

les arts  
*florissants*

● harmonia  
mundi

# The Weimar Years

(1708-1717)

les arts florissants

paul agnew

benjamin alard



A Life in Music vol. 2

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

**Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen** BWV 12

1		I. Sinfonia		2'29
2		II. Coro <i>Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen</i>		7'50
3		III. Recitativo (A) <i>Wir müssen durch viel Trübsal</i>	ME	0'40
4		IV. Aria (A) <i>Kreuz und Krone sind verbunden</i>	ME	6'54
5		V. Aria (B) <i>Ich folge Christo nach</i>	EG	1'47
6		VI. Aria (T) <i>Sei getreu, alle Pein</i>	TH	3'53
7		VII. Choral <i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i>		0'55

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767)

**Nun komm, der Heiden Heiland** TWV 1:1178

8		I. Chor und Rezitativ (A) <i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>	ME	2'12
9		II. Aria (S) <i>Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche</i>	MA	2'31
10		III. Rezitativ (B) <i>Siehe, ich stehe vor der Tür</i>	EG	0'46
11		IV. Aria (T) <i>Öffne dich, mein ganzes Herze</i>	TH	1'51
12		V. Chor <i>Amen! Komm, du schöne Freudenkrone</i>		0'49

JOHANN MICHAEL BACH (1648-1694)

13		Choral ' <b>Nun komm, der Heiden Heiland</b> '		1'27
----	--	--	--	------

JOHANN SEBASTIAN BACH

**Nun komm, der Heiden Heiland** BWV 61

14		I. Ouvertüre <i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>		2'54
15		II. Recitativo (T) <i>Der Heiland ist gekommen</i>	TH	1'36
16		III. Aria (T) <i>Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche</i>	TH	4'50
17		IV. Recitativo (B) <i>Siehe, ich stehe vor der Tür</i>	EG	1'10
18		V. Aria (S) <i>Öffne dich, mein ganzes Herze</i>	MA	5'01
19		VI. Coro <i>Amen! Komm, du schöne Freudenkrone</i>		0'47

**Himmelskönig, sei willkommen** BWV 182

20		I. Sonata		2'03
21		II. Coro <i>Himmelskönig, sei willkommen</i>		2'42
22		III. Recitativo (B) <i>Siehe, ich komme, im Buch ist von mir geschrieben</i>	EG	0'41
23		IV. Aria (B) <i>Starkes Lieben</i>	EG	3'11
24		V. Aria (A) <i>Leget euch dem Heiland unter</i>	ME	8'38
25		VI. Aria (T) <i>Jesu, laß durch Wohl und Weh</i>	TH	3'33
26		VII. Choral <i>Jesu, deine Passion ist mir lauter Freude</i>		2'48
27		VIII. Coro <i>So lasset uns gehen in Salem der Freuden</i>		3'36

Durée totale 77'48

Les Arts Florissants, Paul Agnew  
Benjamin Alard, *organ* (13)

*Organ by André Silbermann, église Sainte-Aurélie (Strasbourg), 1718  
restored by the Manufacture Blumenroeder*

## Les Arts Florissants

*Sopranos* **Miriam Allan** (MA), Violaine Le Chenadec  
*Contre-ténors* **Maarten Engeltjes\*** (ME), Nicolas Kuntzelmann  
*Ténors* **Thomas Hobbs** (TH), Benoît Rameau  
*Basses* **Edward Grint** (EG), Anicet Castel

*Violons* Tami Troman (premier violon), Liv Anna Heym  
*Altos* Galina Zinchenko, Simon Heyerick  
*Violoncelle* (Basso continuo) Félix Knecht  
*Contrebasse* (Basso continuo) Thomas de Pierrefeu  
*Flûte à bec & basson* Anaïs Ramage  
*Hautbois* Neven Lesage, Clara Espinosa Encinas  
*Trompette* Serge Tizac  
*Luth* (Basso continuo) Diego Salamanca  
*Orgue* (Basso continuo) Florian Carré

*Direction* Paul Agnew

\* ancien lauréat de l'Académie du Jardin des Voix



**Bach: A Life in Music / Les Arts Florissants, Paul Agnew**  
Textes & documentation complémentaires  
Additional texts and documentation

**À force d'admiration,** nous risquons de placer Johann Sebastian Bach sur un piédestal tellement élevé qu'il en disparaît à nos yeux – nous ne voyons plus que le socle sous ses pieds et les nuages au-dessus de lui. Loin de l'image sacrée du saint homme, il nous faut retrouver quelqu'un de profondément humain, pleinement ancré dans son temps. En parcourant sa *vie en musique*, nous pouvons tenter, à défaut de le rencontrer “en chair et en os”, de nous approcher au plus près de lui, notamment à la lumière des événements marquants de sa vie qui l'ont façonné et conduit à créer sa merveilleuse musique.

À vingt-trois ans seulement, après les déconvenues éprouvées à Arnstadt et les premiers succès remportés à Mühlhausen, Bach changea à nouveau de poste. Les raisons pour lesquelles il quitta Mühlhausen au bout d'un an seulement furent sans doute de trois ordres. En premier lieu, son ambition l'a incité à passer d'un poste au service d'une municipalité à un engagement auprès d'une cour ducale, avec une rémunération sensiblement plus élevée : car Bach n'était pas plongé dans l'univers des notes au point de négliger de négocier ses émoluments. Il n'a jamais accepté de nouveau poste sans une augmentation substantielle. Par ailleurs, Bach a sans doute été motivé par l'ensemble musical de la chapelle ducale, certes petit mais d'un niveau bien supérieur à celui dont il disposait à Mühlhausen. Enfin, il n'est pas parti seul : le 17 octobre 1707, il avait épousé sa lointaine cousine (qui s'appelait déjà Bach), Maria Barbara, et celle-ci était enceinte de leur premier enfant quand ils arrivèrent à Weimar. Ces responsabilités imminentes de père de famille ont sans doute poussé Bach à chercher le meilleur poste possible à ce moment-clé de sa vie. Le 29 décembre 1708 naît Catharina Dorothea, début d'une grande aventure familiale qui sera cause de joies et de tragédies à parts égales, car si Bach aura vingt enfants, dix d'entre eux mourront en bas âge, ce qui correspond malheureusement au taux de mortalité infantile de l'époque. Maria Barbara et Johann Sebastian eurent six enfants pendant les neuf ans qu'ils passèrent à Weimar : après Catharina Dorothea (qui restera célibataire et aidera Anna Magdalena, la seconde épouse de son père, à tenir la maison à Leipzig) naquit en 1710 Wilhelm Friedemann, destiné à devenir musicien et compositeur comme son père. Suivirent les jumeaux Maria Sophia et Johann Christoph, qui moururent un mois après leur naissance, en 1713. Carl Philipp Emanuel, celui des enfants compositeurs de Bach qui eut peut-être le plus de succès, naquit en 1714, et son frère Johann Gottfried Bernhard en 1715, lequel abandonna la musique pour étudier le droit mais mourut dès l'âge de vingt-quatre ans. L'aventure familiale compta sans doute autant pour Bach que son aventure musicale, ce qui montre, si besoin était, que l'homme haut perché sur son piédestal appréciait autant les plaisirs de la vie conjugale que ceux de la musique. À Weimar, le jeune Johann Sebastian est nommé organiste et musicien de chambre, mais pas maître de chapelle, car ce poste est encore occupé par Johann Samuel Drese, déjà âgé. Au fil du temps, alors que grandit sa famille, ses responsabilités s'accroissent de même que son salaire. Il bénéficie ainsi d'une augmentation substantielle en 1711 et d'une autre en 1714, lorsqu'il est nommé *Konzertmeister* de l'orchestre de la cour. À partir de 1714, il sera chargé de composer une cantate par mois afin de soulager Drese malade : les cantates présentées sur cet album remontent à cette période. On y perçoit une nette influence du style français, généralement lié à la glorification du souverain, peut-être parce que Weimar était une cour ducale, et non une ville libre comme Mühlhausen. Le chœur initial de la première cantate, BWV 12, est une chaconne sur une basse chromatique, mais la cantate BWV 61 commence par une authentique ouverture à la française, geste d'une puissante théâtralité qui prend tout son sens dans le contexte de l'Avent : de même que les frères ouvertures de Lully annonçaient l'entrée de Louis XIV au théâtre, Bach annonce l'imminente venue sur terre du Roi des rois. Telemann fait de même dans le mouvement d'ouverture de sa cantate sur le même texte (TWV 1 : 1178), mais de manière un peu moins ostentatoire. Comme l'œuvre de Kuhnau dans le premier volume, la cantate de Telemann incluse dans ce disque sert à resituer dans un contexte historique les œuvres de Bach. Ce dernier ne composait pas dans le vide, il faisait partie d'un milieu de musiciens qui l'influençaient et qu'il influençait à son tour. Toutefois, si leurs carrières respectives furent assez semblables, Bach resta relativement conservateur dans son style et ses œuvres, tandis que Telemann suivait la mode (voire, dans une certaine mesure, la lançait). Les deux hommes se connaissaient bien : Telemann était le parrain de Carl Philipp Emanuel Bach et devint en 1708 *Konzertmeister* puis *Kapellmeister* à Eisenach, ville natale de Bach, alors que ce dernier était en poste à Weimar. Telemann a ainsi sans doute eu l'occasion de rencontrer de nombreux membres de la famille et collègues des Bach pendant son séjour à Eisenach. Leurs deux noms seront à nouveau associés quand on cherchera un successeur à Kuhnau au poste de cantor de

l'église Saint-Thomas de Leipzig : Telemann l'ayant refusé, ce fut Bach qui l'obtint. Et quand Telemann disparaît, en 1767, c'est Carl Philipp Emanuel Bach qui sera nommé au poste de directeur de la musique de Hambourg que son défunt parrain laissait vacant.

À Weimar, l'invitation à composer une cantate par mois a pu faire croire à Bach qu'il finirait par être nommé maître de chapelle à la mort du titulaire. Si tel était le cas, cela ne pouvait le mener qu'à une grande déception : quand Drese mourut, en 1716, ce fut son fils qui lui succéda (Drese père avait lui-même succédé à son propre père à ce poste). On ne sait pas comment Bach réagit à cette nomination, mais dès l'année suivante, il accepta un poste à Köthen. La manière dont il s'y prit est très controversée. À titre d'employé de la cour de Weimar, il était dans l'obligation de demander le congé du duc avant d'accepter un autre poste. Or Bach n'a pas usé de toute la diplomatie nécessaire à cet effet, ce qui a profondément irrité son employeur. Reconnu coupable d'insolence et d'obstination, il fut emprisonné pendant un mois puis destitué de manière déshonorante et quitta la ville en disgrâce. Peut-être Maria Barbara résidait-elle déjà à Köthen avec leurs enfants. Bach fut certes un grand compositeur de musique sacrée, mais son tempérament était fortement lié à la terre.

