

les arts
florissants

● harmonia
mundi

Early Cantatas

Arnstadt & Mühlhausen (1703-1708)

les arts florissants

paul agnew

benjamin alard



A Life in Music vol.1

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)			
Christ lag in Todes Banden BWV 4			
1	I. Sinfonia		1'29
2	II. Coro <i>Christ lag in Todes Banden</i>	Tutti	3'16
3	III. Duetto (S, A) <i>Den Tod niemand zwingen kunnt</i>	MA, ME	4'42
4	IV. Aria (T) <i>Jesus Christus, Gottes Sohn</i>	TH	1'40
5	V. Coro <i>Es war ein wunderlicher Krieg</i>	Tutti	1'50
6	VI. Aria (B) <i>Hier ist das rechte Osterlamm</i>	EG	4'14
7	VII. Duetto (S, T) <i>So feiern wir das hohe Fest</i>	MA, TH	1'34
8	VIII. Corale <i>Wir essen und wir leben wohl</i>	Tutti	1'12
9	Choral ' Christ lag in Todesbanden ' BWV 718	BA	5'00

JOHANN KUHNAU (1660-1722)			
Christ lag in Todesbanden			
10	I. Sonata		1'18
11	II. Corale <i>Christ lag in Todesbanden</i>	Tutti	1'26
12	III. Coro <i>Alleluja es ist Victoria</i>	Tutti	1'37
13	IVa. Aria (S) <i>Wir leben nun mit Jesu Christ</i>	MA	0'51
14	IVb. Ritornello		1'09
15	IVc. Aria (T) <i>Er ist das rechte Osterlamm</i>	TH	0'54
16	IVd. Ritornello		1'07
17	IVe. Aria (B) <i>Den hat schon Christus vor der Welt</i>	EG	0'52
18	IVf. Ritornello		1'11
19	V. Coro <i>So feiern wir das hohe Fest</i>	Tutti	0'53

JOHANN SEBASTIAN BACH			
20	Choral ' Ach Herr, mich armen Sünder ' BWV 742	BA	2'17

Nach dir, Herr, verlanget mich BWV 150			
21	I. Sinfonia		1'30
22	II. Coro <i>Nach dir, Herr, verlanget mich</i>	Tutti	3'12
23	III. Aria (S e violini unisoni) <i>Doch bin und bleibe ich vergnügt</i>	MA	1'30
24	IV. Coro <i>Leite mich in deiner Wahrheit</i>	Tutti	1'34
25	V. Aria (A, T, B con fagotto) <i>Zedern müssen von den Winden</i>	ME, TH, EG	1'03
26	VI. Coro <i>Meine Augen sehen stets</i>	Tutti	2'00
27	VII. Corale (ciaccona) <i>Meine Tage in dem Leide</i>	Tutti	2'57

28	Choral ' Jesu, meines Lebens Leben ' BWV 1107	BA	1'47
----	------------------------------------------------------	----	------

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit BWV 106 (Actus tragicus)			
29	I. Sonatina		2'32
30	IIa. Coro <i>Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit</i>	Tutti	1'33
31	IIb. Arioso (T) <i>Ach, Herr, lehre uns bedenken</i>	TH	1'59
32	IIc. Aria (B) <i>Bestelle dein Haus</i>	EG	0'59
33	IId. Coro <i>Es ist der alte Bund</i>	Tutti	2'51
34	IIIa. Aria (A) <i>In deine Hände</i>	ME	2'13
35	IIIb. Arioso (B) e Corale (A) <i>Heute wirst du mit mir</i>	EG, ME	4'10
36	IV. Coro <i>Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit</i>	Tutti	2'33

Durée totale 73'16

Les Arts Florissants, Paul Agnew

Miriam Allan (MA), *soprano*

Maarten Engeltjes* (ME), *countertenor*

Thomas Hobbs (TH), *tenor*

Edward Grint (EG), *bass*

Benjamin Alard (BA), *organ*

Orgue Freytag-Tricoteaux (2001) d'après Arp Schnitger, église Saint-Vaast de Béthune

