjenspeile en sammenheng og vise hvordan evangelistens rolle må forholde seg til andre roller og til korets koraler. Dette partiet av Matteuspasjonen var på forhånd innøvd med kor og solostemmer og gjennomført på konsert, og ville derfor har fungert godt med tanke på det utøvende resultatet. Få uker før den planlagte innspillingen ble jeg imidlertid klar over at planen måtte endres fordi det ville være essensielt for drøftingen og presentasjonen av

analysen å ha med klipp fra de ulike innspillingene jeg har sammenlignet. Disse cd-ene har ikke vært lette å få tak i og finnes ikke lett tilgjengelige i biblioteker. For å kunne overprøve de analysene jeg har gjort ville det derfor være nødvendig å ha med disse klippene. I og med at disse ni sporene sammen utgjør over 13 minutter og den vedlagte innspillingen totalt skal være på 15-20 minutter, ble jeg nødt til å avlyse den planlagte innspillingen og heller kun spille inn noen enkeltresitativer for på denne måten å få vist mest mulig direkte knyttet til resultatene. Ulempen ved denne endringen rett i forkant av innspillingen var at jeg ikke hadde fremført disse resitativene på konsert, med unntak av ett, og det dermed ville være en utfordring å få de opp på et kunstnerisk tilfredsstillende nivå. En annen begrensende faktor var at jeg ikke hadde mulighet til å få øvd med den solisten som deltar på innspillingen eller med organisten på forhånd, siden vi bodde på ulike deler av landet. Innspilling og øving ble gjennomført på ca to og en halv time fordelt over to dager, og jeg vil derfor anse at tidsaspektet kan ha hatt innvirkninger på resultatet.

Når det gjelder valg av akkompagnement er dette tatt på bakgrunn av funnene i oppgaven. Siden flere av kildene henviser til at orgelakkompagnement er det mest riktige førte dette også med seg begrensninger ved at dette i mitt tilfelle kun ville la seg gjøre i en kirke i og med at studieinstitusjonen ikke disponerte eget orgel. Valget av kirke som innspillingslokale endret de akustiske forutsetningene for innspillingen. Kirkens vegger av ubehandlet tre førte med seg svært begrenset akustikk og klang i området der hoveddelen av innspillingen foregikk.

Innspillingen ble tatt opp på en mp-3-opptaker av merke Roland, med de tekniske begrensninger dette innebar. I en normal profesjonell opptakssituasjon ville man mest sannsynlig i tillegg til en mikrofon i nærheten av lydkildene også hatt mikrofoner som kunne ta opp klangen lengre bak i kirken og at dette blir blandet inn i mikseprosessen. Plasseringen at opptakeren ville derfor være svært avgjørende for et godt resultat samtidig som det uansett ville bli et kompromiss der noe måtte vektlegges foran noe annet.

Den første delen av opptaket ble gjort i våpenhuset til kirken, inngangspartiet, for organisten mente dette ville være godt egnet for opptak i og med at dette hadde murvegger og dermed bedre klang enn i hovedrommet. I våpenhuset var opptakeren satt 1,5 meter fra murveggen og cirka 5 meter fra sangerne og ca 6 meter fra orgelet. Etter å ha holdt på en halv times tid ble innspillingen imidlertid forstyrret av støy utenfor og måtte flyttes inn i hovedrommet. Her måtte plasseringen av opptakeren prøves ut på nytt og jeg antok at det ville vært passende å ha den i 2-3 meters avstand slik at klangen fikk utvikle seg litt. Etter å ha fått spilt inn 2 opptak av de fleste av resitativene var tiden oppbrukt og opptaket måtte avsluttes.

Etter å ha overført opptakene til en datamaskin og hørt på de flere ganger fant jeg ut flere elementer som burde vært bedre i innspillingen. I innspillingene fra våpenhuset var intonasjonen noen ganger litt unøyaktig mens innspillingene fra hovedsalen var preget av det samme i tillegg til at inngangsnivået var veldig lavt. Jeg bestemte meg derfor for å få tatt opp resitativene igjen neste dag, selv om kun organisten hadde mulighet til å komme, og da plassere opptakeren nærmere.

Den siste dagen vi skulle ta opp, ble opptakeren plassert ca 1 meter fra meg, på plattformen, og 5 meter fra orgelet, slik at signalet kunne bli sterkere samtidig som jeg håpet at også noe av klangen kunne være med. En utfordring med orgelet var at dette kun var et lite elektrisk orgel som ikke hadde evne til å fylle ut i rommet på samme måte som et sterkere orgel ville ha klart. Å intonere riktig var derfor krevende og dette tok mye av fokuset. Resultatet av dette opptaket var på mange måter bedre, men manglet nesten all klang og for at resultatet skulle bli mer likt som det ville ha hørt ut lenger nede i salen, har jeg i mangel av mikrofoner til å ta opp dette lagt til 15 prosent klang da lydfilene ble mastret.

Valget av resitativer ble tatt på bagrunn av at jeg gjerne ville undersøke hvordan det var å synge resitativer ut fra den kunnskapen jeg hadde fått gjennom forskningsprosjektet så langt. Jeg fant det naturlig å velge å spille inn de tre resitativene jeg hadde analysert fra de tre ulike cd-innspillingene. I tillegg valgte jeg tre resitativer som var mulig å synge inn uten bruk av kor og disse var "Da nun Jesus war zu Bethanien", "Die aber Jesus gegriffen hatten" og "Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers". Jeg spilte også inn to andre resitativer den første innspillingsdagen, sammen med en som sang Jesus, men disse har ikke fått plass i cd-innspillingen som følger vedlagt oppgaven.

Etter å ha lyttet og vurdert resultatet av det siste opptaket kunne jeg konkludere at musikalsk sett var dette mer tilfredsstillende, men opptaket hørt ut som et studioopptak og mikrofonen kunne ha stått litt lenger fra slik at tonene kunne hatt tid til å dannes bedre før det nådde frem til mikrofonen. De små detaljene i intonasjonen kan synes å skyldes at mikrofonen ikke stod langt nok fra meg og at det generelt var vanskelig å høre min egen stemme der jeg stod under innspillingen.

Når det gjelder tolkningsmessige forhold, har jeg prøvd å forholde meg til å synge notene mest mulig slik de står skrevet og med betoningene i hovedsak slik jeg har oppfattet det som hensiktsmessig. Når det gjelder tempoet, kan det være at det i enkelte resitativer kunne ha vært raskere. Det har som jeg før har beskrevet vært ganske mange forhold som jeg har måttet ta stilling til i innspillingsprosessen og det kan se ut som om utgangstempoet ubevisst ikke har blitt prioritert i forhold til å synge mest mulig etter notene i et fast tempo.

Valg av forholdsvis fast tempo kom som et resultat av hva jeg så som mest riktig ut fra analysene og etter drøftingen med Robert Philip sine resultater. En annen begrunnelse for den er som jeg diskuterer i litteraturundersøkelseskapitlet, at det kan synes som om Bach hadde et klart mål for hvilke noter, noteverdier og harmonier han brukte for å beskrive teksten best mulig. Ved å synge de noteverdiene Bach skrev til et fastere tempo, ville deklamasjonens tempo følge det mønsteret Bach hadde indikert, nemlig at enkelte ord av Bach er tildelt lange noteverdier der han kanskje ønsket et langsomt tempo, mens andre ord er kortere noteverdier der han mulig ønsket et hurtigere tempo.

I tillegg mener jeg det er legitimt å informere om at organisten, som også er dirigent, poengterte sterkt at det er svært vanlig i dagens fremføringer å ha en friere fremføring enn den jeg spilte inn. Resultatet av hans påvirkning er at jeg enkelte steder har prøvd å tolke resitativene med en viss grad av frihet uten at dette gikk på bekostning av de andre funnene jeg ønsket å vise i praksis, men jeg vil gjerne understreke at innsikten om at dagens fremføringer fortsatt kan være ganske frie, kom etter at oppgaven var skrevet og har derfor ikke hatt særlig påvirkning på forskningsprosjektet slik det kommer frem i skriftlig form.

Som en konklusjon på innspillingen kan den sammenfattes i at den er et forsøk på å se om det er mulig å få til en god tolkning av resitativene ved å legge vekt på ganske nøyaktig fremføring av notebildet i et forholdsvis fast tempo og at tempoet i deklamasjonen dermed følger noteverdiene slik Bach skrev dem. Tolkningen er dermed et forsøk på å komme nær resultatene av min undersøkelse og er således mer bundet opp mot disse enn en frittstående tolkning ville ha vært.

I dette kapitlet har jeg tatt for meg de ulike metodene litteraturstudium, analyse av cd-innspillinger og egen innspilling av resitativer fra Matteuspasjonen, og har begrunnet hvorfor disse passer til undersøkelsen jeg har gjort. En kombinasjon av disse metodene var slik forskningsprosessen utviklet seg det mest naturlige valget i denne undersøkelsen, da disse metodene sammen kunne danne et mer helhetlig bilde av emnet jeg hadde valgt.

4 Resultatutvikling

I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for resultatene fra de ulike metodene jeg har brukt. Den første metoden var litteraturstudie fra bøker, artikler og kilder fra internett www.bach-cantatas.com. Deretter har jeg sammenlignet tre cd-innspillinger med spesialister som representerer ulike fremføringstradisjoner. Resultatutviklingen dreier seg derfor om faktorene funnet gjennom litteraturstudier og i hvilken grad disse sammenfaller med de ulike tradisjonene som er valgt ut og analysert gjennom lytting til cd-innspillinger. Egen innspilling.

4.1 Kjennetegnskatalog ved fremføring av evangelistrollen

Ved å ta utgangspunkt i Schweitzer og Spitta sine bøker har jeg samlet visse kjennetegn for Bachs resitativer og framføring av disse og kategorisert disse i følgende kjennetegnskatalog,

- **Utøverens og/eller dirigentens tolkning:**
 - grad av deklamatorisk sang
 - grad av innlevelse i teksten
 - grad av frihet knyttet til notebildet
- **Dynamikk:**
 - grad dramatisk karakter i fremføringen
 - smidighet og bevegelighet
 - formidling av følelse eller objektivitet
 - melisma som virkemiddel
 - tempoendringer
- **Akkompagnement:**
 - grad av akkompagnement i presentasjonen
 - grad av effekt under enkelte ord
 - type akkompagnement

4.2 Analyse og drøfting av ulike cd-innspillinger

Jeg har valgt å analysere de tre resitativene ”Da kam Jesus mit ihnen zu einem hofe” (No. 24), ”Und da sie an die Stätte kamen, mit Namen Golgatha” (No. 67) og ”Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß” (No. 73). Disse resitativene representerer hele bredden i det dynamiske uttrykket fra det helt svake og objektive til det høydramatiske. Jeg har valgt å

analysere resitativ No. 67 ved først å ta utgangspunkt i Carl Richters innspilling for deretter å sammenligne med de andre innspillingene. Deretter analyserte jeg No. 73 ut fra Otto Klemperers innspilling, med påfølgende sammenligning. Jeg hadde tenkt å analysere No. 24 ved å først høre på Gustav Leonhardts innspilling, men siden dette var den siste cd-innspillingen jeg fikk tak i, så jeg meg nødt til å høre litt på de to andre jeg hadde til rådighet på forhånd. Selve sammenligningen og fremstillingen er likevel gjort ut fra Leonhardts innspilling. I og med at jeg på denne måten analyserer hvert resitativ 3 ganger og så godt som mulig har tatt utgangspunkt i en tradisjon for hvert resitativ har jeg prøvd å gjøre undersøkelsen mest mulig nøytral. I selve fremstillingen av funnene har jeg valgt å la tabellen være lik og la Richters innspilling presentere første kolonne, Klemperers den andre og Leonhardts den tredje, siden jeg har funnet dette som mest hensiktsmessig.