Pour ces cantates, j'ai de nouveau fait appel à des effectifs réduits. L'orchestre de Weimar ne comptait que quatorze personnes, y compris le maître de chapelle, les musiciens et les chanteurs. J'ai choisi de doubler les chanteurs pour interpréter les chœurs, suivant en cela une suggestion du compositeur lui-même pour la cantate BWV 71. Je ne prétends pas que ce soit une solution définitive à la question très épineuse de savoir de combien de personnes était constitué le chœur dont disposait Bach, mais c'est une solution qui donne un certain relief aux passages à plusieurs voix sans recourir pour autant à une sonorité chorale proprement dite. Interpréter Bach impose de faire des choix. Sa musique est très connue et très appréciée, mais je reste conscient du danger de suivre une pratique d'interprétation qui tient plus aux habitudes des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles qu'à celles de Bach lui-même. En ce qui concerne les tempos, nous sommes guidés par les termes “*Adagio*”, “*Lento*”, etc., dans la mesure où l'on peut les interpréter dans le sens qu'on leur donnait au XVIII<sup>e</sup> siècle – et nous sommes bien sûr également guidés par le texte chanté. Le seul commentaire contemporain sur les tempos qu'adoptait Bach se trouve dans la nécrologie de son père rédigée par Carl Philipp Emanuel, où il écrit : “Il était de la plus grande précision dans sa direction d'orchestre et extrêmement sûr en ce qui concerne le tempo, qu'il prenait ordinairement avec beaucoup de vivacité”<sup>1</sup>.

PAUL AGNEW  
Traduction : Laurent Cantagrel

## Bach à Weimar

Bach arriva à la cour de Weimar en 1708 pour y occuper le poste d'organiste, et ce fut au cours des années qu'il passa dans cette ville qu'il écrivit la plupart de ses pièces pour orgue les plus célèbres. Mais quand on connaît les œuvres de musique vocale qu'il avait déjà composées, il n'est pas difficile d'imaginer qu'il lui tardait de revenir à ce genre de compositions. Il fut nommé *Konzertmeister* (premier violon soliste) de l'orchestre de la cour le 2 mars 1714 et, deux semaines plus tard, il exécutait déjà sa première cantate écrite à Weimar, *Himmelskönig, sei willkommen* (“Roi du ciel, sois le bienvenu”, BWV 182). Les vannes étaient ouvertes.

Les œuvres de musique vocale composées par Bach en 1714 révèlent quantité d'aspects nouveaux, car ses collègues à la cour lui avaient fait connaître les genres musicaux italiens qui étaient alors en train de transformer le style musical. Bien que l'on qualifie aujourd'hui de “cantates” les œuvres de musique d'église qu'il avait écrites auparavant, à Mühlhausen, celles-ci restent encore fidèles aux procédés stylistiques du XVII<sup>e</sup> siècle que Bach avait appris de ses prédécesseurs. Ce fut à Weimar qu'il découvrit la cantate d'église proprement dite. Erdmann Neumeister publiait depuis 1700 des recueils de livrets écrits sur le modèle de la cantate profane italienne, faisant

1 *Bach en son temps*, Gilles Cantagrel (éd.), Paris, Fayard, 1997, p. 477.

alterner récitatifs et arias da capo, mais conçus pour le culte luthérien. Les trois cantates enregistrées sur le présent disque suivent cette structure des livrets de Neumeister. Et si les précédents employeurs de Bach avaient exprimé quelques inquiétudes à propos de l'aspect théâtral de sa musique, le compositeur n'avait plus à s'en soucier à Weimar.

C'est également dans cette ville que Bach découvre la musique de Vivaldi. En 1713, il transcrit pour orgue seul plusieurs concertos italiens, ce qui transforma définitivement sa façon de composer. Bien qu'il ait écrit, au cours des années précédentes, des œuvres que nous admirons toujours, leurs structures formelles s'appuyaient alors sur les chorals qu'il élaborait, sur la dramatisation des textes chantés ou sur des motifs en *ostinato* si fréquents dans ses premières cantates. Vivaldi lui révéla comment concevoir de façon plus abstraite la temporalité d'une œuvre musicale : chaque mouvement suit une progression de fond qui permet à la musique de se diriger vers un but, en faisant des retours réguliers à ce fond qui fonctionnent un peu comme les piliers d'un pont. Ayant posé la tonalité principale, le compositeur passe à la tonalité de la dominante ou à la tonalité relative, puis à une ou deux autres tonalités encore avant de revenir à la tonalité primitive. Chacune de ces tonalités peut être étendue à son gré jusqu'à ce qu'elle soit confirmée par une cadence, moment où le mouvement doit progresser vers le "pilier" suivant. La musique semble ainsi tirer d'elle-même sa propre impulsion, sa propre logique, son propre drame. Bach déploie sa maîtrise de cette nouvelle manière de composer tout au long de ses cantates de 1714, dont presque chaque mouvement prend une forme de concerto.

La première exécution de la cantate BWV 12 eut lieu le 22 avril 1714, à l'occasion du dimanche de *Jubilate*, trois semaines après Pâques. Écrit dans le style de ceux que publiait Neumeister, le livret est d'un poète de la cour, sans doute Salomon Franck, et va d'une douleur profonde à la joie en passant par l'adhésion au Christ. Bach plante le décor avec une *Sinfonia* faisant intervenir un hautbois solo, instrument généralement associé aux lamentations. Sur un accompagnement discontinu des cordes, le hautbois parcourt des figures gémissantes très mouvementées, il grimpe dans l'aigu, s'effondre presque pour être ensuite pris dans l'accompagnement. Un schéma de modulations successives nous fait passer par des moments d'espoir possible avant de nous ramener inexorablement à l'abattement initial.

Faisant exception au modèle vivaldien, le mouvement choral "*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*" ("Les pleurs, les lamentations, les tourments, le découragement") revient à la structure en *ostinato* du XVII<sup>e</sup> siècle avec une descente en tétracorde chromatique inlassablement répétée. Longtemps emblème musical par excellence de la lamentation, ce motif ne laisse aucun espoir d'échapper à sa boucle. Bach intensifie le sentiment de douleur en faisant entrer chaque voix un ton au-dessus de la note qui est la sienne dans l'harmonie, formant ainsi des motifs de soupir qui se superposent au pesant geste descendant de la basse. Le déroulement de ce mouvement montre que, même dans un cadre formel qui n'autorise aucun changement de tonalité, Bach est capable de créer une grande variété d'interactions entre les voix, qui se tournent et se tordent en quête d'apaisement. Construit en recourant à tous les symboles de lamentation du siècle précédent, ce mouvement se présente comme un adieu au monde musical dont le compositeur a hérité et qui était déjà perçu comme anachronique en 1714. Il n'en est pas moins vrai que Bach appréciait tant cette lamentation qu'il devait la réutiliser plusieurs décennies plus tard pour composer le *Crucifixus* de sa *Messe en si mineur*.

Deux *arie da capo* – l'une affirmant que "la croix et la couronne sont inséparables", l'autre exprimant le désir de suivre le Christ jusqu'à embrasser son humiliation – nous conduisent de l'abîme aux moments nécessaires à la rédemption. Dans un air de ténor réconfortant, "*Sei getreu*" ("Sois fidèle"), promettant que les souffrances endurées au cours de la vie seront suivies de bénédictions, Bach fait preuve de son talent à créer des hybrides formels : la ritournelle introductive semble annoncer une *aria da capo*, tandis que la ligne de basse évoque un nouvel *ostinato*. Mais à peine le ténor a-t-il commencé à chanter qu'une trompette entonne le choral "*Jesu, meine Freude*" ("Jésus, ma joie"), qui va alors déterminer la structure formelle de l'air. Bach montre ainsi qu'il peut jouer de tous les registres en même temps. La cantate se termine par un choral, "*Was Gott tut, das ist wohlgetan*" ("Ce que Dieu fait est bien fait").

"*Nun komm, der Heiden Heiland*" ("Viens maintenant, sauveur des païens") est un des plus vénérables chorals : il s'agit à l'origine d'un hymne en plain-chant, "*Veni, redemptor gentium*" ("Viens, rédempteur des peuples"), traduit et adapté par Martin Luther en personne. Choral de l'Avent, il inaugure le cycle liturgique annuel, et nombreux sont les musiciens à en avoir réalisé des arrangements polyphoniques pour des formations très variées.

Dans son prélude pour orgue enregistré ici, Johann Michael Bach (1648-1694) (*ci-contre*) utilise la mélodie de ce choral comme simple cantus firmus à la voix de ténor, ce qui la rend plus difficile à entendre. Malgré cela, le compositeur fait en sorte que le choral serve pour ainsi dire de lest pendant que les voix aiguës et graves tourbillonnent dans l'attente agitée de la naissance du Christ. Son lointain parent Johann Sebastian est revenu maintes fois à ce choral dans ses œuvres pour orgue, apportant chaque fois un éclairage nouveau sur les aspects musicaux de cette mélodie et sur les images associées à l'Avent.

Neumeister a publié en 1714 un livret de cantate sur "*Nun komm, der Heiden Heiland*" dans un recueil destiné à Telemann. Il y place le texte du choral en ouverture, insère une citation de l'Apocalypse de Jean (3, 20) au milieu et emprunte pour le chœur final des versets du choral de Philipp Nicolai, "*Wie schön leuchtet der Morgenstern*" ("Que l'étoile du matin est belle quand elle brille"). Quant aux textes des récitatifs et des airs, ils sont de sa plume. Les compositeurs se sont vite emparés de ce livret pour le premier office de l'Avent. Comme Telemann se trouvait à Weimar en mars 1714 pour le baptême de C. P. E. Bach, il est possible que les deux compositeurs aient profité de l'occasion pour échanger des idées à ce propos.