* ancien lauréat de l'Académie du Jardin des Voix

Les Arts Florissants

<i>Violons</i>	Tami Troman (premier violon), Juliette Roumailhac***
<i>Altos</i>	Sophie de Bardonnèche, Myriam Bulloz***
<i>Violoncelle (Basso continuo)</i>	Félix Knecht
<i>Violes de gambe</i>	Julien Léonard, Josh Cheatham
<i>Contrebasse (Basso continuo)</i>	Hugo Abraham**
<i>Flûtes à bec</i>	Tiam Goudarzi, Anaïs Ramage
<i>Basson</i>	Anaïs Ramage
<i>Cornets [Kuhnau]</i>	Adrien Mabire, Benoît Tainturier
<i>Théorbe</i>	Thomas Dunford
<i>Orgue (Basso continuo)</i>	Marie van Rhijn
<i>Direction</i>	Paul Agnew

** ancien étudiant de la Juilliard School de New York

*** ancienne stagiaire Arts Flo Junior



Bach: A Life in Music / Les Arts Florissants, Paul Agnew

Textes & documentation complémentaires

Additional texts and documentation

“*Ein angenehmer Bach kan zwar das Ohr ergötzen*”

(“Un agréable ruisseau peut être fort plaisant à l’oreille”)

Johann Gottlob Kittel, 1731

Une vie en musique

Voici le premier enregistrement d’une série dans laquelle nous essaierons de mieux comprendre, grâce à sa musique, la vie et la personnalité de Johann Sebastian Bach. Nous le suivrons depuis sa ville natale d’Eisenach dans les différents postes qu’il a successivement occupés à Arnstadt, Mühlhausen, Weimar et Köthen. Nous nous intéresserons à l’œuvre musicale composée pour son audition en vue d’obtenir le poste de cantor à Leipzig (ainsi qu’à celles de ses concurrents) et présenterons des cantates choisies parmi ses œuvres de maturité, faisant partie des cycles annuels d’œuvres musicales religieuses “bien réglées” écrites pour Leipzig.

La première fois que j’ai eu l’occasion de chanter du Bach, ce fut comme membre d’un chœur d’enfants : nous interprétions la *Passion selon saint Matthieu*. Ce fut une expérience très formatrice. Depuis lors, j’ai eu la très grande chance d’interpréter et d’enregistrer la plupart de ses cantates, les deux Passions qui nous sont parvenues ainsi que deux reconstructions différentes de la *Passion selon saint Marc*, les messes et les oratorios. Pour chanter Bach, il ne faut pas être timoré : chaque aria (et en particulier, m’a-t-il toujours semblé, celles pour ténor !) se présente comme un redoutable défi. Je me suis souvent interrogé au cours des années passées – et c’est une question que je me pose aujourd’hui encore – sur ce qui a conduit Bach à écrire des œuvres musicales aussi extraordinaires et dépourvues du moindre compromis. Qu’ont pu penser les chanteurs de son temps quand ils furent confrontés à ces parties d’une difficulté sans précédent quelques jours seulement avant de devoir les interpréter pour la première fois ? Quelles influences se sont exercées sur Bach dans les choix qu’il a faits et qu’est-ce qui l’a poussé, semaine après semaine, à puiser dans son âme de quoi produire une musique d’une profondeur et d’une beauté tellement extraordinaires ? Quelles circonstances lui ont permis de créer pareille musique ? Pour qui l’a-t-il créée ? Par qui et pour qui ses œuvres furent-elles chantées et jouées ? Quel type d’homme était Bach ? Peut-on déceler des traces de son caractère dans sa musique ? Qu’est-ce qui l’a incité, enfant, à travailler les instruments à clavier avec tant d’acharnement qu’il était déjà un virtuose à l’âge de dix-sept ans ? Dans quelles circonstances a-t-il d’abord eu l’occasion d’écrire de la musique pour voix et instruments ? Quel rôle sa foi luthérienne joue-t-elle dans sa musique ? Quelle fut son évolution au cours de ses premières années, jusqu’à ce qu’il trouve sa propre voix ?