Når det gjelder begrepet deklamasjon som er nevnt som en viktig faktor i fremføring av resitativ kommer dette opprinnelig fra italiensk der det heter *recitare* og derav har vi navnet resitativ. Deklamasjon er dermed integrert i all fremføring av resitativ som det styrende elementet for fremføringen mens forholdet i ariene er det motsatte, nemlig at sangen og deklamasjonen er underlagt musikken.

Det å påvise betoning er betinger også en definisjon av hva betoning¹⁹ er. Jeg har i analysen av resitativene valgt å påvise også de mindre betoningene siden de fleste tydelige betoningene jeg har påvist blir gjennomført av de ulike evangelistene og det er derfor er naturlig å prøve å påvise ulikheter mellom skolene ved å sette søkelyset også på mindre betoning. Ved drøftingen av resitativene har jeg for enkelhets skyld valgt å ikke hver gang nevne med fullt navn resitativ nr. 67 og nr. 73, men isteden bruke kortversjonen ”Und siehe da” for resitativ nr. 67 og ”Und da sie an die Stätte kamen” for nr. 73 da disse nevnes ofte.

Innspillingene som er sammenlignet er:

1. Karl Richter, 1958, med Ernst Haefliger som evangelist (Münchener Bach-Orchester)
2. Otto Klemperer, 1961 Peter Pearce som evangelist (Philharmonia Orchestra)
3. Gustav Leonhardt, 1989, Christoph Pregardien som evangelist (La Petite Bande)

¹⁹ I vokal musikk har begrepet ”betoning” i vestlig musikktradisjon siden 16. århundre vært knyttet til å fremføre teksten slik at betoningene blir like som å tale ut teksten. I renessansen og barokken var det stor frihet knyttet til betoning der Rousseau observerte at det finnes like mange betoning som det finnes variasjoner i stemmen og det finnes like mange slags betoning som det finnes ulikheter mellom slike variasjoner (Grove Music Online).

4.2.1 Analyse av "Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe"

Analyse med utgangspunkt i Leonhardts innspilling:

Noteeksempel 1: J. S. Bach, Matteuspasjonen, resitativ nr. 24 (Edition Peters)

Nº 24. RECITATIVO. CORO I.
Evangelist.

Da kam Je - sus mit ih - nen zu ei - nem Ho - fe, der hieß Gethse - ma - ne, und

Edition Peters.

7644

38 Jesus.

sprach zu seinen Jüngern: Setzet euch hier, bis daß ich dort hingehe, und be - - - te.

Evangelist.

Und nahm zu sich Petrum, und die zween Söhne Ze - be - dä - i und fing an zu tran - ern und zu

Jesus.

za - gen. Da sprach Je - sus zu ih - nen: Mei - ne See - le ist be - trübt

Fremstilling av betoning:

Stavelsene som er betonte er markert med fet skrift. Der et ord har flere stavelser og bare en er betont er denne markert med fet skrift og resten av ordet har normal skrift. I og med at tempo og noteverdier varierer en del individuelt blir det mest hensiktsmessige å knytte betoningene opp mot teksten i sammenligningsgrunnlaget. Dersom en skulle tolke innspillingene ut fra et valgt tempo vil betoningene i de forskjellige innspillingene komme på ganske ulike steder i forhold til det originale notebildet.

Betoningene er presentert i følgende rekkefølge: Richter, Klemperer, Leonhardt:

Da kam **Je**-sus mit **ih**-nen **ei**-nem **Ho**-fe der hieß Gethse-**ma**-ne und **sprach** zu
Da kam **Je**-sus mit **ih**-nen **ei**-nem **Ho**-fe der hieß Gethse-**ma**-ne und **sprach** zu
Da **ka**m **Je**-sus mit **ih**-nen **ei**-nem **Ho**-fe der hieß Gethse-**ma**-ne und **sprach** zu

seinen **Jü**ngern. Und **na**hm zu sich **Pe**trum und **die** zween **Sö**hne **Ze**-be-**dä**-i und
seinen **Jü**ngern. Und **na**hm zu sich **Pe**trum und **die** zween **Sö**hne **Ze**-be-**dä**-i und
seinen **Jü**ngern. Und **na**hm zu sich **Pe**trum und **die** zween **Sö**hne **Ze**-be-**dä**-i und

fi~~n~~g **an** zu **tra**uern und zu **za**gen. Da sprach **Je**-sus zu **ih**nen
fi~~n~~g **an** zu **tra**uern **und** zu **za**gen. Da **sprach** **Je**-sus zu **ih**nen
fing **an** zu **tra**uern und **zu** **za**gen. **Da sprach** **Je**-sus zu **ih**nen

Tabell 1: En sammenstilling av funnene fra analysen av cd-innspillinger av resitativ nr. 24 "Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe", takt 1-3, fra Matteuspasjonen av J. S. Bach, med henholdsvis dirigentene Richter, Klemperer, Leonhardt.

Takt 1-3	Richter	Klemperer	Leonhardt
Tempo	Ca 30	Ca 50	Ca 60
Tempoendringer	"sprach zu seinem", rit. " <i>Jüngern</i> "	Mot "Gethsemane", rit. " <i>seinem Jüngern</i> "	Rit. "seinem Jüngern"
Dynamikk	Objektiv, fortellende, svak, profilert	Objektiv, fortellende	Objektiv, fortellende
Melisma	"Hofe": g-f	"Hofe": g-f	"Hofe": g-f
Akkompagnement	Svakt orgel	Strykere	Orgel
Tempoangivende akk.	Ved opptakt	Ved opptakt	Ved opptakt
Endret noteverdi	T. 1: på 2 slag	T. 1: på 3 slag, "Gethsemane" forlenget	T. 1: på 2 slag
Forlenget pause	Åttendedel før und i t. 2.	Kort før und i t. 2	Kort før und i t. 2
Varighet	19 sek (24 m akk.)	13 sek	12 sek (14 m akk.)

Tabell 2: En sammenstilling av funnene fra analysen av cd-innspillinger av resitativ nr. 24 "Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe", takt 7-11, fra Matteuspasjonen av J. S. Bach, med henholdsvis dirigentene Richter, Klemperer, Leonhardt.

Takt 7-11	Richter	Klemperer	Leonhardt
Tempo	Ca 60, ca 20 i t. 9, ca 30 i t. 10	Ca 50	Ca 60
Tempoendringer	Rit. "und fing an zu"	"und fing an zu": 1/2 Tempo, "und die zween Söhne Zebe-", i t. 8 raskere, "“-da-i”": rit.	"und die zween Söhne Zebe-", i t. 8 raskere, "trauern und zu zagen" rit.
Dynamikk	t. 7-8 dramatisk, t. 9 gradvis svakere. T. 10-11 objektivt		t. 7 mer dramatisk, t. 9-10 gradvis svakere. "Da sprach"-sterkere
Melisma	T. 10 "zagen" g-f	T. 10 "zagen" g-f	T. 10 "zagen" g-f
Akkompagnement	orgel		
Tempoangivende akk.	Ca 30 i t. 10		
Endret noteverdi	"da sprach"-sekstendedeler	"trauern": 8-deler, "und zu": 8-deler	"und fing": 8-deler "zagen": punkterte 8-deler
Forlenget pause			
Varighet	43 sek	34 sek	

Analyse og drøfting takt 1-3:

Dersom vi først sammenligner varigheten av innspillingen på hele resitativet ser vi ganske klare forskjeller. Richters innspilling tar 2:31 min. Takt 1-3:24 sek (netto sang 19 sek), Klemperers innspilling tar 2:01 min og Leonhardts tar 1:44. Takt 1-3:14 sek (netto 12 sang) 7-11:30 sek. Ofte blir Klemperers innspilling sett på som den langsomme og det er derfor litt interessant at i dette resitativet er faktisk Richters innspilling enda lengre. Vi ser at Leonhardts innspilling er forholdsvis kortere enn både Richters og Klemperers og det har sin sammenheng med tempoet.

Utgangstempoet i innspillingene bør vel i stor grad speile dirigentens ønske og i dette resitativet er Richters tempo ganske sakte, ca 30. Tempoet til Klemperer er ca 50 og Leonhardts er ca 60. Forskjellen mellom Leonhardts innspilling og de to andre er at evangelisten og Jesus holder omtrent samme tempo gjennom hele resitativet. I takt 1-3 holder både Richters og Klemperers innspilling i grove trekk sitt utgangstempo med små variasjoner. Ser vi hele resitativet under ett har Klemperer ganske store tempoforandringer i skiftene mellom evangelist og Jesus, mens Richter i tillegg til å ha enda større forandringer her også plutselig endrer tempoet midt i evangelistens fremføring. I takt 3 synges ordene "sprach zu

seinem” i Richters innspilling med et litt raskere tempo enn ”Jüngern”. Også Klemperer og Leonhardt har ritardando i takt 3 på ordene ”seinen Jüngern”.

Improvisasjon i forhold til noteverdier og bruk av melisma vil jeg anta kan gjenspeile evangelistens egen tolkning, men disse faktorene kan på forhånd delvis ha blitt påvirket av dirigenten. I takt 1 er det tydelig at både Richters og Leonhardts innspilling utfører ordene ”Jesus mit ihnen zu einem” uført i dobbelt tempo, altså på to slag. Klemperers innspilling bruker her tre slag. Også i takt 2 er det likhetstrekk ved at samtlige innspillinger legger inn en pause på mer eller mindre enn en åttendedels varighet før ”und” og på ordet ”hofe” brukes melisma av alle evangelistene.

Dynamisk sett er Richters innspilling i takt 1-3 mest av objektiv og fortellende karakter med høydepunkt og størst betoning på ordene ”Gethsemane” i takt 2 og ”seinen” i takt 3. Styrkegraden kan betegnes som svak, mens stemmen er profilert. Klemperers innspilling er også objektiv med betoning på ”Gethsemane” men har mer lik styrkegrad over taktene enn Richters. Klemperers går ikke like langt ned i styrkegraden som Richters. Samtidig er det mange flere nyanser når det gjelder betoning av ord og frihet i forhold til noteverdiene i Richters sammenlignet med Klemperers. Leonhardts evangelist synger i takt 1-3 sterkere enn både Richters og Klemperers, men er samtidig av objektiv karakter og forteller rett fram det som står mens det kan virke som om evangelisten i Richters legger mer i tolkningen av de ulike ordene. Når det gjelder akkompagnement er det kun til stede med svak styrkegrad i opptakten og de to siste slagene i takt 3 med enda svakere styrkegrad. Tempoet i orgelet på tredje slag i opptakten videreføres av evangelisten de første tre taktene.

Takt 7-11:

I takt 7 setter evangelisten et nytt tempo på ca 60 og holder dette til tredje slag i takt 8. Herfra senkes tempoet i løpet av siste slag i takt 8 og første slag i takt 9 (”und fing an zu”) til ca en tredjedel av tempoet, ca 20, med ytterligere ritardando på første slag i takt 10. Orgelet setter i takt 10 et raskere tempo, ca 30 og evangelisten tar en ekstra åttendedels pause og ”da sprach” fremføres som sekstendedeler og tempoet holdes ut de to første slagene i takt 11. Tempoet til Jesus er igjen saktere enn evangelistens. Evangelisten hos Klemperer starter med nesten samme tempo som i takt 1. ”und die zween Söhne Zebe-”, i takt 8, synges litt raskere for å gi litt mer tid til siste halv del av ”Zebe-dä-i”. Under ”und fing an zu”, i takt 9, senkes tempo til omtrent halvparten.

Når det gjelder improvisasjon i noteverdier hos Klemperer er den siste stavelsen i ”trau-ern” blitt forlenget med en åttendedel på tonen f, de to siste sekstendedelene i takt 9 (tonene c

og ass) blir forlenget til åttendedeler og ”zagen” i takt 10 får et lite ritardando. Richters innspilling har halverte noteverdier på ”Da sprach” og Leonhardts fremfører ”und fing” som åttendedeler og ”zagen” som punkterte noteverdier.