La cantate de Bach BWV 61 fut exécutée pour la première fois le 2 décembre 1714 – mais nous n'avons guère d'informations sur la version plus condensée attribuée à Telemann. Toutes deux commencent par les gestes royaux d'une ouverture à la française, introduisant ainsi le roi céleste, et font clairement ressortir la mélodie du choral : Telemann fait chanter chaque vers à quatre voix, Bach, le premier vers par chaque voix à tour de rôle. Ce dernier conserve la forme de l'ouverture à la française pour s'adapter au schéma formel de la mélodie (ABCA) : il compose sur le vers "*des sich wundert*" ("dont tout le monde s'émerveille") une vive danse fuguée avec une grande liberté de mouvement, puis revient à la marche royale quand la mélodie de choral reprend sa forme initiale.

Telemann expérimente avec audace dans son mouvement d'ouverture. Le début semble nous situer dans une tonalité majeure triomphante, mais l'harmonie bascule soudain en mineur, et l'on comprend qu'il s'agissait d'une préparation, à la dominante, pour l'entrée du choral – une anticipation, pas encore un accomplissement. À la fin du mouvement, il revient à ce geste préparatoire, qu'il laisse en suspens sous forme d'ellipse pour enchaîner, sans interruption, sur un récitatif d'alto qui nous conduit au texte de Neumeister. L'effet est étonnamment dramatique.

La musique que compose Bach pour la citation de l'Apocalypse produit une impression presque cinématographique : il fait imiter par les cordes qui accompagnent la basse les coups frappés par le Christ à la porte. L'air "*Komm zu deiner Kirche*" ("Viens en ton église") forme chez les deux compositeurs une danse gracieuse et mélodieuse. Les mots "*Öffne dich*" ("Ouvre-toi") donnent lieu chez Bach à une figure particulièrement belle : ils sont chantés sur un motif ascendant de trois notes, comme une invitation en attente d'une réponse. Et l'accompagnement joue ce motif en écho à la soprano, de manière décalée : si l'on peut dire que la voix sonne comme une fleur qui s'ouvre, l'accompagnement fait proliférer cette floraison.

Exécutée le dimanche des Rameaux, la cantate *Himmelskönig, sei willkommen* BWV 182 met en évidence la procession triomphale. Dans la Sonate initiale pour violon et flûte à bec, l'accompagnement est écrit de telle sorte qu'il n'y a pas à développer de basse continue au clavier, ce qui laisse à Bach toute liberté de déployer sa virtuosité de violoniste. Comme souvent dans ses trios, les voix solistes dialoguent et s'entrelacent, imitant l'intimité de l'âme avec le Christ, tout en utilisant les rythmes pointés de l'ouverture à la française. Jésus est accueilli à la fois comme roi et comme amant.

La plupart des mouvements de cette cantate manifestent la maîtrise des techniques italiennes qu'avait acquise Bach, qui se révèle un étonnant architecte musical, les deux sections de ses structures en ABA prenant des proportions sans précédent. Dans le fougueux chœur fugué qui suit la Sonate, la fugue elle-même obéit au schéma de modulations successives du concerto : la section médiane, au caractère plus déclamatoire, s'aventure dans des passages en tonalités mineures avant de revenir à une reprise intégrale de la joyeuse fugue. Le chœur final est une gigue structurée de la même manière. Si l'on se souvient comment Bach, dans ses œuvres précédentes, modelait sa musique en suivant de près des textes qui changeaient rapidement, on est frappé de le voir à présent s'en tenir à un seul affect et créer tout un monde à partir d'un seul vers du livret.

Les trois arias de la cantate permettent d'entendre la manière dont Bach a su composer la musique appropriée pour ses expansions formelles : l'air de basse "*Starkes Lieben*" ("Puissant amour") met en valeur cette force de

l'amour dans une marche confiante, tandis que l'air d'alto "*Leget euch*" ("Soumettez-vous") introduit un ton plus humble, avec une tension torturée. Dans l'air de ténor "*Jesu, laß durch Wohl und Weh*" ("Jésus, pour le bien et le mal"), il dramatise le départ dans la foi suggéré par les paroles en laissant à plusieurs reprises la mélodie s'interrompre dans un élan avant d'être reprise par l'ensemble.

Les cantates qu'il compose à Weimar annoncent donc l'entrée de Bach dans le XVIII<sup>e</sup> siècle musical. Il a encore devant lui les Passions, des dizaines de cantates et d'innombrables œuvres instrumentales, mais toutes procéderont des techniques qu'il expérimente pour la première fois en 1714. Le Bach que nous connaissons est arrivé.

SUSAN MCCLARY, Case Western Reserve University

*Traduction : Laurent Cantagrel*



**In our infinite admiration** for the composer, we risk putting Bach so very high on a pedestal that we lose sight of him. We see only the plinth and the clouds. By exploring his life in music, we can try, if not to meet him 'in the flesh', to get as close to him as possible, particularly in the light of the pivotal events in his life that formed him and led to the creation of his wonderful music.

At the age of only twenty-three and after the frustrations of Arnstadt and the nascent success of Mühlhausen, it was again (already) time for Bach to move on to his third appointment. The reasons for Bach's departure from Mühlhausen after only a year might be threefold. First, his ambitious nature led him from a municipal appointment to a ducal court, where his remuneration was markedly increased. (Bach was not so lost in his music to have neglected the art of negotiation and never changed post without substantially improving his living standards.) Secondly, he may have been motivated musically by the small but much more competent ensemble to be found in the ducal church; and finally, of course, he did not leave Mühlhausen alone. On 17 October 1707 he had married his distant cousin who already bore the Bach name, Maria Barbara Bach; and by the time of their arrival in Weimar she was also carrying their first child. His impending responsibilities as father and head of the family no doubt motivated him to find the very best possible position at this key moment in his life. The birth of Catharina Dorothea on 29 December 1708 was to mark the beginning of an immense family journey which would bring joy and tragedy in exactly equal measure. Bach's children would number twenty, but ten were to die in infancy, sadly reflecting the infant mortality rate for the time. Maria Barbara and Johann Sebastian had six children in the nine years of their residence in Weimar. After Catharina Dorothea (who never married, and eventually took over the role of helper to Bach's second wife Anna Magdalena, in Leipzig), came a boy, Wilhelm Friedemann (1710) who would be a musician and composer like his father. There followed the twins Maria Sophia and Johann Christoph, who died within a month of their arrival in 1713. Carl Philipp Emanuel, perhaps the most successful of Bach's composer children, was born in 1714 and his brother Johann Gottfried Bernhard, born in 1715, abandoned music to study law but was to die early, at the age of twenty-four. This family adventure was as important to Bach as his musical adventure, and is further proof, if proof be needed, that the man on the high pedestal enjoyed the everyday pleasures of conjugal life every bit as much as he enjoyed his music.

On his arrival in Weimar, the young Johann Sebastian was appointed organist and chamber musician but not 'capellmeister' (that position was held by the ageing Johann Samuel Drese); happily, though, his salary increased little by little and his responsibilities grew as his family burgeoned. He had a substantial salary rise in 1711 and again in 1714 when he was appointed Konzertmeister. From 1714 Bach was instructed to aid the ailing Drese by composing one cantata each month and it is a selection of these cantatas that we hear on this recording. It is perhaps a reflection of Weimar as a ducal court, rather than a free city, that we hear a very distinct French accent in the cantatas that Bach composed in Weimar. The opening chorus of our first cantata, BWV 12, is effectively a chaconne over a chromatic bass, while the opening of Cantata 61 is a full-blown French overture. In the context of Advent this immensely theatrical gesture makes sense. Just as Lully's proud overtures announced the arrival in the theatre of Louis XIV, so Bach announces the imminent arrival on earth of the King of Kings. The same idea is adopted in the opening movement to Telemann's cantata TWV 1:1178 on the same text but in a somewhat less ostentatious way. I have included Telemann here, as I included Kuhnau in the first volume, in an attempt to give context to Bach's works. Bach did not write in a vacuum, but within a community of composers and musicians by whom he was influenced and whom, inevitably, he would influence in his turn. Bach and Telemann followed very similar career paths but where Bach remained relatively conservative in his style and works, Telemann would follow (and to an extent, lead) fashion. The two men clearly knew each other well. Telemann stood godfather to Bach's son Carl Philipp Emanuel and whilst Bach was working in Weimar Telemann became Konzertmeister (1708) and subsequently Kapellmeister in Bach's home town of Eisenach. Telemann would have known many of the remaining family and associates of the Bachs during his tenure there. Their two names would be associated again in the search for a successor to Kuhnau as Kantor in Leipzig (Telemann's refusal ultimately led to Bach's appointment), and when Telemann passed away it was Carl Philipp Emanuel Bach who took up the post of Director of Music that his late godfather had left vacant in Hamburg.

In Weimar, the invitation to write cantatas every month may have led Bach to the belief that he would finally be appointed Kapellmeister on the death of the titular Drese. If this was the case, he was sadly disappointed.

When Drese died in 1716, he was succeeded by his son (Drese senior had himself succeeded his own father in the post). While Bach's precise reaction to this appointment is, of course, unknown, the result was that he accepted a post in Cöthen the following year (1717). The way he went about this caused great controversy. As a resident of Weimar and an employee of the court, it was necessary for him to ask permission from the authorities to leave for employment elsewhere. Bach did not observe the necessary diplomatic niceties, which deeply infuriated his employers. He was found guilty of obstinacy and importunity and sent to a remand cell in the local prison for a month. On his release he was given a dishonourable discharge and left the city in disgrace as soon as was practicable. It is possible that Maria Barbara and the children were already in residence in Cöthen. While Bach was certainly capable of writing saintly music, his character was distinctly bound to the earth.

For these cantatas I have again used small forces. The cappella in Weimar numbered only fourteen, including the Kapellmeister, musicians and singers. My decision to double the singers for the choruses derives from Bach's own suggestion for the Cantata BWV 71. I do not propose it as a definitive solution to the very thorny question of what constituted Bach's choir, but it is a solution that affords a certain relief in the concerted passages without resorting to a choral sound. To interpret Bach is to take one's life in one's hands. His music is well known and much loved, but I am constantly aware of the danger of following a performance practice that is more related to our twentieth- and twenty-first-century habits than to what Bach might have done himself. For speeds we can be guided by his qualifying words 'Adagio', 'Lente' etc., in so far as we can interpret them in an eighteenth-century context; and, of course, we are guided by the text. The only contemporaneous commentary on tempo comes from the obituary written by Carl Philipp Emanuel. He tells us:

*In conducting he was very accurate, and of the tempo, which he generally took very lively, he was uncommonly sure.<sup>1</sup>*

PAUL AGNEW

## Bach in Weimar

Bach arrived at the Weimar court in 1708, first in the post of organist, and he wrote many of his celebrated compositions for that instrument during those years. But anyone who knows his earlier vocal music can imagine how he yearned to return to that medium. On 2 March 1714, he was appointed concertmaster; two weeks later he premiered his first Weimar cantata, *Himmelskönig, sei willkommen* (no.182). The floodgates had opened.