Si nous pouvions répondre à toutes ces questions, nous entrerions sans doute plus profondément dans sa musique elle-même, en apprenant à mieux comprendre et apprécier, de manière plus intime, ce qu’il voulait créer.

Il est évident que Bach a été l’un des plus grands compositeurs de la tradition occidentale, mais dire que chaque note de musique qu’il a composée est miraculeusement merveilleuse, depuis son premier prélude de choral hésitant jusqu’à la grande *Messe en si mineur*, ce n’est pas vraiment lui rendre justice ; c’est même risquer de les déprécier, lui et sa musique. Bach a traversé l’enfance, l’adolescence et le passage à l’âge adulte comme chacun de nous, son caractère s’est formé au fil de ses expériences. Dès lors, on comprendra certainement mieux sa musique en la replaçant dans son contexte – historique et, le cas échéant, liturgique – parce que c’est précisément ce qui lui a permis de créer ses œuvres.

Je dis souvent pendant les répétitions qu’il y a pour moi trois éléments essentiels pour interpréter la musique baroque : le texte, le texte et le texte. Pour donner un petit exemple de son importance, on peut se demander ce qu’aurait pensé Bach de l’interprétation d’une de ses cantates entièrement isolée de la lecture de l’Évangile du dimanche pour lequel elle a été conçue. Sans doute aurait-il trouvé qu’il s’agissait de quelque chose de déplacé, d’une idée absurde, voire d’une pure et simple perte de temps... Le texte de l’Évangile est évidemment le point de départ de presque toutes les cantates, car la plupart d’entre elles furent composées pour commenter les paroles de l’Écriture sainte.

Une cantate n’était pas conçue comme un divertissement, mais comme une œuvre pédagogique, une préparation des auditeurs en vue du sermon qui devait éclairer davantage encore le texte évangélique. Que l’on soit croyant, agnostique ou athée, il est certainement intéressant de connaître le texte qui constitue la raison d’être et l’inspiration du livret poétique mis en musique dans la cantate, c’est-à-dire le texte évangélique, dont les paraboles et les récits de miracles sont un élément de base de la culture chrétienne occidentale.

Une autre question concernant le contexte est celle des effectifs musicaux dont Bach disposait à Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Köthen ou Leipzig. Le budget de la petite ville d’Arnstadt était certainement bien inférieur à celui de la célèbre église Saint-Thomas de Leipzig. Il va de soi que Bach écrivait pour les musiciens à sa disposition, mais il faut bien être conscients – que nous soyons interprètes ou auditeurs – que ces ressources dictaient dans la pratique la musique qui pouvait être jouée et, par extension, composée. C’est un sujet sur lequel nous reviendrons régulièrement dans cette série d’enregistrements, et nous espérons également donner quelques réponses possibles à certaines des questions formulées ci-dessus...