Dynamisk sett er karakteren i Richters innspilling dramatisk i takt 7-8. ”und fing an zu trauern und zu zagen”, fra siste slaget i takt 8, synges med innlevelse og ikke så dramatisk som 7-8, men med profilert stemme og gradvis avtagende styrke til den nesten ikke er hørbar. ”Da sprach Jesus zu ihnen:” synges med objektiv og fortellende karakter. I Klemperers innspilling brukes det samme objektive klang, litt mer lukket enn Richters, bortsett fra på ordene ”da sprach Jesus zu” i takt 10-11 som er mer dramatiske. Akkompagnementet endrer seg og består fra takt 7 av cembalo og cello. De gangene akkompagnementet spiller samtidig som evangelisten, betoner også evangelisten på samme taktdel. I Leonhardts innspilling er takt 7 og ordene ”Da sprach” i takt i 10 mer dramatiske enn resten.

4.2.2 Analyse av ”Und da sie an die Stätte kamen, mit nahmen Golgatha”

Analyse med utgangspunkt i Richters innspilling:

Noteeksempel 2: J. S. Bach, Matteuspasjonen, resitativ nr. 24 (Edition Peters)

Nº 67. RECITATIVO. CORO I.
Evangelist.

Und als sie an die Stät-te ka-men mit Na-men Gol-ga-tha, das ist ver-deutschet:
 Schädelstätt, ga-ben sie ihm Es-sig zu trinken mit Gallen ver-mis-chet; und da er's schmeckete,
 woll-te er's nicht trinken. Da sie ihn a-ber gekreu-zi-get hat-ten, teil-ten sie sei-ne

Edition Peters. 7644

Klei-der und war-fen das Los dar - um; auf daß er-fül-let wür-de, das ge-sagt ist durch den Pro-

pheten: Sie ha-ben mei-ne Kleider un-ter sich getei-let, und ü-ber mein Gewand ha-ben sie das Los ge-

wor-fen. Und sie sa-ßen all - da, und hü-te-te sein. Und o - ben zu sei-nem

Haupte hef-te-ten sie die Ur-sach sei-nes To-des beschrie-ben, näm-lich: Dies ist Je-sus, der Ju-den

Kö-nig. Und da wur-den zwei Mör-der mit ihm gekreu-zi-get, ei-ner zur Rech-ten, und ei-ner zur

Lin-ken. Die a-ber vor-ü-ber gin-gen, lä-sterten ihn, und schüt-tel-ten ih-re Köp-fe, und sprachen:

Betoninger fremstilt i rekkefølge: Richter, Klemperer og Leonhardt:

R: Und da sie **an** die Stät-te **ka**-men mit **Na**-men **Gol-ga-tha**, das **ist** ver-deut-schet

K: Und **da** sie **an** die Stät-te **ka**-men mit **Na**-men **Gol-ga-tha**, das ist ver-deut-schet

L: Und **da** sie **an** die Stätte **ka**-men mit **Na**-men **Gol-ga-tha**, das ist ver-deut-schet

Schädel-stätt gaben sie ihm **Es**-sig zu **trinken** und **Gallen** ver-mischet und da er's

Schädel-stätt gaben sie ihm **Es**-sig zu **trinken** und **Gallen** ver-mischet und da er's

Schädel-stätt gaben sie ihm **Es**-sig zu **trinken** und **Gallen** ver-mischet und **da** er's

schme-cke-te, woll-te er's nicht **trinken**. Da sie ihn **a-ber** ge-kreu-zi-get **hat-ten**, **teil-ten** sie seine **schme-cke-te, woll-te er's** nicht **trinken**. Da sie ihn **a-ber** ge-kreu-zi-get **hat-ten**, **teil-ten** sie seine **schme-cke-te, woll-te er's** nicht **trinken**. **Da** sie ihn **a-ber** ge-kreu-zi-get **hat-ten**, **teil-ten** sie seine

Kleider und **wurfen** das **Los** dar-um; auf **daß** er-fül-let **wür-de** das ge-sagt **ist** **durch** den Pro-
Kleider und **wurfen** das **Los** dar-um; auf **daß** er-fül-let **wür-de**, das ge-sagt **ist** **durch** den Pro-
Kleider und **wurfen** das **Los** dar-um; auf **daß** er-fül-let **wür-de**, **das** ge-sagt **ist** **durch** den Pro-

phe-ten sie **haben** meine **Kleider** unter sich ge-tei-let, und über **mein** **Gewand** **haben** sie das
phe-ten sie **haben** **mei-ne** **Kleider** unter sich ge-tei-let, und über **mein** **Gewand** **haben** sie das
phe-ten sie **haben** **mei-ne** **Kleider** unter sich ge-tei-let, und über **mein** **Gewand** **haben** sie das

Los ge-worfen. Und sie **sa-ßen** all-da, und **hü-te-ten** **sein**, und **o-ben** zu **sei-nem** **Haup-te** **hef-te**-
Los ge-worfen. Und sie **sa-ßen** all-da, und **hü-te-ten** **sein**, und **o-ben** zu **sei-nem** **Haup-te** **hef-te**-
Los ge-worfen. Und sie **sa-ßen** all-da, und **hü-te-ten** **sein**, und **o-ben** zu **sei-nem** **Haup-te** **hef-te**-

ten sie die **Ur-sach** sei-nes **To-des** **beschrieben**, **nämlich**: **Dies** **ist** **Je-sus** der **Ju-den** **Kö-nig**
ten sie die **Ur-sach** sei-nes **To-des** **beschrieben**, **nämlich**: **Dies** **ist** **Je-sus** der **Ju-den** **Kö-nig**
ten sie die **Ur-sach** sei-nes **To-des** **beschrieben**, **nämlich**: **Dies** **ist** **Je-sus** der **Ju-den** **Kö-nig**

und da **wurden** **zween** **Mörder** mit ihm **gekreu-zi-get**, **ei-ner** zur **Rechten** und **ein-er** zur
und da **wurden** **zween** **Mörder** mit ihm **gekreu-zi-get**, **ei-ner** zur **Rechten** und **ein-er** zur
und da **wurden** **zween** **Mörder** mit ihm **gekreu-zi-get**, **ei-ner** zur **Rechten** und **ein-er** zur

Linken. Die **a-ber** vorü-ber **gingen**, **lä-sterten** **ihn**, und **schüttel-ten** **ih-re** **Köpfe**, und **sprachen**:
Linken. Die **a-ber** vorü-ber **gingen** **lä-sterten** **ihn**, und **schüttel-ten** **ih-re** **Köpfe**, und **sprachen**:
Linken. Die **a-ber** vorü-ber **gingen**, **lä-sterten** **ihn**, und **schüttel-ten** **ih-re** **Köpfe**, und **sprachen**:

Tabell 3: En sammenstilling av funnene fra analysen av cd-innspillinger av resitativ nr. 67 "Und da sie an die Stätte kamen", takt 1-6, fra Matteuspassjonen av J. S. Bach, med henholdsvis dirigentene Richter, Klemperer, Leonhardt.

Takt 1-6	Richter	Klemperer	Leonhardt
Tempo	90, 45, 60	60, 45	90, 60,
Tempoendringer	t. 2(45), 4(60), 5(45), "trinken" rit.	rit. på "Golgatha". T 3(45). Litt raskere tempo på "sie ihm Essig" i t. 4.	t: 2(60)
Dynamikk	Dramatisk på "Golgatha" og "Schädelstätt"	Objektiv	t. 1-2 dramatisk, 3-6 objektivt
Melisma	t. 5 "ver-mischet" g-f-e, t. 6 "trinken" e-d.	t. 6 "trinken" e-d.	t. 5 "ver-mischet" g-f-e, t. 6 "trinken" e-d.

Akkompagnement	Orgel secco	Cembalo secco	Orgel secco
Endret noteverdi	t. 2 ”Golgatha” 8-del forlenget og siste 8.del forskjøvet til takt 3. De 2 siste slag i takt 3 trioler. ”Gallen ver-” trioler. ”Schmeckete” utført på 1 slag og dermed 1 slag mindre i t. 5.	”Schädelstätt” 8-delstrioler.	t. 2:”Golgatha” 8-del forlenget, ”Gallen ver-” trioler. ”schmeckete” 8-del forlenget.
Endret pause			t. 5 pause fjernet.
Varighet	30 sek	38 sek	26 sek

Tabell 4: En sammenstilling av funnene fra analysen av cd-innspillinger av resitativ nr. 67 ”Und da sie an die Stätte kamen”, takt 7-16, fra Matteuspassjonen av J. S. Bach, med henholdsvis dirigentene Richter, Klemperer, Leonhardt.

Takt 7-16	Richter	Klemperer	Leonhardt
Tempo	60, 70, 50	30, 45	60, 90, 45
Tempoendringer	7(60), 12(70), 14(50)	t. 8(45), 10(60), 12(45), 15(30)	9(90), 12(60), 13(45)
Dynamikk	Dramatisk med høydepunkt i t. 7, 9 og 13-14. Objektiv t. 15-16.	Gradvis mer dramatisk t 7-12. Dramatisk 12-14. Objektiv t 15-16.	Dramatisk t. 7, 9 og 12-14. Objektiv i takt 8, 10-11 og 15-16.
Melisma		t. 16 ”sein” h-a	t. 16 ”sein” h-a
Akkompagnement	orgel	Cembalo	Orgel følger nøyaktig
Endret noteverdi	T 7. ”Da sie ihn” trioler		
Endret pause			1 slag ekstra i t 12 og 15
Varighet	48 sek	Ca 1 min	45 sek

Tabell 5: En sammenstilling av funnene fra analysen av cd-innspillinger av resitativ nr. 67 ”Und da sie an die Stätte kamen”, takt 17-27, fra Matteuspassjonen av J. S. Bach, med henholdsvis dirigentene Richter, Klemperer, Leonhardt.

Takt 17-27	Richter	Klemperer	Leonhardt
Tempo	100, 60, 90, 50, 100	60, 45, 60, 90	60, 120, 60, 90, 60, 90
Tempoendringer	17(100), 19(60), 21(90), 25(50), 26(100)	t. 20(45), 21(60), 25(90)	17(60), 18(120), 19(60), 21(90), 24(60), 26(90)
Dynamikk	Objektiv t. 17-19, 24. Dramatisk t. 20-23, 25-27.	Objektiv t. 17-19. Dramatisk t. 20-27	Dramatisk t. 20 ”Dies ist Jesu der Juden König”, t. 22:”gekreuziget”, t. 25:”lästerten ihn”
Melisma	”Linken” t. 24	”Linken” t. 24	t. 24 ”linken” g-f#
Akkompagnement	Orgel	Cembalo	Orgel
Endret noteverdi	t. 18 Haupte		
Varighet	39 sek (totalt 1:59)	47 sek (totalt 2:25)	39 sek (totalt 1:50)

En nøyaktig analyse av dette resitativet med påfølgende sammenligning lar seg vanskelig gjøre i praksis. Bakgrunnen for dette utsagnet er at evangelisten etter enkelte tradisjoner sies å stå ganske fritt til å variere både tempo og noteverdier etter som teksten leder an til det. Jeg har ikke klart å oppdrive noen kilde som har analysert et resitativ i dybden og heller ikke kommet over notater for hvor i notebildet evangelistene skifter tempo, endrer verdiene på notene eller pausene. Variasjon av tempoet mange steder har også vært en utfordring.