The vocal music Bach produced in 1714 reveals many new elements, for colleagues at court had exposed him to the Italian genres that were transforming musical style. Although we now label his *Kirchenmusik* from Mühlhausen 'cantatas', they abide within the seventeenth-century procedures Bach had learned from predecessors. But at Weimar, he encountered the church cantata per se. Beginning in 1700, Erdmann Neumeister published collections of libretti modelled on the Italian secular cantata, complete with recitatives and da capo arias, but designed for the Lutheran worship service. The three cantatas included in this album follow Neumeister's format. If Bach's previous employers had worried about his theatricality, he had no such restraints in Weimar.

Moreover, at Weimar Bach encountered the music of Vivaldi. In 1713 he transcribed several Italian concertos for organ, and this transformed his modus operandi permanently. Although Bach had written works we still admire years before this, his early formal designs relied on those of the chorales he elaborated upon, the dramatising

<sup>1</sup> *The Bach Reader*, ed. Hans T David and Arthur Mendel.

of his texts, or the ostinato patterns so prevalent in the earlier cantatas. Vivaldi showed him how to conceive of temporality in a more abstract way: each movement follows a background progression that guarantees goal orientation, with successive arrivals on the background serving like pillars for a suspension bridge. A composer establishes the principal key area, moves to its dominant or relative major, then to another other key or two before returning to tonic. Each of those key areas may be extended as the artist's imagination allows until cadential confirmation, at which point the process must advance towards the next pillar. The 'music itself' seems to provide its own impetus, its own logic, its own drama. Bach displayed his new skills throughout the 1714 cantatas, as nearly every movement becomes a concerto.

Bach premiered Cantata 12 on 22 April, 1714, for Jubilate Sunday, three weeks after Easter. A court poet, probably Salomon Franck, wrote the Neumeister-style libretto, which leads from profound grief through submission to Christ and onward to joy. Bach sets the stage with a Sinfonia featuring solo oboe, an instrument associated with lamentation. Over gapped support in the strings, the oboe wails with extravagantly kinetic gestures, straining upward then nearly collapsing until caught by the next move in the accompaniment. A progressive modulatory schema takes us through moments of possible hope, then inexorably back to the bleakness of the beginning.

An exception to the Vivaldian model, the choral movement, 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen', returns to the seventeenth-century ostinato: here an ever-repeating chromatic tetrachord descent. Long the emblem of lament, this pattern allows no escape from its futile looping. Bach intensifies the quality of grieving by having each voice enter a step above its ordained place in the harmony so that it gives way with a sigh motive, layering sobbing on top of the weighted descent in the bass. As he proceeds, Bach demonstrates how even within a procedure that allows no change of key he can provide an infinite variety of interactions among the voices, which twist and turn in search of respite. Built from every symbol of lament available in the 1600s, this movement stands as a farewell to the world he had inherited that already in 1714 qualified as anachronistic. Yet Bach so loved this lament that he repurposed it as the 'Crucifixus' in the B Minor Mass decades later.

Two da capo arias – one asserting that the cross and the crown cannot be separated, the other expressing the desire to follow Christ, even to the point of kissing his shame – take us from the abyss through the steps necessary for redemption. A reassuring tenor aria, 'Sei getreu', promises blessings following the suffering endured during life, and here Bach displays his ability to create formal hybrids. The introductory ritornello sounds as if it belongs to a da capo aria, though the bass line hints at another ostinato. Suddenly, after the singer has sung three lines of text, a trumpet enters playing the chorale 'Jesu, meine Freude'. The chorale takes over and determines the formal shape of the aria. Bach wants to show that he can play every game in town, all at the same time. The cantata closes with a standard setting of a chorale, 'Was Gott tut, das ist wohlgetan'.

Among the most venerable of chorales, 'Nun komm, der Heiden Heiland' comprises many layers: a plainsong hymn, 'Veni, redemptor gentium', later translated and updated by Martin Luther himself. As an Advent chorale, it led off the annual liturgical cycle, and countless musicians made polyphonic arrangements of the tune for every available medium.

Johann Michael Bach (1648-94) composed his organ prelude with the chorale as a straightforward cantus firmus in the tenor. Although that choice makes the tune a bit difficult to hear, Bach causes it to serve as ballast while the treble and bass voices swirl in excited anticipation of Christ's birth. His distant relative Johann Sebastian returned to 'Nun komm' many times in his organ works, each version shedding new light on both the musical features of the tune and the imagery associated with Advent.

Neumeister published his cantata libretto based on 'Nun komm, der Heiden Heiland' in 1714 in a collection designed for Telemann. He positioned the chorale itself for the opening, inserted a quotation from Revelation 3:20, and borrowed lines from Philipp Nicolai's chorale 'Wie schön leuchtet der Morgenstern' for the final chorus. But he supplied his own poetry for the remaining recitatives and all the arias. Composers quickly seized on Neumeister's new text for their Advent services. Telemann was in Weimar for the baptism of C. P. E. Bach in March 1714, and the two composers may well have shared ideas.

Bach first performed his setting on 2 December 1714, but we know less about the more condensed version ascribed to Telemann. Both Telemann and Bach begin with the regal gestures of the French overture, thereby ushering in the heavenly king, and both foreground the chorale tune: Telemann with straight four-voice declamations of each line, Bach with a presentation of the opening line in each voice in turn. Bach retains the shape of the French overture to fit the tune's *ABCA* formal schema: with the line 'das sich wundern', he creates an animated fugal dance, which allows for freedom of motion. But when the chorale returns to its opening contour, he brings back the regal march.

Telemann experiments boldly in his opening. The first sonority seems to locate us in a triumphant major key. Suddenly that harmony swerves into the minor: it turns out to have been a dominant preparation for the entry of the chorale tune – anticipation but not yet fulfilment. At the end of the movement he returns to that preparatory gesture only to leave it hanging as an ellipsis. Without a break, an alto recitative leads us into Neumeister's text. The effect is stunningly dramatic.

Bach supplies an almost cinematic response to the Biblical quotation as he has the accompanying strings simulate Christ's knocking at the door. Both composers cast the text 'Komm in deine Kirche' as a gracious, lilting dance. A particularly lovely figure occurs in Bach's 'Öffne dich', with those words sung to a rising three-note motive: an invitation awaiting an answer. When the accompaniment joins the soprano, it locates the motive in a different part of the bar. If the voice sounds like the opening of a flower, the accompaniment signals a proliferation of blossoms.

*Himmelskönig, sei willkommen*, performed on Palm Sunday, foregrounds triumphal procession. In the opening Sonata for violin and recorder, Bach arranges the accompaniment in such a way as to eliminate the need to realise the continuo at the keyboard, leaving him free to display his virtuosity as a violinist. As often occurs in Bach's trios, the soloists converse, intertwine, and simulate the intimacy between Christ and the Soul, even while deploying the dotted rhythms of the French overture. Jesus is welcomed in as king and as lover.

Most of the movements of Cantata 182 foreground Bach's mastery of Italianate techniques; he reveals himself as an astonishing musical architect, with both sections of his *ABA* structures reaching unprecedented lengths. The spirited fugal chorus that follows the Sonata puts the fugue itself through the progressive modulatory schema of the concerto; a more declamatory middle section swerves into minor-key areas before returning for a full repetition of the joyous fugue. The concluding chorus, a gigue, follows the same format. Recall how closely the earlier Bach stuck close to rapidly changing texts with quicksilver responses. Now he chooses a single affect and creates a whole world from that line of text.

But Bach's creation of just the right music for his huge expansions can be heard in the three arias in the cantata: the bass's 'Starkes Lieben' emphasises strength in a confident march while 'Leget euch' introduces a more abject tone with tortured straining. In 'Jesu, laß durch Wohl und Weh', he dramatises the leap of faith suggested in the lyrics as the melody seems repeatedly to step off into a void, only to be rescued by the ensemble.

With his Weimar cantatas, Bach announces his entry into the eighteenth century. Ahead of him lie the Passions, dozens of cantatas, and countless instrumental works, all of which operate according to the procedures he exhibits in 1714. The Bach we know has arrived.

SUSAN MCCLARY, Case Western Reserve University



In unserer unendlichen Bewunderung für den Komponisten neigen wir dazu, Bach auf ein so hohes Podest zu stellen, dass wir ihn aus den Augen verlieren. Wir sehen nur den Sockel und die Wolken. Doch Johann Sebastian Bach war ausgesprochen menschlich, ein Mann seiner Zeit und nicht ein Heiliger. Indem wir sein „Leben für die Musik“ nachverfolgen, hoffe ich, diesem Menschen aus Fleisch und Blut zu begegnen und auf die entscheidenden Ereignisse in seinem Leben zu stoßen, die ihn als Persönlichkeit und als Musiker formten und seine wunderbare Musik möglich machten. Im Alter von nur 23 Jahren und nach den Enttäuschungen von Arnstadt und dem aufkeimenden Erfolg in Mühlhausen war für Bach nun (schon) die Zeit gekommen, seine dritte berufliche Stellung anzutreten.