Note personnelle

Quelle que soit la durée exacte du séjour de Bach à Mühlhausen, où la plupart des cantates enregistrées ici ont été exécutées pour la première fois (les cantates de jeunesse de Bach sont très difficiles à dater avec précision), il y a composé une musique non seulement sublime, mais aussi d’une grande originalité. Toutefois, il faut bien considérer qu’il ne pouvait sans doute compter à Mühlhausen que sur des moyens limités. Il est intéressant de noter que, pour la cantate *Gott ist mein König* BWV 71 (“Dieu est mon roi”, non enregistrée ici), que Bach écrivit en 1708 pour le service annuel célébré le lendemain des élections du conseil municipal, il disposait de quatre groupes instrumentaux : le premier était composé de trois trompettes et timbales ; le deuxième, de deux flûtes à bec et d’un violoncelle ; le troisième, de deux hautbois et d’un basson ; et le quatrième, de deux violons, alto et violone (une viole basse). Si l’on met de côté les trompettes et les timbales, instruments festifs que ne requièrent pas les cantates choisies pour cet enregistrement, cet effectif correspond tout à fait aux instruments nécessaires pour exécuter les cantates de notre programme, avec un seul instrumentiste pour chaque partie. Par ailleurs, la partition autographe de Bach pour la cantate BWV 71 nous informe qu’il est possible (peut-être le jugeait-il même préférable – pourquoi l’aurait-il sinon mentionné ?) d’avoir quatre solistes vocaux (concertistes) et quatre autres chanteurs pour les passages en *ripieno*. Pour ce premier volume de cantates, je me suis inspiré de cette configuration pour constituer notre ensemble, avec des instrumentistes solistes, quatre solistes et quatre autres chanteurs pour les chœurs. Depuis les recherches d’Andrew Parrott et Joshua Rifkin sur ce sujet, la question des effectifs vocaux pour interpréter les œuvres de Bach reste très difficile à résoudre avec une relative certitude et je ne prétends nullement y apporter une réponse définitive : mon choix n’est qu’une proposition, reprenant celle faite à l’origine par Bach lui-même, qui me paraît convenir pour donner du relief et de la variété à la musique sans pour autant produire une sonorité “chorale”.

PAUL AGNEW

Traduction : Laurent Cantagrel

¹ “Bach” est en allemand un mot courant qui désigne un ruisseau.

Le jeune Bach : les premières cantates

L'image que nous avons de Bach est celle d'un homme âgé, portant une perruque blanche, comme il convient à celui que l'on considère comme le père de la musique allemande. Les œuvres regroupées sur cet enregistrement datent néanmoins toutes d'une époque où il avait à peine plus de vingt ans. Quand, dans les années 1980, la ville d'Arnstadt, où Bach avait composé la cantate BWV 4, a demandé à un artiste de réaliser une statue en souvenir des années passées par Bach dans cette ville, Bernd Göbel l'a représenté comme une jeune star du rock.

C'est bien ce qu'il était. Orphelin à dix ans, Bach s'était efforcé d'assimiler toutes les techniques développées par ses prédécesseurs, comme Buxtehude et Pachelbel. Il avait une très haute opinion de ses talents et se révéla un employé peu docile dans les postes qu'il occupa à Arnstadt puis à Mühlhausen : les archives ecclésiastiques nous informent qu'il faisait monter clandestinement de jeunes femmes à la tribune d'orgue et qu'il eut une rixe au couteau avec un de ses élèves. Qui plus est, il refusait de se plier aux instructions concernant la musique jugée convenir aux offices religieux. Cela étant, malgré ces écarts, Bach a composé certaines de ses œuvres les plus remarquables au cours de ces années où il sortait à peine de l'adolescence.

Le compositeur et ses contemporains n'auraient pas appelé ces œuvres des cantates. Le mot de "cantate" est apparu dans la terminologie de la musique religieuse allemande en 1704, avec la publication par Erdmann Neumeister de livrets inspirés par les cantates profanes italiennes et adaptés aux offices luthériens. Neumeister a construit la plupart de ses livrets autour d'une unique mélodie de choral, à laquelle il a ajouté des récitatifs et des arias typiques des opéras italiens les plus récents. La plupart des œuvres que Bach a composées pour un usage religieux – passions, oratorios, cantates – suivent le schéma de Neumeister.

Les trois "cantates" de Bach enregistrées ici sont également antérieures à sa découverte de *L'Estro armonico* de Vivaldi, recueil de concertos pour instruments à cordes publié en 1707 et dont Bach allait adopter les formes d'écriture novatrices pour en faire sa manière de procéder la plus courante. Après en avoir acquis un exemplaire, il a arrangé pour l'orgue certains concertos de Vivaldi afin d'en intérioriser les principes méthodiques : un affect par mouvement, des répétitions formelles sur grande échelle et une structure fondamentale orientée vers un but. Le monumental chœur d'ouverture de la *Passion selon saint Matthieu* est l'exemple le plus abouti de la fusion par Bach des matériaux luthériens avec le modèle vivaldien de composition.