Med disse faktorene som grunnlag gikk jeg i gang med å transkribere Richters innspilling av dette resitativet, i og med at det på veldig mange måter skilte seg fra utgangspunktet. Drøftingen og analysen har også blitt litt komplisert i og med at jeg er nødt til å forholde meg til både det originale notebilde og transkripsjonen. Enkelte steder i transkripsjonen har jeg måttet velge å se på noteverdiene som endret, mens de også kunne ha blitt tolket ut fra et nytt tempo.

For å gi en best mulig analyse av dette resitativet har jeg valg å dele det inn i tre deler som hver har sine egne særegenheter og derfor er lettest å sammenligne hver for seg. I kjennetegnstabellen og drøftingen mellom de ulike innspillingene har jeg sett det mest hensiktsmessig å henvise til takter i originalpartituret slik at det blir mulig å sammenligne innspillingene i drøftingen og i etterkant kunne se sammenhenger mellom ulike resitativer.

I følge andre tradisjoner skal det i fremføring av Bach være et noenlunde fast tempo gjennom hele resitativet og dette er også et argument for å referere til både originalpartitur og se ulikhetene i forhold til transkripsjonen (vedlegg nr. 2). Siden tempoet i dette innspilte resitativet varierer veldig, er tempoene angitt kun veiledende og brukt som illustrasjon for tolkningen. I noen tilfeller som i takt 5 i transkripsjonen er det tvil om fremføringen skal tolkes som trioler og tempoet holdes til tredje slag i takt 6, eller om han setter et nytt tempo på ordene "wollte er's nicht trinken".

Analyse og drøfting takt 1-6:

Ved å se på tempo ser vi at Richter og Leonhardt har ca 90 i tempo mens Klemperer har ca 60. Richter og Leonhardt skifter tempo i takt 2 til halvparten av utgangstempoet og legger dermed vekt på betydningen av "Golgatha" mens Klemperers har ritardando i takt 2 frem mot "Golgatha". Dersom tempoet til Richters innspilling videreføres i takt 3 og 4 får vi i ganske store forandringer i notebildet, se transkripsjon. "Golgatha" er en åttendedel forlenget hos Richter og Leonhardt. Dermed blir siste åttendedel (pause og "das") i takt 2 forskjøvet til takt 3 der vi får en sekstendedelspause før "das ist ver-" på sekstendedeler.

”Schädelstätt” i takt 3 deklameres av alle tre på trioler. Fra takt 3 holder Klemperer ca 45 i tempo ut takt 6. Leonhardts innspilling holder ca samme tempo fra takt 2-6 og notene forholder seg ganske nært partituret. Hos Richter blir siste åttendedel i takt 5 doblet i ordet ”Schmeckete” og pausen blir dermed borte. I Richters innspilling blir ”gaben” utført på en åttendedels triol (videreført fra bevegelsen i ”Schädelstätt”). Nytt tempo settes til 60 i takt 4 der også ”Gallen ver-” utføres på trioler før tempoet senkes til 45 i takt 5. I denne takten blir ”schmeckete” utført på et slag og siste slag droppes og pausen flyttes til takt 6. ”wollte” utføres sammen med pausen som trioler og triolene videreføres i ”er’s nicht”.

Dynamisk sett er takt hos Richter 1-6 i hovedsak objektiv og fortellende med unntak av ordet ”Schädelstätt” og takt 4-6 der Richters innspilling er klart mer dramatisk enn Klemperers. Klemperers er objektiv og i svært lav styrkegrad i hele partiet og ikke noe ord synges særlig sterkere enn andre. Leonhardts innspilling er også objektiv i men har større likhetstrekk med Richters på ”Schädelstätt”. Richters har omtrent samme styrkegrad som Klemperer på ”Golgatha”, mens Leonhardts innspilling synger mest dramatisk her.

Fremføringen hos Richter forholder seg ganske fri i forhold til noters og pausers opprinnelige verdi slik det kommer fram i transkripsjonen. Takt 4 i transkripsjonen ett slag før originalen. Her fordeles ordene ”sie ihm Essig zu” som sekstendedeler på ett slag istedenfor fordelt på to slag (dersom en holder tempoet fra takten før) og ”Gallen ver-” oppleves som en triol og ikke åttendedel og to sekstendedeler.

Takt 7-16:

Tempomessig setter Richter 60 som nytt tempo i takt 7²⁰ og synger ”Da sie ihn” som trioler mens Klemperer har ca 30 som tempo og synger åttendedeler her. Leonhardt har ca 60 som tempo men synger som notert. Klemperer øker tempoet til 45 i takt 8 og videre til 60 i takt 10 mens Leonhardt øker til 90 i takt 9 og Richter holder tempoet til takt 12. I takt 8 kuttet pausen hos Richter ned til en åttendedel og betoningene fra takt 7-11 kommer derfor på ubetont taktdel noen steder, men dette retter seg ut da siste av f#- notene i takt 11 blir forlenget med en åttende del og forbereder bibelsitatet som kommer i takt 12. Sitatet i takt 12 ”Sie haben meine Kleider...” kommer i raskere tempo men senkes til langsomt fra midten av takt 14 på ordene ”mein Gewand (...) Los geworfen”. Leonhardt og Klemperer setter derimot ned tempoet i takt 12 til henholdsvis 60 og 45. Alle tre setter ytterligere ned tempoet i takt 15-16.

²⁰ I transkripsjonen i takt 7 ser vi at evangelisten halverer pausen så notebildet kommer et halvt slag skjevt ut, mens det også kan tolkes som om utøveren ønsker fremdrift og setter en nytt referansepunkt for tempoet midt inne i takten, noe som musikalsk sett kan være forvirrende, men som kan fungere siden akkompagnementet i evangelistresitativene skal følge sangeren.

Dynamisk sett endrer karakteren seg hos Richter og er hovedsakelig dramatisk i takt 7-14 med hovedvekt på ordene i takt 7 ”Da sie ihn aber gekreuziget hatten”, takt 9 ”wurfen das Los darum” og takt 13-14 ” über mein Gewand haben sie das Los geworfen”. Takt 15-16 fremføres objektivt. Klemperer blir gradvis mer dramatisk fra takt 7-12 og holder dramatikken ut takt 14 for deretter å bli mer objektiv i takt 15-16. Leonhardts innspilling er mer dramatisk i takt 7 og 9, objektiv i takt 8 og 10-11, dramatisk i takt 12-14 og objektiv i takt 15-16. Dynamisk sett veksler Leonhardt tydelig mellom dramatisk og objektiv klang i taktene 7-12 mens Richter veksler mellom ulik grad av dramatisk klang og Klemperer bygger opp dramatikken gradvis. Ellers er det også tydelig at Richter ikke bruker melisma i takt 16 ”sein” fra h til a der både Klemperer og Leonhardt bruker det.

Takt 17-20:

Takt 17 starter med dobling av tempoet til ca 100 og en dobling av noteverdien på den høye a (Haupte) og dermed forskyvning av notebildet. I takt 18 holdes samme tempo de to første slagene før det senkes betraktelig. Ordene ”hefteten sie die Ursach seines Todes” fremføres på to slag istedenfor fire (for detaljer se transkripsjonen), og takten utføres på 5 slag. Tempoet senkes betraktelig til ca 60 i takt 19 på ”seine Todes beschrieben” og oppfattes som trioler. Med dette tempoet fordobles noteverdiene til ”Dies ist Jesus der Juden König”. Klemperers innspilling har ca 60 som tempo i takt 17, betydelig senere enn Richter, og senker det til 45 i takt 20 mens Leonhardts har ca 60 i takt 17, 120 i takt 18 og 60 i takt 19-20. Når det gjelder dynamikk i Richters innstilling starter takt 17 objektivt. Høydepunktet kommer i takt 20 på ordene ”Dies ist Jesus der Juden König”, der også de fleste ordene er betonte. Også innspillingene til Leonhardt og Klemperer har høydepunkt her og er objektive fra 17-19.

Takt 21-27:

Takt 21 hos Richter starter med tempo økt til ca 90 og har mye raskere tempo som holder seg ut takt 24. Takt 25 starter med nesten halvering av tempo til ca 50, før det settes opp igjen i takt 26. Klemperers har ca 60 i tempo i takt 21 og øker til 90 i takt 25 og er dermed ganske annerledes enn Richters. Leonhardts har 90 som tempo i takt 21, det senkes til 60 i takt 25 og økes til 90 igjen i takt 26. Tempomessig er dermed Richter og Leonhard ganske like i dette avsnittet. Dynamisk sett er Richters innspilling dramatisk i takt 21-23 og 25-27, Leonhardt er litt mindre dramatisk, men legger vekt på ordene ”gekreuziget” i takt 22 og ”lästerten ihn” i takt 25. Klemperers innspilling er som tidligere jevnt dramatisk hele veien fra takt 21-27.

4.2.3 Analyse av "Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß"

Analyse med utgangspunkt i Klemperers innspilling:

Noteeksempel 3: J. S. Bach, Matteuspasjonen, resitativ nr. 24 (Edition Peters)

Nº 73. RECITATIVO. Evangelist. 143

Und sie-he da, der Vor-hang im Tem-pel zer-riß in zwei Stück,
von o-ben an, bis un-ten aus. Und die Er-de er-
be-be-te, und die Fel-sen zer-ris-sen, und die Grä-ber ta-ten sich auf, und
standen auf viel Lei-ber der Hei-li-gen, die da schlie-
-fen; und gin-gen aus den Grä-bern nach sei-ner Auf-er-stehung, und kamen in die hei-li-ge

Edition Peters. 7644

Stadt, und erschie-nen vie-len. A-ber der Hauptmann, und die bei ihm wa-ren, und be-wah-re-ten

Je-sum, da sie sa-hen das Erd-be-ben, und was da geschah, er - schra-ken sie sehr, und sprachen:

RECITATIVO. CORO I.

Betoninger fremstilt i rekkefølge: Richter, Klemperer og Leonhardt

Und sie-he da, der Vor-hang im Tem-pel zer-riß in zwei Stück', von o-ben an, bis un-ten aus.
 Und sie-he da, der Vor-hang im Tem-pel zer-riß in zwei Stück', von o-ben an, bis un-ten aus.
 Und sie-he da, der Vor-hang im Tem-pel zer-riß in zwei Stück', von o-ben an, bis un-ten aus.

Und die Er-de er-be-be-te, und die Fel-sen zer-ris-sen, und die Gräber ta-ten sich auf, und
 Und die Er-de er-be-be-te, und die Fel-sen zer-ris-sen, und die Gräber ta-ten sich auf, und
 Und die Er-de er-be-be-te, und die Fel-sen zer-ris-sen, und die Gräber tä-ten sich auf, und

standen auf viel Lei-ber der Hei-li-gen, die da schlie-fen; und gin-gen aus den Gräbern nach
 standen auf viel Lei-ber der Hei-li-gen, die da schlie-fen; und gin-gen aus den Gräbern nach
 stunden auf viel Lei-ber der Hei-li-gen, die da schlie-fen; und gin-gen aus den Gräbern nach

sei-ner Auf-er-stehung, und kamen in die hei-li-ge Stadt, und erschie-nen vie-len.
sei-ner Auf-er-stehung, und kamen in die hei-li-ge Stadt, und erschie-nen vie-len.
 sei-ner Auf-er-stehung, und kamen in die hei-li-ge Stadt, und erschie-nen vie-len.

A-ber der Hauptmann, und die bei ihm wa-ren, und be-wah-re-ten Je-sum,
 A-ber der Hauptmann, und die bei ihm wa-ren, und be-wah-re-ten Je-sum,
 A-ber der Hauptmann, und die bei ihm wa-ren, und be-wah-re-ten Je-sum,

da sie sa-hen das Erd-be-ben, und was da geschah, er-schra-ken sie sehr, und sprachen:
 da sie sa-hen das Erd-be-ben, und was da geschah, er-schra-ken sie sehr, und sprachen:
 da sie sa-hen das Erd-be-ben, und was da geschah, er-schra-ken sie sehr, und sprachen:

Tabell 6: En sammenstilling av funnene fra analysen av cd-innspillinger av resitativ nr. 73 ”Und siehe da, der Vorhang im Tempel”, takt 1-9, fra Matteuspassjonen av J. S. Bach, med henholdsvis dirigentene Richter, Klemperer, Leonhardt.