Es gibt wohl insgesamt drei Gründe dafür, dass Bach Mühlhausen nach nur einem Jahr den Rücken kehrte. Zum einen veranlasste ihn sein ambitioniertes Naturell, einer städtischen Anstellung eine Position an einem herzoglichen Hof vorzuziehen, wo sein Gehalt wesentlich höher war. (Bach war seiner Musik keineswegs derart verfallen, dass er die Kunst des Verhandels vernachlässigt hätte, und er wechselte niemals sein Arbeitsverhältnis, ohne seinen Lebensstandard dabei wesentlich zu verbessern.) Zum anderen mag ihn auf der musikalischen Ebene das kleine, aber wesentlich kompetentere Ensemble gereizt haben, das er in der herzoglichen Schlosskapelle vorfand; und drittens verließ er Mühlhausen natürlich nicht allein. Am 7. Oktober 1707 heiratete er seine entfernte Kusine Maria Barbara, die den Namen Bach bereits trug; und zur Zeit ihrer Ankunft in Weimar war sie schon mit ihrem ersten Kind schwanger. An diesem wichtigen Punkt seines Lebens bewog seine unmittelbar bevorstehende Verantwortung als Vater und Familienoberhaupt den jungen Komponisten sicherlich, die bestmögliche Anstellung zu suchen. Die Geburt von Catharina Dorothea am 29. Dezember 1708 markierte den Beginn einer großen Familie, in der sich freudige Anlässe und tragische Ereignisse die Waage halten sollten. Bach wurden insgesamt zwanzig Kinder geboren, von denen zehn bereits in Säuglingsalter starben – ein trauriger Spiegel der hohen Kindersterblichkeit in seiner Zeit. In den neun Jahren, die sie in Weimar lebten, bekamen Maria Barbara und Johann Sebastian sechs Kinder. Nach Catharina Dorothea (die unverheiratet blieb und später in Leipzig Bachs zweite Ehefrau Anna Magdalena helfend unterstützte) kam ein Junge, Wilhelm Friedemann (1710), der wie sein Vater Musiker und Komponist wurde. Sodann folgten die Zwillinge Maria Sophia und Johann Christoph, die innerhalb eines Monats nach ihrer Geburt im Jahr 1713 starben. Carl Philipp Emanuel, der wohl erfolgreichste unter Bachs Komponistensöhnen, wurde 1714 geboren. Sein Bruder Johann Gottfried Bernhard folgte 1715; er gab die Musik auf, um Jura zu studieren, starb jedoch bereits mit 24 Jahren. Für Bach war sein Familienleben genauso wichtig wie seine Musik, und dies beweist – sofern es eines Beweises bedarf –, dass der Mann auf dem hohen Sockel die alltäglichen Freuden des Ehelebens ebenso sehr genoss wie seine Musik.

Bei seiner Ankunft in Weimar fand der junge Johann Sebastian eine Anstellung als Organist und Kammermusiker, aber nicht als Kapellmeister (diese Position hielt der alternde Johann Samuel Drese); glücklicherweise wurde sein Gehalt aber Schritt für Schritt erhöht, indem seine Verpflichtungen zunahmen und seine Familie wuchs und gedieh. 1711 erhielt er eine beträchtliche Gehaltserhöhung, und eine weitere folgte 1714, als er zum Konzertmeister ernannt wurde. Ab 1714 war Bach angewiesen, den kränklichen Drese zu unterstützen, indem er jeden Monat eine Kantate komponierte. Eine Auswahl dieser Kantaten hören wir auf der vorliegenden CD. Dass wir in den von Bach in Weimar komponierten Kantaten einen deutlichen französischen Akzent wahrnehmen, mag reflektieren, dass er jetzt an einem herzoglichen Hof wirkte und nicht in einer freien Stadt. Der Eröffnungsschor unserer ersten Kantate, BWV 12, ist eigentlich eine Chaconne über einem chromatischen Bass, während es sich bei der Eröffnung der Kantate BWV 61 um eine ausgewachsene französische Ouvertüre handelt. Im Zusammenhang mit dem ersten Adventssonntag macht diese ungemein theatralische Geste durchaus Sinn. So wie Lullys stolze Ouvertüren das Eintreffen von Ludwig XIV. im Theater verkündeten, kündigt Bach die unmittelbar bevorstehende Ankunft des Königs der Könige auf Erden an. Denselben Gedanken greift auch Telemann im Eröffnungssatz seiner Kantate TWV 1:1178 auf denselben Text auf, allerdings in etwas weniger ostentativer Manier. Ich habe Telemann hier mit eingeschlossen, so wie ich in unserer ersten CD Kuhnau ausgewählt habe, um Bachs Werke im Kontext zu präsentieren. Bach schrieb seine Musik nicht in einem Vakuum, sondern in einer Gemeinschaft von Komponisten und Musikern, die ihn beeinflussten und die er selbst wiederum zwangsläufig ebenfalls beeinflusste. Bach und Telemann verfolgten ähnliche berufliche Laufbahnen, doch während Bach in seinen Werken stilistisch vergleichsweise konservativ blieb, griff Telemann die neuesten

Trends auf (und prägte diese auch in gewissem Maße). Die beiden Männer waren offensichtlich gut miteinander bekannt. Telemann übernahm die Patenschaft von Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel, und in der Zeit, als Bach in Weimar tätig war, wurde Telemann in Bachs Heimatstadt Eisenach Konzertmeister (1708) und anschließend Kapellmeister. Er wird in seiner dortigen Zeit vielen der in der Stadt lebenden Verwandten und Kollegen Bachs begegnet sein. Später sollten die Namen der beiden ein weiteres Mal miteinander in Verbindung gebracht werden bei der Suche nach einem Nachfolger für Johann Kuhnau als Kantor in Leipzig (Telemanns Absage führte letztlich zu Bachs Anstellung), und als Telemann starb, übernahm Carl Philipp Emanuel Bach dessen vakant gewordene Position als Musikdirektor in Hamburg.

In Weimar mag die Anordnung, monatlich Kantaten zu liefern, Bach zu dem Glauben verleitet haben, dass er nach dem Tod des Amtsinhabers Drese endlich den Titel eines Kapellmeisters zugesprochen bekäme. Sollte dies der Fall gewesen sein, erlebte er eine herbe Enttäuschung. Als Drese im Jahr 1716 starb, wurde sein Sohn zu seinem Nachfolger bestimmt (auch Drese senior war seinem Vater in dieses Amt gefolgt). Bachs genaue Reaktion auf diese Enttäuschung ist uns natürlich nicht bekannt; das Ergebnis war jedenfalls, dass er im darauffolgenden Jahr (1717) eine Anstellung in Köthen annahm. Die Art wie er dies einfüdelte, führte zu großen Verstimmungen. Als Einwohner der Stadt Weimar und Angestellter bei Hofe wäre er verpflichtet gewesen, seine Vorgesetzten um Erlaubnis zu bitten, bevor er anderswo ein Arbeitsverhältnis aufnahm. Doch Bach ignorierte das notwendige diplomatische Prozedere und dies erzürnte seine Dienstherren über die Maßen. Er wurde „seiner Halbstarren Bezeugung“ für schuldig befunden und für einen Monat „auf der LandRichter-Stube arrêtiert“. Seine Freilassung erfolgte „mit angezeigter Ungnade“ und er verließ die Stadt baldmöglichst als ein Geächteter. Möglicherweise waren Maria Barbara und die Kinder zu diesem Zeitpunkt bereits nach Köthen gezogen. Bach war zwar sicherlich fähig, fromme Musik zu schreiben, aber sein Charakter war eindeutig irdischer Natur.

Ich habe für diese Kantaten erneut kleine Besetzungen gewählt. Die Hofkapelle in Weimar zählte einschließlich des Kapellmeisters nur vierzehn Musiker und Sänger. Meine Entscheidung, die Zahl der Chorsänger zu verdoppeln, entspricht Bachs eigenem Vorschlag für die Kantate BWV 71. Ich postuliere dies nicht als definitive Lösung für die sehr schwierige Frage, wie viele Sänger Bachs Chor umfasste, aber es ist eine Lösung, die in den konzertanten Passagen zu einer gewissen Entspannung führt, ohne auf einen echten Chorklang zurückzugreifen zu müssen. Wenn man Bach interpretiert, riskiert man sein Leben. Seine Musik ist weithin bekannt und beliebt, aber ich bin mir immer der Gefahr bewusst, einer Aufführungspraxis zu folgen, die eher auf unser im 20. und 21. Jahrhundert geformten Gewohnheiten Bezug nimmt als darauf, was Bach selbst praktiziert haben mag. Für die Tempi können wir uns von Bachs Anweisungen wie „Adagio“ oder „Lente“ usw. leiten lassen, sofern wir sie im Kontext des 18. Jahrhunderts zu deuten vermögen; und natürlich enthält auch der Text Hinweise. Der einzige zeitgenössische Kommentar zum Tempo stammt aus dem von Carl Philipp Emanuel verfassten Nekrolog. Er teilt uns mit:

„Im Dirigiren war er sehr accurat, und im Zeitmaaße, welches er gemeinlich sehr lebhaft nahm, überaus sicher.“<sup>1</sup>

PAUL AGNEW  
*Übersetzung: Stephanie Wollny*

<sup>1</sup> *Bach-Dokumente*, Bd. III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig und Kassel 1972, S. 87.

## Bach in Weimar

Bach kam im Jahr 1708 an den Weimarer Hof. Zunächst bekleidete er das Amt des Organisten, und in diesen Jahren schrieb er viele seiner gefeierten Orgelwerke. Doch wer seine schon in den Jahren zuvor entstandene Vokalmusik kennt, kann sich vorstellen, wie er sich danach sehnte, zu diesem Medium zurückzukehren. Am 2. März 1714 wurde er zum Konzertmeister ernannt, und nur zwei Wochen später präsentierte er seine erste Weimarer Kantate, *Himmelskönig, sei willkommen* (BWV 182). Die Schleusen hatten sich geöffnet.

Die Vokalmusik, die Bach 1714 schuf, weist zahlreiche neue stilistische Züge auf, denn seine Kollegen am Hof hatten ihn mit den italienischen Gattungen in Berührung gebracht, die seinerzeit den Musikstil transformierten. Auch wenn wir heute seine Kirchenmusik aus Mühlhausen ebenfalls als „Kantaten“ bezeichnen, reflektieren diese noch die typischen Verfahrensweisen des 17. Jahrhunderts, die Bach von seinen Vorgängern erlernt hatte. Doch in Weimar traf er auf die eigentliche Kirchenkantate. Seit dem Jahr 1700 veröffentlichte der Theologe Erdmann Neumeister Sammlungen von Libretti, die der weltlichen italienischen Kantate nachempfunden waren, einschließlich Rezitativ und Da-capo-Arie, nur eben für den Lutherischen Gottesdienst bestimmt. Die drei auf diesem Album vorgestellten Kantaten folgen Neumeisters Format. Während Bachs vormalige Vorgesetzte wegen seiner theatralischen Kompositionsmanier Bedenken hatten, gab es in Weimar keine derartigen Beschränkungen.

Zudem lernte Bach in Weimar die Musik Vivaldis kennen. Im Jahr 1713 transkribierte er mehrere italienische Orgelkonzerte, und dies veränderte seine eigene Art zu komponieren dauerhaft. Zwar hatte er schon Jahre zuvor Werke komponiert, die wir noch heute bewundern, doch beruhten seine frühen Formkonzepte auf denen der von ihm ausgearbeiteten Choräle, auf der Dramatisierung seiner Texte oder den in den früheren Kantaten so verbreiteten Ostinato-Modellen. Vivaldi nun zeigte ihm, wie man mit musikalischen Zeitverläufen auf abstraktere Weise verfährt: Jeder Satz folgt einem im Hintergrund wirkenden harmonischen Plan, der eine gewisse Zielorientiertheit garantiert, wobei die sukzessiven Stationen dieses Hintergrunds wie die Säulen einer Hängebrücke fungieren. Ein Komponist etabliert die Grundtonart, bewegt sich sodann zur Dominate oder parallelen Durtonart und anschließend zu ein oder zwei weiteren Tonarten, bevor er schließlich zur Tonika zurückkehrt. Jeder dieser Tonartenbereiche kann nach Belieben des Komponisten erweitert werden, bis er durch eine Kadenz befestigt wird; danach setzt sich der Prozess bis zur nächsten Säule fort. Die ‚Musik selbst‘ scheint hier ihren eigenen Impetus, ihre eigene Logik und ihre eigene Dramatik zu generieren. Bach wandte sein neues Können in sämtlichen 1714 entstandenen Kantaten an – fast jeder Satz wird zum Konzert.

Die Kantate BWV 12 führte Bach zum ersten Mal am 22. April 1714 auf, am Sonntag Jubilate drei Wochen nach Ostern. Einer der Hofdichter, wahrscheinlich Salomon Franck, schrieb das Libretto im Stil Neumeisters, das von tiefem Kummer über die Unterwerfung vor Christus und weiter zur Freude führt. Bach bereitet die Bühne mit einer Sinfonia für Solo-Oboe, einem Instrument, das mit Wehklagen assoziiert wird. Über der stockenden Streicherbegleitung lamentiert die Oboe mit extravagant beweglicher Gestik, steigt mühselig in höhere Register und fällt fast in sich zusammen, bis sie von der nächsten Bewegung in der Begleitung aufgefangen wird. Ein fortschreitendes Modulationsschema geleitet uns durch Momente aufkeimender Hoffnung und wirft uns sodann unweigerlich wieder zurück in die Düsternis des Beginns.

Eine Ausnahme von dem Vivaldischen Modell bildet der Chorsatz „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, der zu einem Ostinato in der Art des 17. Jahrhunderts zurückkehrt – hier ein beständig wiederholter chromatisch absteigender Tetrachord. Als etabliertes Emblem des Wehklagens erlaubt dieses Modell kein Entkommen aus der unausweichlichen Schleife. Bach steigert die Qualität des Trauerns noch, indem er jede Stimme eine Stufe höher als auf ihrem angestammten Platz in der Harmonie einsetzen lässt, sodass sie mit einem Seufzermotiv nachgibt und sich damit über dem schleppenden Abstieg im Bass ein gestaffeltes Schluchzen auftürmt. Im weiteren Verlauf zeigt Bach, wie er selbst innerhalb eines Vorgehens, das keinen Tonartenwechsel zulässt, einen unendlich vielfältigen Austausch zwischen den sich in ihrer Suche nach Linderung drehenden und windenden Stimmen bewerkstelligen kann. Indem er jegliche erdenkliche Lamento-Symbolik des 17. Jahrhunderts auslotet, steht dieser Satz für den Abschied von einer Welt, die zu Bachs musikalischem Erbe gehörte und 1714 bereits als anachronistisch galt. Bach war von diesem Lamento allerdings so angetan, dass er es Jahrzehnte später in der h-Moll-Messe erneut als „Crucifixus“ verwandte.

Zwei Da-capo-Arien – die eine versichert, dass Kreuz und Krone nicht zu trennen sind, während die andere den Wunsch zum Ausdruck bringt, Christus zu folgen und selbst seine „Schmach“ zu „küssen“ – führen uns vom Abgrund durch die für die Erlösung notwendigen Schritte. Eine beruhigende Tenor-Arie, „Sei getreu“, verheißt nach dem im irdischen Leben erduldeten Leid folgende Segnungen, und hier zeigt Bach seine Fähigkeit, hybride Formen zu schaffen. Das einleitende Ritornell klingt, als gehöre es zu einer Da-capo-Arie, doch die Basslinie deutet auf ein weiteres Ostinato. Nachdem der Sänger drei Textzeilen gesungen hat, tritt eine Trompete mit dem Choral „Jesu, meine Freude“ hinzu. Der Choral setzt sich durch, bestimmt nun das Geschehen und dominiert die formale Gestalt der Arie. Bach will wohl zeigen, dass er sämtliche Spielarten seines Metiers beherrscht, und zwar alle zur gleichen Zeit. Die Kantate endet mit einer standardmäßigen Choralvertonung von „Was Gott tut, das ist wohlgetan“.

Einer der ehrwürdigsten Choräle, „Nun komm, der Heiden Heiland“, ist ausgesprochen vielschichtig: Eine gregorianische Melodie, „Veni, redemptor gentium“, die später von Martin Luther übersetzt und aktualisiert wurde. Als Adventslied begann der Choral den liturgischen Jahreszyklus, und unzählige Musiker haben polyphone Bearbeitungen dieser Melodie für alle möglichen Besetzungen geschaffen.

Johann Michael Bach (1648–1694) komponierte sein Orgelvorspiel mit dem Choral als schlichtem cantus firmus im Tenor. Auch wenn diese Entscheidung es etwas erschwert, die Melodie zu hören, lässt Bach sie als eine Art Ballast dienen, während die Sopran- und die Bassstimme in gespannter Vorfreude auf Christi Geburt umhertänzel. Sein entfernter Verwandter Johann Sebastian griff das Lied „Nun komm, der Heiden Heiland“ in seinen Orgelwerken immer wieder auf, wobei jede Fassung neues Licht sowohl auf die musikalischen Eigenschaften der Melodie als auch auf die mit dem Advent assoziierte Metaphorik warf.

Neumeister veröffentlichte sein auf „Nun komm, der Heiden Heiland“ basierendes Kantatenlibretto im Jahr 1714 in einem für Telemann bestimmten Textjahrgang. Er wählte den Choral für die Eröffnung, fügte ein Zitat aus Offenbarung 3:20 ein und entlieh einige Zeilen aus Philipp Nicolais Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ für den Schlusschor. Für die übrigen Rezitative und sämtliche Arien lieferte er jedoch eigene Dichtungen. Die Komponisten griffen Neumeisters neuen Text rasch für ihre Adventsmusiken auf. Telemann hielt sich im März 1714 für die Taufe von C. P. E. Bach in Weimar auf und es ist durchaus möglich, dass die beiden Komponisten sich über ihre musikalischen Einfälle austauschten.

Bach führte seine Vertonung zum ersten Mal am 2. Dezember 1714 auf, über die Telemann zugeschriebene komprimiertere Fassung hingegen wissen wir weniger. Beide Komponisten beginnen mit der königlichen Gestik der französischen Ouvertüre und verkünden so das Nahen des himmlischen Königs, und beide weisen der Chormelodie eine prominente Position zu – Telemann mit der klaren vierstimmigen Deklamation einer jeden Zeile und Bach indem er die Anfangszeile nacheinander in jeder Stimme präsentieren lässt. Bach behält die Form der französischen Ouvertüre passend zu dem Formschema (A – B – C – A) der Melodie bei: Auf die Zeile „des sich wundert alle Welt“ entwickelt er einen lebhaften fugierten Tanz, der freie Bewegung erlaubt. Doch indem der Choral wieder seine anfänglichen Konturen aufgreift, kehrt er zu der königlichen Prozession zurück.

Telemanns Eröffnung ist von kühnen Experimenten geprägt. Die ersten Klänge scheinen uns in einer triumphalen Durtonart zu verankern. Doch die Harmonik schwenkt plötzlich ins Moll ab; es stellt sich heraus, dass es sich hier um eine dominantische Vorbereitung des Einsatzes der Chormelodie gehandelt hat – Versprechen ohne Erfüllung. Am Ende des Satzes kehrt Telemann zu dieser vorbereitenden Geste zurück, nur um sie als Ellipse in der Schwebe zu halten. Ohne Unterbrechung führt uns sodann ein Alt-Rezitativ in Neumeisters Text. Die Wirkung ist erstaunlich dramatisch.

Bach reagiert in geradezu kinematischer Weise auf das Bibelzitat, indem er die Streicherbegleitung Jesu Klopfen an der Tür nachahmen lässt. Beide Komponisten setzen den Text „Komm, Jesu, komm in deine Kirche“ als anmutig trällernden Tanz um. Eine besonders liebliche Figur findet sich in Bachs „Öffne dich“ – diese Worte werden zu einem aufsteigenden Motiv aus drei Tönen gesungen – eine Aufforderung, die eine Antwort erwartet. Die sich dem Sopran hinzugesellende Begleitung platziert dieses Motiv an einer anderen Stelle des Taktes. Während die Singstimme an das Entfalten einer Blüte denken lässt, signalisiert die Begleitung ein ausuferndes Blütenmeer.

*Himmelskönig, sei willkommen* ist für Palmsonntag bestimmt und stellt eine triumphale Prozession in den Vordergrund. In der eröffnenden Sonata für Violine und Blockflöte gestaltet Bach die Begleitung dergestalt, dass die Notwendigkeit, den Continuo mit einem Tasteninstrument zu realisieren, wegfällt und er seiner Virtuosität als Geiger freien Lauf lassen kann. Wie es in Bachs Trios häufig der Fall ist, entwickeln die Solisten einen ineinandergreifenden Dialog und simulieren damit die zwischen Christus und der Seele bestehende Innigkeit, während er zugleich die punktierten Rhythmen der französischen Ouvertüre erklingen lässt. Jesus wird zugleich als König und Geliebter begrüßt.

Die meisten Sätze der Kantate BWV 182 bezeugen Bachs meisterliche Beherrschung des italienischen Idioms; er zeigt sich als herausragender musikalischer Architekt, wobei beide Teile seiner ABA-Strukturen von beispiellosem Umfang sind. Der auf die Sonata folgende temperamentvolle fugierte Chorsatz lässt die eigentliche Fuge das progressive Modulationsschema eines Konzertsatzes durchlaufen; ein eher deklamatorischer Mittelteil schwenkt in die Gefilde der Molltonarten ab, bevor sich eine volle Wiederholung der freudigen Fuge anschließt. Der abschließende Chor, eine Gigue, folgt demselben Format. Man erinnere sich, wie eng der junge Bach rasch wechselnden Textinhalten mit quecksilbrigen Reaktionen folgte. Hier nun wählt er einen einzigen Affekt und kreiert aus dieser Textzeile ein ganzes Universum.