Takt 1-9	Richter	Klemperer	Leonhardt
Tempo	60	60	90
Tempoendringer	t. 4(30) på “und die Erde”, t. 18	Øker litt i t. 8, t.	t. 10 rit. på ”schließen”
Dynamikk	høydramatisk takt 1-4, dramatisk takt 4, høydramatisk takt 5, dramatisk 6-9, svak i takt 9-10	Høydramatisk	Dramatisk fra takt 1-9, svakt i takt 9
Melisma			
Akkompagnement	Orgel og strykere	Cembalo og strykerer	Orgel og strykere
Endret noteverdi	”standen auf viel” på triolbevegelse, ”heiligen” og ”die da” i takt 9 har punktert sekstendedel og trettitodel, ”schließen”-doblet noteverdi	”schließen” har et ekstra slag	Ekstra slag på “schließen” t. 10
Varighet	Ca 47 sek, (totalt 1:34)	Ca 38 sek, (tot.1:20)	Ca 30 sek. (totalt 1:04)

Tabell 7: En sammenstilling av funnene fra analysen av cd-innspillinger av resitativ nr. 73 ”Und siehe da, der Vorhang im Tempel”, takt 10-18, fra Matteuspassjonen av J. S. Bach, med henholdsvis dirigentene Richter, Klemperer, Leonhardt.

Takt 10-18	Richter	Klemperer	Leonhardt
Tempo	30	90	90
Tempoendringer	t. 10(90) på ”und gingen”, 11(60) på ”seiner Auferstehung”, 13(45), 14(60), 17(45)	10(90) på “und gingen”, t. 11(60) på “seiner Auferstehung”, t. 12(90), 13(60), 14(45), 17(90), 18(30)	t. 13 rit på ”erschienen vielen”, 14(60), t.18(45)
Dynamikk			
Melisma	t. 13 ”vielen” e-d	t. 13 ”vielen” e-d	t. 13 ”vielen” e-d
Akkompagnement	Orgel og strykere	Kirkeorgel og strykere	Orgel og strykere
Endret noteverdi	”heilige”, ”Auferstehung”	i t. 14 og 15	
Endret pause	t. 14 ekstra slag og kutter åttendedelspause i t 14 og 15	t. 14 og 15	t. 14 pausen forlenget med to fjerdedeler, t. 15 kuttes pausen
Varighet	Ca 47 sek	Ca 42 sek	Ca 34 sek

Analyse og drøfting av takt 1-9:

Klemperers innspilling har ca 60 som tempo i takt 1, det samme har Richter, og dette holder seg frem til takt 9. Hos Richter endres tempoet til ca 30 i takt 4 mens Leonhardt holder ca 90 i tempo i takt 1-9. Klemperer har en liten tempovariasjon i takt 8 som utjevnes med ritardando i slutten av takt 9 og inn i takt 10. Hos Richter er tempoet forholdsvis stabilt frem til "schließen" i takt 9 der han mer en halverer tempoet.

Dynamikken hos Klemperer er nærmest høydramatisk frem til takt 14. Richter er høydramatisk i takt 1-4, dramatisk i takt 5, høydramatisk i takt 6, dramatisk i takt 7-9, svak i takt 10. Leonhardt er dramatisk fra takt 1-9, svakt i takt 10.

Når det gjelder endring av noteverdier er Richters innspilling tydeligst. Her oppleves "standen" og "auf viel" som en åttendedels triolbevegelse med fjerdedel først og åttendedel deretter. "Heiligen" og "die da" utføres som punktert sekstendedel og trettitodel.

Takt 10-18:

Fra takt 10 øker tempoet til 90 på ordene "und gingen aus" før det senkes til ca 60 i takt 11 på "seiner Auferstehung". I Richters innspilling settes også tempoet opp på ordene "und gingen" til 90, men det kan også tolkes som om ordene utføres på triolbevegelse med samme tempo som før. Leonhardts innspilling holder utgangstempoet til takt 14.

I Klemperers innspilling økes tempoet raskt til 90 i takt 12 på ordene "kamen in die heilige Stadt" før det settes ned igjen til ca 60 i takt 13 på ordene "und erschienen fielen". I takt 11 setter evangelisten hos Richter ned tempoet til ca 60 på ordene "seiner Auferstehung" mens det settes ned til ca 45 i takt 13.

Fra takt 14 setter Klemperer an nytt tempo på ca 45 som holdes til takt 17 der det settes opp til 90 før det settes ned til 30 i takt 18. Fra takt 14 har Richter ca 60 som tempo men senker tempoet i takt 17 til ca 45. Leonhardt har ca 60 i tempo fra takt 14 og endrer til ca 45 i takt 18.

Hos både Klemperer og Richter kuttet i takt 14 den siste åttendedelspausen og "bei ihm" i neste takt synges på sekstendedeler slik at det fjernes ett slag. Hos Klemperer halveres den andre stavelsen i ordet "waren" i takt 15 halveres til sekstendedel og pausen fjernes slik at "waren, und" blir utført på ett slag. "be-wah-re-ten" blir også endret slik at det blir utført på ett slag. Richter punkterer sekstendedelen på "und" i takt 14 med påfølgende trettitodel på "die". I takt 15 sløyfes pausen slik at slagene i takt 15 kommer på "waren", "und" "be-wa-re-ten". Også hos Leonhardt fjernes pausen i takt 15 slik at den utføres på tre og et halvt slag og orgelet kommer inn og markerer første slag i takt 16 sammen med evangelisten.

Klemperer er fortsatt høydramatisk fram til takt 14 der uttrykket blir litt svakere men dramatisk fram til takt 15 og objektiv i takt 16-18. Richter er dramatisk men ikke så sterkt i takt 10-13, objektivt og litt sterkere i takt 14-15, dramatisk fra 16-18 og Leonhardt er dramatisk fra 10-13, objektivt fra takt 14-15, dramatisk i takt 16-18.

4.3 Hovedfunn

Jeg har i dette kapitlet og nærmere drøfting katalogisert hovedtrekk ut fra de foregående analysene og fremstilt det i en følgende tabell.

Tabell 7: En sammenstilling av funnene fra analysen av cd-innspillinger av resitativ ”Da kam Jesus mit ihnen zu einen Hofe”, ”Und da sie an die Stätte kamen” og ”Und siehe da” fra Matteuspasjonen av J. S. Bach, med henholdsvis dirigentene Richter, Klemperer, Leonhardt.

	Richter	Klemperer	Leonhardt
Tempo			
Tempoendringer	Hyppige temposkift, 3, 12 og 7 pr resitativ	Hyppige temposkifter 1,10 og 8 pr resitativ	Få temposkifter 1, 8 og 2 pr resitativ.
Dynamikk	Veldig varierende fra svakt til høydramatisk klang og med alle nyanser mellom	Terrassedynamikk; stort sett en fast styrkegrad som holdes lenge	Bruker vekslende styrkegrad fra takt til takt noen steder. Jevnere dynamikk.
Melisma	1-2 pr resitativ	1-2 pr resitativ	1-2 pr resitativ
Akkompagnement	Orgel og strykere	Cembalo og strykere	Orgel og strykere
Endret noteverdi	Ofte	Sjelden	Sjelden
Endret pause	Ofte	Ofte	Enkelte ganger
Varighet	Lang	Lang	Kort

Som resultat av analysen vi jeg peke på følgende 4 hovedfunn:

Det er ganske tydelige forskjeller mellom disse tre tradisjonene med tanke på:

- 1. Hyppige tempovariasjoner som kan forklare friheten i enkelte resitativer i større grad enn at friheten skyldes fri deklamasjon i forhold til noteverdiene**
- 2. Ulik bruk av dynamikk**
- 3. Variasjon av noteverdier og pauser**
- 4. Ulik vektlegging av betoning**

Når det gjelder beskrivelsene av de tre tradisjonene i forhold til funnene kan en se en tendens til at Richters innspilling i de to siste resitativene jeg har sammenlignet representerer hyppige temposkifter, store dynamiske variasjoner, større frihet i forhold til noteverdier og pauser og stor frihet knyttet til deklamasjon og betoning. Den bærer preg av å være svært levende i fremføringen.

Klemperers innspilling preges også av mange tempoendringer, bredt spekter av dynamikk, enkelte endringer i noteverdier og pauser men ikke på samme måte som Richters innspilling.

Leonhardts innspilling har store likheter med Richters når det gjelder resitativ ”Und da sie an die Stätte kamen mit Namen”, men har stort sett et fastere dynamisk uttrykk og færre tempoendringer enn Richters og Klemperers innspilling. Sammenlignet med Leonhardts innspilling bærer Richters innspilling preg av å være litt mindre nøyaktig i samspillet mellom evangelisten og organisten, noe som kan ha sammenheng med at det kan være vanskelig å få dette nøyaktig når både tempo og noteverdier varieres hyppig.

En annen grunn kan være det som Robert Philip påpeker (s. 230), at innspillinger fra den første halvdel av 1900-tallet representerer en tradisjon der forberedelsene i forkant av en fremføring var preget av at fremføringen kun skulle skje én gang og dermed ikke var like fokusert på nøyaktighet som for eksempel Leonhardts innspilling som representerer en tid der forberedelsene ble gjort med tanke på at fremføringen skal høres igjen og igjen og på en måte foreviges gjennom en innspilling.

4.4 Drøfting av funnene fra analysen

I kapittel 1.2 skriver jeg om faktorer som jeg på forhånd så for meg kunne være av interesse å undersøke, der jeg blant annet har nevnt tenorens personlige tolkning, forståelse og stemmetype. Når det gjelder tenorens tolkning opplever jeg å ha funnet visse trekk knyttet til *tempoforskjeller*, variasjon i det dramatiske uttrykket og variasjon i forhold til noteverdier og pauser. Den personlige forståelse har jeg derimot ikke funnet noe konkret i forhold til i og med at resultater fra dette skulle komme fra intervjuer som ikke ble noe av. Når det gjelder faktorene akustikk og størrelse på kor og orkester fra kap 1.2, har jeg valgt å ikke undersøke dette like nøye i og med at dette grenser mot fremføringen av Matteuspasjonen i sin helhet og har ikke stukket seg ut nevneverdig i analysen av cd-innspillinger. Imidlertid kan jeg se en tendens til at dirigentens tolkning kan ha en ganske førende betydning for utførelsen av evangelistrollen i og med at dirigenten kan ha klare formeninger når det gjelder tempo, tempoforskjeller og dynamikk i fremføringen.

4.4.1 Tempoendringer

Richters innspilling skiller seg ut fra de andre ved at den er mest fri når det gjelder bruk av tempoendringer. Det kan derfor se ut som om Richters innspilling representerer bruk av *hyppige tempoendringer* særlig i ”Und da sie an die Stätte kamen” (spor 4), veldige dynamiske variasjoner og stor frihet i forhold til noteverdier som effekter for å få frem budskapet i resitativene som representerer de dramatiske sidene ved handlingsforløpet. Når det gjelder resitativ 24 ”Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe” (spor 1), er det ikke så mange temposkifter og endringer i forhold til noteverdier og tempo i forhold til de andre to resitativene (spor 4 og 7)

Når det gjelder Klemperers innspilling representerer også den i de analyserte resitativene mange *tempoendringer*, flest i ”Und da sie an die Stätte kamen” (spor 5) men ikke i like utstrakt grad som Richters. Sammenligner man Klemperers innspilling med faktorene som jeg hadde tenkt å undersøke, beskrevet i kapitel 1.2, er funnene her ganske like som i Richters tilfelle, nemlig med en hovedvekt på personlige tolkning i forhold til *tempoforskjeller og variasjon i forhold til noteverdier og pauser*.