Wie Bach genau die richtige Musik für seine großen Konstruktionen erfindet, lässt sich in den drei Arien der Kantate erleben: Der Bass in „Starkes Lieben“ betont die Stärke in einem zuversichtlichen Marsch, während „Leget euch dem Heiland unter“ einen eher demütigen Ton mit qualvoller Anspannung anschlägt. In „Jesu, lass durch Wohl und Weh“ dramatisiert er die in der Dichtung angedeuteten Glaubenserwartung, indem die Melodie immer wieder ins Leere zu treten scheint, nur um vom Ensemble gerettet zu werden.

Mit seinen Weimarer Kantaten verkündete Bach seinen Eintritt ins 18. Jahrhundert. Vor ihm liegen die Passionen, Dutzende Kantaten und unzählige Instrumentalwerke, die alle gemäß den 1714 präsentierten Prinzipien funktionieren. Der Bach, den wir heute kennen, ist angekommen.

SUSAN MCCLARY, Case Western Reserve University  
*Übersetzung: Stephanie Wolny*

## Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen BWV 12

- 1 | **I. Sinfonia**
- 2 | **II. Coro**  
Weinen, Klagen,  
Sorgen, Zagen,  
Angst und Not  
Sind der Christen Tränenbrot,  
Die das Zeichen Jesu tragen.
- 3 | **III. Recitativo** (*Alto*)  
Wir müssen durch viel Trübsal  
In das Reich Gottes eingehen.
- 4 | **IV. Aria** (*Alto*)  
Kreuz und Krone sind verbunden,  
Kampf und Kleinod sind vereint.  
Christen haben alle Stunden  
Ihre Qual und ihren Feind,  
Doch ihr Trost sind Christi Wunden.
- 5 | **V. Aria** (*Basso*)  
Ich folge Christo nach,  
Von ihm will ich nicht lassen  
Im Wohl und Ungemach,  
Im Leben und Erblassen.  
Ich küsse Christi Schmach,  
Ich will sein Kreuz umfassen.  
Ich folge Christo nach,  
Von ihm will ich nicht lassen.
- 6 | **VI. Aria** (*Tenore*)  
Sei getreu, alle Pein  
Wird doch nur ein Kleines sein.  
Nach dem Regen  
Blüht der Segen,  
Alles Wetter geht vorbei.  
Sei getreu, sei getreu!
- 7 | **VII. Choral**  
Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
Dabei will ich verbleiben,  
Es mag mich auf die rauhe Bahn  
Not, Tod und Elend treiben,  
So wird Gott mich  
Ganz väterlich  
In seinen Armen halten:  
Drum laß ich ihn nur walten.

- I. Sinfonia**
- II. Chœur**  
Les pleurs et les lamentations,  
Les tourments et le découragement,  
L'angoisse et la détresse,  
Voilà le pain noir des chrétiens,  
Qui portent le signe de Jésus.
- III. Récitatif** (*Alto*)  
Il nous faut passer par bien des tribulations  
Pour entrer dans le Royaume de Dieu.
- IV. Air** (*Alto*)  
Comme le couronnement succède à la croix,  
Les trophées récompensent le combat.  
Les chrétiens subissent à toute heure  
Le tourment et l'ennemi qui les accablent,  
Mais ils trouvent leur réconfort dans les plaies  
du Christ.
- V. Air** (*Basse*)  
Je vais sur les pas du Christ  
Sans le vouloir jamais quitter  
Pour le meilleur et pour le pire,  
Dans la vie comme après le trépas.  
Je baise le Christ offensé,  
Je veux embrasser sa croix.  
Je vais sur les pas du Christ  
Sans le vouloir jamais quitter.
- VI. Air** (*Ténor*)  
Sois fidèle, car toutes tes souffrances  
Seront bénignes.  
Après la pluie  
Fleurit la bénédiction,  
Toutes les tourmentes s'apaisent.  
Sois fidèle, oui, sois fidèle !
- VII. Choral**  
Dieu n'agit que pour notre bien :  
Je le dis et je m'en tiens là.  
Même si sur un dur chemin,  
Je rencontre la mort et les tribulations,  
Dieu est pour moi comme un vrai père,  
Et il saura bien quelque jour  
Me recueillir entre ses bras.  
Je m'abandonne à son amour.

- I. Sinfonia**
- II. Chorus**  
Weeping, lamenting,  
Worrying, fearing,  
Anxiety and distress  
Are the bread of affliction for Christians  
Who bear the sign of Jesus.
- III. Recitative** (*Alto*)  
We must through much tribulation  
Enter the kingdom of God.
- IV. Aria** (*Alto*)  
Cross and crown are joined together,  
Struggle and gem are united.  
Christians have in every hour  
Their torment and their foe,  
But their comfort is Christ's wounds.
- V. Aria** (*Bass*)  
I follow after Christ,  
I will not abandon Him  
In well-being and trouble,  
In living and dying.  
I kiss Christ's dishonour,  
I will embrace His cross.  
I follow after Christ,  
I will not abandon Him.
- VI. Aria** (*Tenor*)  
Be faithful, all suffering  
Will be but a trifle.  
After the rain  
Blessings flower,  
All storms pass over.  
Be faithful, be faithful!
- VII. Choral**  
Whatever God does is for the best,  
This will I always maintain.  
Even if distress, death and misery  
Drive me along a rugged path,  
Yet God,  
Father-like,  
Will hold me in His arms;  
Therefore let Him do with me as He will.

8 | **I. Chor und Rezitativ** (*Alto*)

Nun komm, der Heiden Heiland,  
Der Jungfrauen Kind erkannt,  
Daß [track 14 : Des] sich wundert alle Welt,  
Gott solch Geburt ihm bestell.

9 | **II. Aria** (*Soprano*)

Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche,  
Und gib ein selig neues Jahr!  
Befördre deines Namens Ehre,  
Erhalte die gesunde Lehre,  
Und segne Kanzel und Altar!

10 | **III. Rezitativ** (*Basso*)

Siehe, siehe, ich stehe vor der Tür  
Und klopfe an.  
So jemand meine Stimme hören wird  
Und die Tür auftun,  
Zu dem werde ich eingehen und das Abendmahl mit ihm halten,  
Und er mit mir.

11 | **IV. Aria** (*Tenore*)

Öffne dich, mein ganzes Herze,  
Jesus kömmt und ziehet ein.  
Bin ich doch nur Asch und Erde,  
[track 18: Bin ich gleich nur Staub und Erde,]  
Will er mich doch nicht verschmäh,  
Seine Lust an mir zu sehn,  
Daß ich seine Wohnung werde.  
O wie selig werd ich sein!

12 | **V. Chor**

Amen!  
Komm, du schöne Freudenkrone,  
Bleib nicht lange!  
Deiner wart ich mit Verlangen.

Nun komm, der Heiden Heiland BWV 61

14 | **I. Ouverture**

Cf. Track 8

15 | **II. Recitativo** (*Tenore*)

Der Heiland ist gekommen,  
Hat unser armes Fleisch und Blut  
An sich genommen  
Und nimmet uns zu Blutsverwandten an.

**I. Chœur et récitatif** (*Alto*)

Viens maintenant, Sauveur des païens,  
Toi en qui l'on reconnaît l'enfant de la Vierge,  
Afin que le monde entier s'étonne  
[track 14 : Dont tout le monde s'émerveille]  
Que Dieu lui ait réservé une telle naissance.

**II. Air** (*Soprano*)

Viens, Jésus, viens en ton Église,  
Et accorde-nous une nouvelle année de félicité !  
Fais croître la gloire de ton nom,  
Conserve-nous le vrai enseignement  
Et bénis la chaire et l'autel !

**III. Récitatif** (*Basse*)

Voici que je me tiens devant la porte  
Et que je frappe.  
J'entrerais chez celui qui entendra ma voix  
Et ouvrira la porte,  
Et je prendrai la Cène avec lui,  
Et lui avec moi.

**IV. Aria** (*Ténor*)

Ouvre-toi tout entier, mon cœur,  
Jésus vient et entre en toi.  
Bien que je ne sois que cendres et terre,  
[track 18 : Bien que je ne sois que terre et poussière,]  
Il ne me dédaignera pourtant pas.  
Ce qu'il désire de moi,  
C'est que je devienne sa demeure.  
Ô, quelle félicité sera la mienne !

**V. Chœur**

Amen !  
Viens, belle couronne de joie,  
Ne tarde pas davantage !  
Je te désire et t'attends.

**I. Ouverture**

Cf. track 8

**II. Récitatif** (*Ténor*)

Le Sauveur est venu,  
Il s'est fait homme  
De chair et de sang,

**I. Chorus and recitative** (*Alto*)

Now come, thou Saviour of the heathen,  
Acknowledged as the Virgin's Son!  
The whole world marvels  
That God ordained Him such a birth.

**II. Aria** (*Soprano*)

Come, Jesus, come into thy church  
And grant a blessed New Year!  
Advance the glory of thy Name,  
Uphold the true doctrine,  
And bless the pulpit and the altar!

**III. Recitative** (*Bass*)

Behold, I stand at the door  
And knock on it.  
If any man hear my voice  
And open the door,  
I will come in to him and will sup with him,  
And he with me.

**IV. Aria** (*Tenor*)

Open yourself, my whole heart,  
Jesus comes to dwell in you.  
Though I be but ashes and earth,  
[track 18: Though I be but dust and earth,]  
Yet will He not scorn me,  
But see it as His pleasure  
That I should become His abode.  
Oh, how blessed shall I be!

**V. Chorus**

Amen!  
Come, thou crown of joy,  
Do not tarry!  
I await thee with impatient longing.

**I. Overture**

Cf. track 8

**II. Recitative** (*Tenor*)

The Saviour is come,  
And our poor flesh and blood  
He hath taken unto Himself,

O allerhöchstes Gut!  
Was hast du nicht an uns getan?  
Was tust du nicht noch täglich an den Deinen?  
Du kömmt und läßt dein Licht  
Mit vollem Segen scheinen.

16 | **III. Aria** (*Tenore*)  
Cf. Track 9

17 | **IV. Recitativo** (*Basso*)  
Cf. Track 10

18 | **V. Aria** (*Soprano*)  
Cf. Track 11

19 | **VI. Coro**  
Cf. Track 12

**Himmelskönig, sei willkommen** BWV 182

20 | **I. Sonata**

21 | **II. Coro**  
Himmelskönig, sei willkommen,  
Laß auch uns dein Zion sein!  
Komm herein,  
Du hast uns das Herz genommen.

22 | **III. Recitativo** (*Basso*)  
Siehe, ich komme, im Buch ist von mir geschrieben.  
Deinen Willen, mein Gott, tu ich gerne.

23 | **IV. Aria** (*Basso*)  
Starkes Lieben,  
Das dich, großer Gottessohn,  
Von dem Thron  
Deiner Herrlichkeit getrieben.  
Starkes Lieben,  
Daß du dich zum Heil der Welt  
Als ein Opfer fürgestellt,  
Daß du dich mit Blut verschrieben.

24 | **V. Aria** (*Alto*)  
Leget euch dem Heiland unter,  
Herzen, die ihr christlich seid!  
Tragt ein unbeflecktes Kleid  
Eures Glaubens ihm entgegen,

Et a fait de nous ses frères de sang.  
Ô bien suprême,  
Que n'as-tu pas fait pour nous ?  
Que ne fais-tu encore chaque jour pour les tiens ?  
Tu viens et fais resplendir  
Ta lumière avec toute ta grâce divine.

**III. Air** (*Ténor*)  
Cf. track 9

**IV. Récitatif** (*Basse*)  
Cf. track 10

**V. Air** (*Soprano*)  
Cf. track 11

**VI. Choral**  
Cf. Track 12

**I. Sonate**

**II. Chœur**  
Roi des cieux, sois le bienvenu,  
Laisse-nous aussi être ta Sion !  
Entre ici,  
Tu as pris notre cœur.

**III. Récitatif** (*Basse*)  
Voici, je viens ; dans le livre il est écrit de moi :  
Ta volonté, mon Dieu, je veux l'accomplir.

**IV. Air** (*Basse*)  
Puissant amour  
Qui, grand Fils de Dieu,  
Du trône de ta splendeur  
T'a repoussé,  
Afin que, pour le salut du monde,  
Tu t'offres en sacrifice,  
Et paies de ton sang.

**V. Air** (*Alto*)  
Soumettez-vous au Sauveur,  
Cœurs qui êtes chrétiens !  
Revêtez la robe immaculée

And accepts us as kinsfolk of His own blood.  
O, most glorious goodness!  
What hast thou not done for us?  
What dost thou not do even daily unto thy  
people?  
Thou comest and lettest thy light  
In the fullness of its blessing shine upon us.

**III. Aria** (*Tenor*)  
Cf track 9

**IV. Recitativo** (*Bass*)  
Cf. track 10

**V. Aria** (*Soprano*)  
Cf. track 11

**VI. Chorale**  
Cf. track 12

**I. Sonata**

**II. Chorus**  
King of Heaven, be welcome:  
Let us too be thy Zion!  
Come within,  
Thou hast conquered our hearts.

**III. Recitative** (*Bass*)  
Lo, I come: in the volume of the book it is  
written of me,  
I delight to do thy will, O my God.

**IV. Aria** (*Bass*)  
It was powerful love,  
O great Son of God,  
Which drove thee  
From thy throne of majesty,  
To offer thyself as a sacrifice  
For the salvation of the world,  
And sign a covenant with thy blood.

**V. Aria** (*Alto*)  
Submit to the Saviour,  
Ye hearts that are Christian!  
Wear the spotless robe



Leib und Leben und Vermögen  
Sei dem König jetzt geweiht.

25 | **VI. Aria** (*Tenore*)

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

26 | **VII. Choral**

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

27 | **VIII. Coro**

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

De votre foi à sa rencontre,  
Que votre corps, votre vie, vos biens  
Soient maintenant consacrés au Roi.

**VI. Air** (*Ténor*)

Jésus, pour le bien et le mal,  
Laisse-moi aller avec toi !  
Si le monde ne crie que “Crucifie-le !”,  
Ne me laisse pas fuir,  
Seigneur, la bannière de ta croix ;  
Je trouve ici couronne et rameaux.

**VII. Choral**

Jésus, ta Passion  
Est pour moi pure joie,  
Tes plaies, ta couronne et ta honte  
Sont le pâturage de mon cœur ;  
Mon âme marche sur des roses  
Quand j’y songe ;  
Pour cela, accorde-moi  
Une place au ciel.

**VIII. Chœur**

Allons à Salem, cité des joies,  
Accompagner le Roi dans l’amour et la  
souffrance.  
Il marche devant  
Et ouvre la voie.

*Traductions : Élise Harrer [1-7, 13-19],  
Dennis Collins [8-12], Brigitte Hébert [21-27]*

Of your faith to go before Him.  
Let your body, your life and your possessions  
Be henceforth devoted to the King.

**VI. Aria** (*Tenore*)

Jesus, let me too accompany thee  
Through weal and woe!  
Even though the world shout ‘Crucify!’,  
Let me not flee, Lord,  
From the banner of thy Cross;  
My crown and palm will I find here.

**VII. Chorale**

Jesus, thy Passion  
Is pure joy to me;  
Thy wounds, thy crown of thorns, thy mockery,  
Are my heart’s pasture;  
My soul walks amid roses  
When I reflect on this.  
Grant us, therefore,  
A place in heaven.

**VIII. Chorus**

Then let us enter Salem, city of joy,  
Accompanying the King in love and sorrow.  
He leads the way  
And opens the path.

*Translations: Derek Yeld [1-19],  
Charles Johnston [21-27]*

## Les Arts Florissants - Sélection discographique

*All titles available in digital format (download and streaming)*

### A Life in Music #1

#### Early Cantatas

Arnstadt & Mühlhausen (1703-1708)

JOHANN SEBASTIAN BACH

**Cantatas BWV 4, 106, 150**

& JOHANN KUHNAU

**Christ lag in Todesbanden**

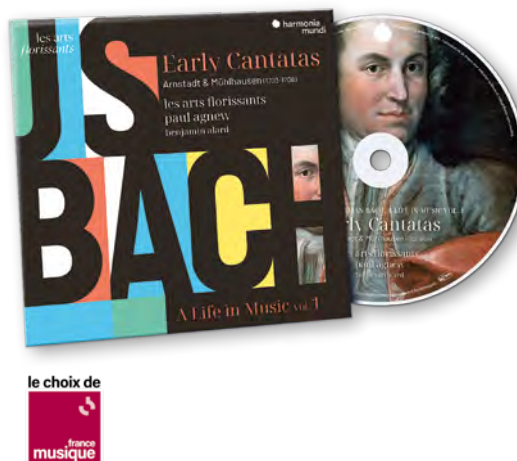
*Miriam Allan, Maarten Engeltjes,*

*Thomas Hobbs, Edward Grint*

*dir. Paul Agnew*

*feat. Benjamin Alard, organ*

CD HAF 8905364



‘Sprightly and splendid – I should doff my cap too to [...] every member of Agnew’s team. In my book they’ve already conquered Everest.’  
– Geoff Brown in **The Times**

**Ranked among the top 20 classic albums of 2024**

‘With just one or two to a part, each musician is a leader here. The purity of the singers’ straight tones and the immediacy and depth of their individual reactions to lexical meaning are bracing, yet held within a delicately balanced ensemble... Hats off to Les Arts Florissants for daring to make Bach a man of the theatre.’  
– **BBC Music Magazine**

JOHANN SEBASTIAN BACH  
**Mass in B minor**  
*Katherine Watson, Tim Mead,  
 Reinoud Van Mechelen, André Morsch*  
 dir. *William Christie*  
 2 CD HAF 8905293.94



SÉBASTIEN DE BROSSARD  
 ANDRÉ RAISON  
 PIERRE BOUTEILLER  
**Les Maîtres du Motet**  
 dir. *Paul Agnew*  
 CD HAF 8905300



CARLO GESUALDO  
 The Complete Madrigal Books  
 dir. *Paul Agnew*

**Vol. 1 : Libri Primo & Secondo**  
 2 CD HAF 8905307.08



**Vol. 2 : Libri Terzo & Quarto**  
 2 CD HAF 8905309.10



**Vol. 3 : Libri Quinto & Sesto**  
 2 CD HAF 8905311.12



GEORGE FRIDERIC HANDEL  
**Music for Queen Caroline**  
 Te Deum and Coronation Anthem  
 Funeral Anthem  
 dir. *William Christie*  
 CD HAF 8905298



**Messiah, oratorio**  
*Barbara Schlick, Sandrine Piau,  
 Andreas Scholl, Mark Padmore,  
 Nathan Berg*  
 dir. *William Christie*  
 2 CD HAF 8901498.99



HEINRICH SCHÜTZ  
**Italian Madrigals**  
 dir. *Paul Agnew*  
 CD HAF 8905374



ANTONIO VIVALDI  
**The Great Venetian Mass**  
 Gloria RV 589 and other sacred works  
*Sophie Karthäuser, Lucile Richardot*  
 dir. *Paul Agnew*  
 CD HAF 8905358



Les Arts Florissants sont soutenus par l'État, Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) des Pays de la Loire, le Département de la Vendée et la Région des Pays de la Loire.

La Selz Foundation est leur Mécène Principal.

Aline Foriel-Destezet et les American Friends of Les Arts Florissants sont Grands Mécènes.

Les Arts Florissants sont accueillis en résidence à la Philharmonie de Paris et par ailleurs labellisés Centre Culturel de Rencontre.

La création et la tournée du projet "Bach, une vie en musique" sont soutenues par Brigitte et Didier Berthelemot.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2025

Enregistrement : mai 2023, Salle Pierre Boulez, Philharmonie de Paris (France)

Direction artistique et montage : Arnaud Moral

Prise de son, mixage et mastering : Florent Ollivier

Assistant à la prise de son : Martin Garnault

Sauf track 13 : Alban Moraud Audio

Accord : Samuel Campet

© harmonia mundi et Les Arts Florissants pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : Johann Sebastian Bach (vers 1715). Peinture de Johann Ernst Rentsch (l'Ancien)

Erfurt, Angermuseum, akg-images

Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**  
**arts-florissants.org**