Leonhardts innspilling representerer et mer jevnt *tempo* enn de to andre innspillingene, og et resultat av dette kan være at samspillet mellom evangelisten og organisten kan oppleves mer nøyaktig enn i Richters innspilling. I resitativ 67 ”Und da sie an die Stätte kamen” i Leonhardts innspilling (spor 6), kan en oppfatte at det også i denne innspillingen forekommer mange temposkifter, men at dette ikke går ut over samspillet mellom evangelist og organist.

Å trekke for raske slutninger etter analysen av innspillingene er ikke nødvendigvis det mest hensiktsmessige å gjøre uten først å ha vurdert hvilket musikalsk fundament dirigenten har hatt som grunnlag for sin forståelse og tolkning i forbindelse med den enkelte innspilling. Det vi kan anta er at innspillinger fra slutten av 1900-tallet kan ha blitt påvirket av tidligere innspillinger, samtidig som de også kan bære preg av at musikkunnskapen utvikler seg fra år til år. Dermed er det naturlig å anta at for eksempel evangelisten, og for den saks skyld Leonhardt, har hatt mulighet til å høre Richters og Klemperers innspilling.

Når det gjelder Richters innspilling fra 1958 og Klemperers fra 1961 er det ikke slik at disse i samme grad kan ha blitt påvirket av tidligere innspillinger, men det kan ikke utelukkes. Likevel er det naturlig å anta at Richters, Klemperers, og deres respektive evangelisters musikalske forming har funnet sted i tidsrommet 1900-1950, en periode som Philip har studert gjennom innspillinger, og funnet at den representerer noe ganske annerledes når det gjelder både tempoforståelse, rytmikk, tolkning av noter og fleksibilitet i tempo; generelt sagt

musikkforståelse. Han påpeker at dagens orkestre og musikere er mer opptatt av et fast tempo enn det en kan høre ut fra innspillinger fra første halvdel av 1900-tallet (Philip, s. 17). Tempoforskjeller var et vanlig virkemiddel for å synliggjøre stemningsskifter (ibid s. 229), orkestrene var ikke like godt forberedt sammenlignet med dagens orkestre, og målet var en enkelt framføring og ikke en foreviget cd-innspilling (ibid s. 230).

Teri Noel Towe skriver som tidligere nevnt, at innspillinger av Matteuspassjonen før 1945 stort sett kan kategoriseres i tre retninger, men at innspillinger etter dette i det store ikke holder mål i forhold til hvordan han mener Matteuspassjonen skulle fremføres. Det er imidlertid uklart i hvilken grad Towe har hatt kjennskap til Philip sine funn om de store kontrastene i musikkforståelse når det gjelder tolkning av rytme og tempo i dag, i forhold til oppfatningene i første halvdel av 1900-tallet. Det er imidlertid interessant å se at begge virker å dele inn 1900-tallet i to når det gjelder fremføringspraksis og at de også ser betydningen av innspillingene fra første halvdel av 1900-tallet. At *tempo* også er en essensiell faktor å drøfte blir bekreftet gjennom Somorjays undersøkelse.

Noel Towe har altså forsøkt å dele inn innspillinger før 1945 i tre ulike retninger og har samtidig klart uttrykt at innspillinger etter dette går i flere ulike retninger. Sartorius skriver om hvordan det gjennom ulike tider vil kunne eksistere ulike syn på hva som er en autentisk fremføring i lys av at dette er en prosess i stadig endring. Derfor har mitt forsøk på å skissere tre tradisjoner ikke vært et forsøk på å avkrefte eller bekrefte hvilke tradisjoner som er mest autentiske eller ikke. Jeg har også lagt vekt på å formidle at disse tre innspillingene mulig kan representere tre tradisjoner, men at det i dag mest sannsynlig eksisterer flere tradisjoner enn dette og flere vil kanskje komme til i årene som kommer.

I drøftingen av forskjellene mellom de ulike tradisjonene som det kommer fram i analysen, gav jeg en mulig forklaring at det var mye mer vanlig med tempovariasjoner i tiårene i forkant av innspillingene til Richter og Klemperer. Jeg har ikke funnet noen tydelige henvisninger til tempo hos Schweitzer og Spitta. Sartorius derimot skriver at tempoet skal heller ikke være ustødig eller komme i bølger siden et fast tempo var universelt akseptert i barokken der det viktige var å holde musikere og sangere sammen²¹. Sakte, faste og bestemte tempi var i følge Sartorius regelen i barokkens tid og klarhet i kontrapunktets linje var avgjørende, noe som i seg selv fastsatte en sakte og bestemt fremføring (ibid). Det at David og Mendel påstår at Bachs verker ikke ble fremført i tråd med hans intensjoner på den tid deres bok ble publisert, henviser mest sannsynlig til romantikkens innflytelse på

²¹ "Baroque Music Performance "Authentic" or "traditional" a discussion of the essential issues involved" fra internettsiden www.baroquemusic.org/barperf.html

fremføringene og at partituret ikke ble fremført slik det står skrevet (David and Mendel 1945, s. 375). Dersom en ser dette i sammenheng med Philips funn om tempovariasjoner i den samme perioden, er det ikke usannsynlig at de også kan ha ment at dette blant annet kan ha hatt sin årsak i tempoendringer, uten at dette kommer bokstavelig frem.

Donningtons bok fremstiller derimot et ganske fritt forhold til tempo i resitativene i barokken. Samme bok siterer at C. P. E. Bach og Johann Friederich Agricola beskrev Bach som ”svært nøyaktig i sin direksjon og veldig sikker på sine tempo som han vanligvis gjorde veldig livlige”²² noe som også kan synes å oppfattes motstridende til dette. Anthony Newman skriver i sin bok at det ble tatt for gitt at et stykke i barokken sjelden eller aldri skulle fremføres i et mekanisk presist tempo fra start til slutt (Newman 1985, s. 19) og siterer Johann Mattheson i sammenhengen. Det er dermed ulike oppfatninger om dette. Det er likevel i første rekke store, plutselige og hyppige tempoendringer mellom for eksempel 60, 90, 45, 30 og 120 som forholder seg innad i enkelte av evangelistens tolkninger som jeg har ønsket å diskutere. Det sier seg nesten selv at fremføringen vil oppfattes som statisk dersom tempoet er helt mekanisk, og deklamasjon og betoning av enkeltord ville da ha blitt vanskelig å gjennomføre uten at dette kunne gå på bekostning av noteverdiene.

Når det gjelder Bachs bevissthet i forhold til forholdet mellom notene og teksten slik jeg har nevnt i litteraturundersøkelsen, og i forhold til min egen innspilling, kan det synes naturlig å anta at denne bevisstheten også ville gjelde måten hans resitativer er satt sammen på. Dersom de akkompagnerte resitativene som leder opp mot en arie blir tolket ut fra et fast tempo, og disse ikke notasjonsmessig og innholdsmessig kan synes å være vesentlig annerledes enn enkelte evangelistpartier, kan man forvente at resitativene skal tolkes forholdsvis likt med tanke på valg av fast tempo eller plutselige variasjoner. Ved å høre på resitativet ”O Schmerz, hier zittert das gequälte Hertz” i Richters innspilling som leder opp til den etterfølgende arien, vil en oppfatte at tempoet er tilnærmet nøyaktig det samme i hele resitativet, altså ingen plutselige tempoendringer og dermed totalt annerledes enn tolkningen av ”Und da sie an die Stätte kamen”.

Sett fra en annen side var fremføring av evangelistrollen av den danske sangeren Axel Schiøtz i følge min sanglærer, preget av å være sunget mest mulig slik den står og med et forholdsvis fast tempo. Også Leonhardts innspilling har mange færre tempoendringer enn Richters og Klemperers, og er også spilt inn nesten 30 år senere. Men på den innspillingen av det sistnevnte resitativet har alle tre innspillingene forholdsvis mange tempoendringer (spor 4-

²² Bach, C. P. E og Agricola, Johann Friederich sin artikkel i Lorenz Mizler’s *Musicalische Bibliothek*, Leipzig, 1739-54, IV, I s. 171 som sitert i Donnington (1992, s. 16).

6). Dersom tempoendringene likevel skulle kunne sies å ha en funksjon bør den også tilpasses til fremføringen av teksten. Dersom en tar for seg teksten ”Und da sie an die Stätte kamen, mit Namen Golgatha, das ist verdeutschet, Schädelstätt”, fritt oversatt til ”og da de kom til høyden med navnet Golgatha, som på tysk betyr hodeskallen”, kan det synes naturlig at fremføring av de første ordene ville være med på å forberede lytteren på ordet ”Golgatha” og hodeskallen og vil naturlig kreve et rolig tempo. Ved å gjøre dette i dobbelt tempo vil det for det første være mer utfordrende å forstå hva som synges og i tillegg være vanskelig å formidle den riktige stemningen. Mot slutten av prosjektet lot jeg en venn av meg som kommer fra Sveits og blant annet har tysk som morsmål, lytte til innspillingene av Klemperer, Leonhardt og min egen tolkning av resitativene. Han mente at teksten kom mye tydeligere fram i min innspilling enn de andre, noe som igjen kan synes å underbygge at et mer fast tempo kan være med og gjøre formidlingen klarere. Denne bemerkningen bekrefter i så tilfall tidligere argumentasjon, men er ikke med og danner grunnlaget for argumentasjonen siden dette er en person jeg kjenner og det dermed hypotetisk sett kan ligge subjektive interesser i en slik uttalelse.

4.4.2 Variasjon av noteverdier og pauser

Når det gjelder mitt andre hovedfunn har jeg også ønsket å drøfte det nøyere. Tradisjonelt sett har jeg hørt fra mine sanglærere at evangelistens rolle er veldig fri i forhold til hvordan han skal tolke evangelistrollen, og denne friheten har blitt bekreftet av organisten som akkompagnerte resitativene jeg spilte inn. Når jeg nå har studert resultatene av analysen nøyere, ser jeg i hovedtrekk to måter å definere denne friheten på. Enten må en anta at evangelistene i Richters, Klemperers og Leonhardts innspilling i resitativet ”Und da sie an die Stätte kamen” (spor 4-6) var helt uavhengige i forholdet til noteverdiene og kun deklamerte fritt etter eget ønske. Utfordringene med denne antagelsen er at dersom en ser nøyere etter, kan fremføringen med litt føyelighet passe inn med det notebildet som står skrevet, dersom en antar at det i hovedsak er tempoet som skifter og ikke noteverdiene. En annen begrunnelse for dette er at tempoet i flere tilfeller skifter på akkurat samme sted i fremføringen. Dette ville jo ikke vært sannsynlig dersom hver enkelt deklamerte fritt etter som det passet dem best. En tredje svakhet ved å i hovedsak se på det som *frihet i forhold* til noteverdiene er at de samme evangelistene synger nesten helt likt notebildet i resitativet ”Da kam Jesus mit ihnen” og i ”Und siehe da”. Dersom de så seg helt frie i forhold til noteverdiene er det jo tankevekkende at de i andre resitativer ser seg ganske bundet til notebildet. En fjerde svakhet ved denne teorien ville være at det kan synes å være vanskelig å ikke la seg prege av noteverdiene som

er satt opp dersom en kan lese notene, og i tillegg når notene kanskje er det eneste faste evangelisten har å forholde seg til når en han samtidig skal prøve å betone riktig, starte med riktig tempo, ha riktig dynamikk i forhold til spenningen i fortellingen, deklamere ordene med riktig uttale, forholde seg til modulasjoner, intonere riktig i fravær av akkompagnement, forholde seg til andre roller og samtidig leve seg inn i presentasjonen med følelse.

Denne argumentasjonen sett i sammenheng med at både Spitta og Schweitzer understreker at noteverdiene skal holdes i Bachs resitativer, gir liten indikasjon på at dette ikke gjelder i evangelistrollen, og kan det synes som om friheten i Richters, Klemperers og til dels Leonhardts innspilling heller kan gjelde variasjon i tempoet. Dersom dette er tilfellet, slik jeg også har vist i analysen, kan en liten drøfting av tempo være aktuelt. En full drøfting av tempo krever en hel undersøkelse i seg selv, noe som ikke har latt seg gjøre i og med at dette funnet har kommet forholdsvis sent i forskningsprosjektet, men jeg ser likevel behovet for ut fra resultatene i denne oppgaven å belyse noen ulike meninger knyttet til tempoet.

Jeg har tidligere i drøftingen av analysen påpekt at det kan være mulig å tolke resitativene ut fra at evangelisten i liten grad forholder seg til notebildet, men forholder seg helt fritt ut fra et satt tempo gjennom hele resitativet. Dersom en setter disse forutsetningene for tolkningen, vil notebildet bli nesten ugjenkjennelig med tanke på noteverdiene i originalpartituret i enkelte resitativer. En svakhet ved å tolke resitativene fra dette ståstedet er at det kun kan forklare noen resitativer som for eksempel nr 67. I resitativ 24 er fremføringen i hovedtrekk så nær notebildet at denne tolkningsteorien kommer til kort. Det kan derfor synes som om denne utstrakte friheten knyttet til notebildet kun begrenser seg til tolkningen av noen resitativer i enkelte tradisjoner. En bok som kan underbygge en slik fremføring mener at Johann Mattheson i 1739 bekreftet at resitativets frihet ligger i at det retter seg etter vanlig tale og til tross for at det i resitativet er en fast rytme trenger ikke sangeren binde seg til denne²³. Boken legger likevel ikke opp til noen diskusjon rundt emnet utover å ha flere enkeltsitater fra gamle kilder og nevner ikke nyere forskning på resitativer, og det er derfor vanskelig å vurdere dens troverdighet.

Innspillingen til Leonhardt har annerledes uttale på noen ord i forhold til de to andre innspillingene. Om dette skyldes annen dialekt, at det skal høres mer moderne ut eller om det synges fra en annen utgave av partiuret med eventuelt andre nyanser er uklart. Sett over ett kan Leonhardts innspilling virke mer tro mot notebildet, være forholdsvis stabil i tempoet, ha et godt samspill mellom evangelist og organist og representere jevnere dynamikk.

²³ (Mattheson, Johann (1739) *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, Pt. 11, Ch. 13, Sect. 26ff. pp. 214ff.) som sitert i Donnington (1992), s. 24).

Dersom man sammenligner resultatene fra analysen av Leonhardts innspilling med faktorene fra kapittel 1.2 dreier funnene seg også her mest om evangelistens personlige tolkning slik den kommer fram gjennom innspillingen. Det som skiller Leonhardts innspilling fra de andre to er at evangelisten i mye større grad synger notene slik de står med færre tempoendringer og dermed også synger mer i tråd med Schweitzers oppfatning om at noteverdiene skulle holdes (Schweitzer, s. 29) enn Richters og Klemperers innspilling.

4.4.3 Ulik bruk av dynamikk

Når det gjelder det dynamiske uttrykket er det tydelig at det varierer ganske mye mellom de tre cd-innspillingene. Richters innspilling representerer det største spennet i dynamikk fra høydramatisk karakter og veldig sterkt i resitativet "Und siehe da" (spor 7), i takt 2 på ordet "Vorhang" og takt 5-6 på ordet "zerrissen", til å nesten ikke kunne høres på "schließen" i takt 9 i resitativet. Også i resitativet "Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe" (spor 1), i takt 9 på ordene "trauern und zu zagen" er styrkegraden til evangelisten svært svak. Karakterskifter er også tydelige hos Richter, og dynamikken brukes aktivt for å få frem det dramatiske i fortellingen som i resitativet "Und siehe da" (spor 7) som starter dramatisk og blir høydramatisk i takt 4 på ordene "Und die Erde erbebete" og de følgende taktene. Gradvis økning av styrkegraden er tydelig i ordene "und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung (...) heiligen Stadt" i samme resitativ. Objektiv og fortellende karakter kommer også tydelig fram i store deler av resitativet "Da kam Jesus mit ihnen" (spor 1) og i resitativet "Und siehe da", fra takt 14 på ordene "Aber der Hauptmann, und die bei ihm waren" (spor 7).

I Klemperers innspilling kan det virke som om *dynamikken* er avtalt på forhånd, og det samme uttrykket holdes ofte i mange takter, jevnfør med resitativ "Und da sie an die Stätte kamen" (spor 5), takt 1-7 i notene. Sammenligner en Klemperers og Richters innspilling i disse taktene blir forskjellene ganske klare og disse taktene er et tydelig bevis på at Klemperer bruker dynamikken på ulike nivåer, gjerne over lenger tid, eller terassedynamikk som er et uttrykk som brukes til å betegne dette. Klemperers innspilling har også en tydelig økning av styrkegraden, men også denne kommer i ulike stadier som i samme resitativ (spor 5) i takt 7-15 på ordene "Da sie ihn aber gekreuziget hatten (...) Los geworfen". Her er det minst 6 styrkegrader som kommer i ulike stadier. I resitativet "Und siehe da" (spor 8) holder evangelisten i Klemperers innspilling det samme høydramatiske uttrykket i takt 1-13, og endrer deretter til dramatisk klang på "Aber der Hauptmann" før den objektive karakteren blir tydelig på ordene "und die bei ihm waren".

Når det gjelder dirigentens påvirkning er det også her trekk som peker mot at denne kan ha hatt forholdsvis stor innvirkning på evangelistes fremføring, dersom det stemmer som tidligere er nevnt at evangelisten i Klemperers innspilling, Peter Pearce, mente at denne innspillingen representerte Klemperers tolkning og ikke hans egen.

Leonhardts innspilling presenterer et jevnt dramatisk uttrykk i resitativet "Und siehe da" (spor 9), takt 1-13, men gir enkelte ord et mer høydramatisk uttrykk som for eksempel "Vorhang" i takt 2, "von oben an" og "Felsen zerrissen". Det objektive uttrykket kommer klart frem på "Aber der Hauptmann (...) bewareten Jesum", takt 14-16. Dersom en sammenligner de tre innspillingene på ordene "erschrecken sie sehr, und sprachen" (spor 7-9), takt 17-18 er Leonhardts innspilling mer dramatisk enn Richters og Klemperers her. Også i åpningstaktene i resitativet "Und da sie an die Stätte kamen" (spor 6) frem mot "Golgatha" er Leonhardts innspilling mer dramatisk enn Richters og Klemperers innspilling. Resten av dette resitativet er dynamikken hos Leonhardt mer objektiv og fortellende, samtidig med en dramatisk klang, enn hos Richter der den varierer mye og er tidvis enda mer dramatisk (spor 4). Klemperers innspilling har her en veldig svak styrkegrad (spor 5)..

4.4.4 Ulik vektlegging av betoning

Samtlige av de tre innspillingene jeg har undersøkt har mange betoning. En kan se en tendes til at Klemperers innspilling betoner flere ord enn de andre to innspillingene, noe som kan tolkes opp mot at det dramatiske uttrykket også påvirker betoningene, og at når det dramatiske uttrykket holdes over lengre tid, kan dette føre til flere betoning i det samme partiet. At betoningene er flere kan også ha en mulig forklaring i at evangelisten i Klemperers innspilling er engelsk og ikke tysk.

Ser vi på betoningene slik jeg har fremstilt dem i resitativet "Und siehe da", s. 53, kan en se at alle tre innspillingene betoner ordene "Vorhang", "Stück, von oben an", "Felsen zerrissen", "Heiligen" og "Stadt". Det er enkelte ord som betones sterkere i Richters og Klemperers innspilling som ordene "seiner Auferstehung" og "kamen in die heilige", mens også Leonhardts innspilling betoner enkelte ord som de to andre ikke betoner "Hauptmann" og "bei ihm waren". Sammenstillingen av betoning for resitativet "Und da sie an die Stätte kamen, mit Namen" viser at betoningene her i større grad er like for alle innspillingene med enkelte unntak. Dette har med at tempoendringer og endring av noteverdier i innspillingene til Richter og Leonhardt er ganske like.

Betoningene slik jeg har presentert dem representerer betoning i flere ulike styrkegrader og siden dynamikken varierer til dels mye innen hvert resitativ i flere av

innspillingene er det ikke mulig å lese hvilken innspilling som har flest av samme type betoninger, men Klemperers innspilling ser ut til å ha overvekt av betoninger når styrkegraden er sterk, mens den også har færre betoninger når styrkegraden er svak som i ”Und da sie an die Stätte (...) nicht trinken”, takt 1-7 (spor 5).

En annen ulikhet mellom innspillingene på dette området er at det kan virke som Leonhardts innspilling bevisst bruker to ulike måter å betone på; en *deklamatorisk måte å betone på* og en mer *dynamisk måte å betone på*. Jeg har ikke hatt tid til å undersøke om det andre også har brukt liknende begreper for å beskrive ulike betoninger, da jeg ble klar over dette de siste dagene i undersøkelsen, men jeg velger likevel å bruke disse da jeg mener de kan forklare en tydelig forskjell mellom innspillingene. Med *dynamisk betoning* mener jeg i denne sammenheng en tydelig styrkegradsendring mellom den betonte og den etterfølgende stavelsen, noe som også skjer i det jeg har kalt *deklamatorisk betoning*. Forskjellen er slik jeg oppfatter den slik at den *deklamatoriske betoningen* har mye større trykk på den betonte delen av ordet, er gjerne kombinert med et mer dramatisk uttrykk og er knyttet opp mot å få fram teksten tydelig som i talestemme. Den *dynamiske betoningen* brukes slik jeg har oppfattet den i enkelte eksempler hos evangelisten til Leonhardt, i svakere styrkegrad og knyttet til en mer objektiv karakter i tillegg til at den synes å ha som mål å få fram det musikalske aspektet. En slik beskrivelse er egentlig ikke fjern fra måten betoninger blir brukt i andre musikalske sammenhenger. En annen forklaring kan være at evangelisten til Leonhardt ikke bruker vibrato på de *dynamiske betoningene*, og at dette også kan være en av grunnene til at de oppfattes så ulike fra de *deklamatoriske betoningene*.

De *deklamatoriske betoningene* er også tydelig i Richters og Klemperers innspilling, mens de *dynamiske betoningene* er mest tydelige hos Leonhardt, for eksempel på orden ”**seiner Auferstehung**” og ”und **erschieden vielen**” i resitativet ”Und siehe da”, takt 11-13 (spor 9). Jeg har ikke hatt mulighet til å gå i dybden på å utforske forskjellene mellom det jeg oppfatter som to ulike typer betoninger da dette, som sagt, ble tydelig for meg sent i undersøkelsen.

Når det gjelder resultatene som er kommet fram gjennom analysen bærer disse preg av at de er analysert i forhold til faktorene i denne tilhørende katalogen. Følgelig kan det finnes andre momenter som kan belyses og diskuteres, men som ikke er vektlagt i denne oppgaven ut fra de begrensningene jeg selv har satt. Gyldigheten av resultatene blir videre begrenset ved at antallet resitativer som er analysert kun er et lite antall av det totale, noe som ble gjort for å kunne gå i dybden i analysen av disse resitativene. Derfor er beskrivelsen av mulige trekk ved

de enkelte tradisjonene ikke ment å være en fasit, men er mer en beskrivelse som kan indikere en retning for den som ønsker å undersøke aspektene nøyere.

4.5 Sammenfatning

Jeg vil gjerne gjøre det klart at funnene i denne undersøkelsen ikke i seg selv er revolusjonerende. Likevel kan de bidra til å øke kunnskapsmengden og forståelsen av evangelistrollen, siden kunnskap rundt evangelistrollen tidligere ikke er drøftet ut fra denne vinklingen i utstrakt grad. I drøftingen har jeg prøvd å vise hvilke likheter og uliker som i hovedtrekk kan beskrive de tre tradisjonene ut fra analysen av de tre resitativene i hver innspilling. En slik sammenligning på detaljnivå har etter det jeg har funnet i mine litteratursøk ikke blitt gjort tidligere på detaljnivå, og heller ikke blitt beskrevet skriftlig så langt jeg vet. Det jeg har kunnet oppfatte gjennom analysen er at friheten som i fremføringstradisjoner har blitt knyttet til evangelistrollen i stor grad knytter seg til tempoendringer, noe som lett kan forveksles med frie tøyler knyttet til fremføring av noteverdiene. Dynamikken i Richters innspilling er mest variert og nyansert, mens Klemperers representerer terassedynamikk og Leonhardts et jevnere uttrykk enn de andre, men med større vekt på enkelte ord. Betoningene er for det meste like, men Leonhardts evangelist bruker tydelig betoningene som musikalsk virkemiddel i tillegg til deklamatoriske som hovedsakelig brukes for å få fram teksten. Hos Klemperer kan det synes som at betoningene kan knyttet opp mot det dynamiske uttrykket, mens de hos Richter først og fremst er knyttet opp mot å deklamere teksten tydelig.

5 Avslutning

5.1 Konklusjon

Hvilke faktorer påvirker tenorens tolkning av evangelistrollen i Matteuspasjonen av Johann Sebastian Bach og hvordan kan en tenor nyttiggjøre seg disse faktorene i tolkningen av et evangelistparti i Matteuspasjonen av Bach?

Evangelistrollens hensikt og intensjon bør gjenspeiles i fremføringen særlig når det gjelder valg av *tempo*, *dynamikk*, *deklamasjon* og *formidling i forhold til notebildet*. Disse faktorene har stor innvirkning på i hvilken grad tekstens budskap kan oppfattes av tilhørerne, noe som bør være i fokus i formidlingen av teksten. Opplevelsen av evangelistens innlevelse og dramatiske tolkning mister noe av intensjonen dersom dette går ut over oppfattelsen av ordene og budskapet.

Store tempoendringer har i tiden før Richters og Klemperers innspilling aktivt blitt brukt som effekt for å vise stemningsskifter. Dersom dette har vært grunnlaget for tempovariasjonene som er blitt videreført gjennom tradisjonene, og at tempoet i dagens generelle fremføringspraksis ikke brukes i like utstrakt måte for å fremme den samme effekten, kan det synes som om den tradisjonelle friheten knyttet til evangelistens fremføring kan nyanseres i retning av å gjenskape notebildet slik Bach skrev det. Det bør selvsagt være en viss frihet knyttet til deklamasjonen og visse tempovariasjoner slik at deklamasjonen er levende og ikke mekanisk, men for stor frihet kan fjerne presentasjonen fra komponistens intensjoner.

5.2 Erfaringer ved forskningsprosessen

Forskningsprosessen har for mitt anliggende vært en både interessant og utviklende prosess samtidig som den også har vært krevende. Det sistnevnte med tanke på at jeg parallelt med forskningsprosjektet både ut fra egne erfaringer og gjennom andre personers innflytelse har opplevd en avstand mellom hva jeg selv har forstått som en vanlig fremføringspraksis av evangelistrollen og den jeg ut fra forskningsprosessen har måttet jobbe med.

Når det gjelder innspillingen av resitativene har jeg erfart at det er en fordel å ha fremført disse på flere konserter før de spilles inn slik som mest sannsynlig evangelistene i de tre analyserte innspillingene har gjort. Rollen som evangelist er svært sammensatt og mer krevende en jeg trodde i forkant av prosjektet dersom en skal forholde seg til alle faktorer som kreves for å synge mest mulig i henhold til funnene i denne undersøkelsen. Dersom ens

utgangspunkt er en mye friere tolkning vil ingen tolkning i utgangspunktet kunne sies å være bedre eller mindre bra ut fra at det ikke finnes faktorer å måle tolkningen opp mot.

5.3 Videre forskning

Det kan være tankevekkende å lytte til Leonhardts resitativ nr. 67 etter å ha lyttet til Richters nr. 67. Som tidligere nevnt er det en viss likhet å spore i presentasjonen når det gjelder endringer av noteverdier, pauser og tempoer. Et interessant utgangspunkt for videre forskning kan være å prøve å finne ut i hvilken grad evangelister som fremfører rollene i dag lar sin presentasjon preges av en innspilling og i hvilken grad det har vært et bevisst valg i forhold til hvilken fremføringstradisjon en ønsker å gjenspeile.

Dersom det i dag er en allmenn akseptert oppfatning at evangelistrollen skal synges veldig fritt, slik som det ut fra organistens ståsted kunne være tilfelle, kan det være interessant for videre forskning å finne ut om denne oppfatningen stammer fra litteratur og forskning, i så fall hvilken, og dersom den er videreført gjennom fremføringstradisjoner, hvor kan det ha startet og hvorfor. I den forbindelse kunne det også vært interessant å drøfte i hvilken grad forskningen påvirkes av fremføringstradisjonen, eller om påvirkningen går i motsatt retning eller som en kombinasjon av disse.

I ettertid ser jeg at det hadde vært svært interessant å undersøke hvilke faktorer som, ut fra en kompositorisk synsvinkel, påvirker fremføringen av evangelistrollen. Det kan se ut som om det allerede er gjort noe forskning i den retningen av blant annet Wolf, men å fokusere denne forskningen opp mot evangelistens rolle, og i etterkant sammenligne funnene med funnene fra min undersøkelse, kan ytterligere øke forståelse på området knyttet til fremføring av evangelistrollen.

Litteratur og kilder

- Cook, Nicholas og Everist, Mark (red.) (1999) *Rethinking Music*.
Oxford University Press, Oxford.
- David, Hans T. and Mendel, Arthur (1945) *The Bach Reader : a life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*. W. W. Norton and Company Inc. New York.
- Donnington, Robert (1992) *Baroque Music Style and Performance A Handbook*.
Faber MusicLtd London.
- Edström, Olle (2002) *En annan berättelse om den västerländska musikhistorien – och det estetiska projektet*. Skrifter från institutionen för musik- och filmvetenskap, Göteborgs universitet, nr 72.
- Farstad, Per Kjetil (2000) "Introduction" and Status and Function of the 18th Century Music" in *German Galant Lute Music in the 18th Century*. Göteborg, s. 18-40.
- Jacobsen, Dag Ingvar (2005) *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode*. Kristiansand, HøyskoleForlaget.
- Humprey, David, Oxford 1994; "Review: Two Bach Passions (Early Music Vol. 22, No. 1, Monteverdi II (Feb., 1994) (pp. 160-161). Oxford University Press.
- Kenyon, Nicholas, Oxford 1988: "Authenticity and Early Music: Some Issues and Questions" in *Authenticity and Early Music; A Symposium*, Kenyon, Nicholas editor. Oxford University Press, s. 1-19.
- Newman, Anthony (1985) *Bach and the baroque A Performing Guide to Baroque Music with Special Emphasis on the Music of J. S. Bach*, Pendragon Press NY.
- Philip, Robert (1992) *Early recordings and musical style Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*. Cambridge University Press.
- Sartorius, Michael "Baroque Music Performance "Authentic" or "traditional" a discussion of the essential issues involved" fra internettsiden www.baroquemusic.org/barperf.html
- Schweitzer, Albert (1966) *J. S. Bach, In Two Volumes, Volume One*.
Dover Publications, Inc., New York.
- Schweitzer, Albert (1966) *J. S. Bach, In Two Volumes, Volume Two*.
Dover Publications, Inc., New York.
- Somorjay, Dorottya Fabian (2000), "Musicology and performance practice: in search of a Historical Style with Bach Recordings", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 41, Fasc. 1/3, pp. 77-106.
- Spitta, Philipp (1952) *Johann Sebastian Bach His work and influence on the music of Germany, 1685-1750*, Dover Publications, Inc. New York.

Spitta, Philipp (1899) *Johann Sebastian Bach, His work and influence on the music of Germany, 1685-1750*, Novello and Company, The H W Gray Company, Bibliolife, London 2010.

Tønsberg, Knut (2007), *Institusjonaliseringen av de rytmiske musikkutdanningene ved Høgskolen i Agder*. Doktorgradsavhandling. NMH- publikasjoner 2007:2. Oslo.

Werker, Wilhelm (1923) *Die Matthäus Passion*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wilson, Steuart "The Resitatives of the St. Matthew Passion" *Music & Letters*, Vol. 16, No. 3 (Jul., 1935), s. 208-225.

C. Wolff : 'Musical Forms and Dramatic Structure in Bach's *Saint Matthew Passion* ', *Bach*, xix/1 (1988), s. 6-20.

www.bach-cantatas.com lister og kritikk

Noteeksemplene hentet fra:

<http://imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e7/IMSLP20898-PMLP03301-Bach-BWV244vsPt.pdf>

Vedlegg

Vedlegg nr.1: Innhold på medfølgende cd-innspilling:

- 1 Da kam Jesus mit ihnen (Richter)
- 2 Da kam Jesus mit ihnen (Klemperer)
- 3 Da kam Jesus mit ihnen (Leonhardt)
- 4 Und da sie an die Stätte kamen (Richter)
- 5 Und da sie an die Stätte kamen (Klemperer)
- 6 Und da sie an die Stätte kamen (Leonhardt)
- 7 Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß (Richter)
- 8 Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß (Klemperer)
- 9 Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß (Leonhardt)
- 10 Da kam Jesus mit ihnen (egen tolkning)
- 11 Und da sie an die Stätte kamen (egen tolkning)
- 12 Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß (egen tolkning)
- 14 Da nun Jesu war zu Bethanien (egen tolkning)
- 15 Die aber Jesus gegriffen hatten (egen tolkning)
- 16 Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers (egen tolkning)

Vedlegg nr. 2: Min egen transkripsjon av resitativet "Und da sie an die Stätte kamen, min Namen Golgatha" fra Richters innspilling (spor 4 på cd-vedlegg nr. 1)

Und da sie an die Stätte kamen, mit Nahmen Golgatha J.S. Bach

Tempo: 100 **Tempo: 50**

3

5 **Tempo: 60**

7

9

11 **Tempo: 70**

13 **Tempo: 50**

17 **Tempo: 100** **Tempo: 60**

19 *Rubato* *Majestato*

21 **Tempo: 90**

23 **Tempo: 50**

2

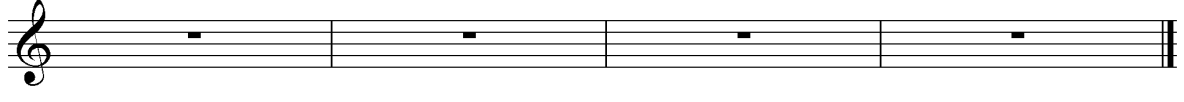
25

Tempo: 100



A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains the following notes and rests:
Measure 25: Quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note C5, quarter note D5, quarter rest, eighth note E5, eighth note F#5.
Measure 26: Quarter note G#5, eighth note A5, eighth note B5, quarter note C6, quarter note D6, quarter rest, eighth note E6, eighth note F#6.
Measure 27: Quarter note G6, eighth note A6, eighth note B6, quarter note C7, quarter note D7, quarter rest, eighth note E7, eighth note F#7.
Measure 28: Quarter note G7, quarter note A7, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest.
Measure 29: Quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest.

29



A single musical staff in treble clef containing four measures of whole rests, ending with a double bar line.