Ces trois cantates de jeunesse nous obligent toutefois à réviser nos attentes, car elles fonctionnent selon des principes différents. Si elles n'ont pas les amples dimensions des œuvres plus tardives, elles présentent une souplesse beaucoup plus grande, permettant à Bach de changer de rythme et de tempo pour s'adapter rapidement aux nuances des textes qu'il met en musique. Ses œuvres "vivaldiennes" allaient le limiter, pour chaque mouvement, à une seule métaphore musicale élaborée à partir du texte. Dans ces premières œuvres, il modifie librement ses images musicales en fonction de ce que lui inspire chaque élément du texte – chaque vers, voire chaque mot. Il change ainsi de tonalité et de mesure à volonté pour donner vie et expression musicale aux textes.

La cantate BWV 150, *Nach dir, Herr, verlanget mich* ("C'est toi, Seigneur, que je désire", 1707), est probablement la plus ancienne cantate de Bach qui nous soit parvenue. De façon inhabituelle pour ce genre, elle est entièrement construite autour d'un psaume, le psaume 25, dont les versets sont chantés dans les deuxième, quatrième et sixième mouvements. Les autres sections mettent en musique des textes anonymes qui commentent, avec de vives métaphores, les tribulations de l'âme. La Sinfonia et le chœur qui ouvrent l'œuvre introduisent une figure chromatique descendante qui fut associée, tout au long du XVII^e siècle, à l'expression d'une lamentation. Mais Bach ne s'en tient pas à cette connotation première : il transforme cette figure de plusieurs manières très variées et finit par l'inverser, produisant ainsi une puissante allégorie théologique.

La Sinfonia ressemble à une sonate en trio de Corelli, avec des dissonances douloureuses entre les deux parties de violons. La lamentation n'apparaît qu'après quatre mesures, d'abord au premier violon, puis à la basse, jusqu'à ce que ce motif de deuil ait été repris par tous les instruments. Le premier mouvement choral le traite ensuite comme un sujet de fugue, sur des paroles qui identifient à présent ce motif de descente chromatique à un désir intense. Mais le verset du psaume invite Bach à explorer d'autres affects. Il s'arrête ainsi sur les mots "mein Gott", "mon Dieu", avant d'en venir à une section animée sur l'expression de l'espoir et du désir de ne pas être plongé dans la honte. Le mot "zuschanden" (dans la honte) retient particulièrement l'attention de Bach, qui l'isole dans un *Adagio* hésitant. Écoutez comment ce mot se répercute dans tout l'ensemble, alors qu'il siffle de toutes parts. Pour les derniers mots, concernant les ennemis, la musique revient à un mouvement plus vif, mais entrelacé avec le motif de lamentation. Ce mouvement ne relève d'aucun des dispositifs unificateurs qui domineront dans les œuvres ultérieures de Bach, mais crée sa propre structure *sui generis*, avec une succession de sections qui épousent étroitement le texte.

Des réminiscences du motif descendant reparaissent tout au long de la cantate, bien que modifiées pour transmettre le message dominant du livret : l'aspiration à la rédemption. Dans le deuxième chœur, les mots "Leite mich" ("Guide-moi") inspirent à Bach l'idée d'inverser le motif descendant : à mesure que chaque voix s'élève, elle passe le relais à la suivante, produisant une sorte d'échelle de Jacob qui s'étend du grave de la basse à l'aigu du soprano. Le motif de lamentation se transforme ainsi en voie de l'espoir, et la chaconne du dernier mouvement danse avec une joie croissante sur une basse obstinée, qui repose elle aussi sur une inversion du motif.

La cantate BWV 4, *Christ lag in Todes Banden* ("Christ gisait dans les liens de la mort") comprend une série de variations sur le choral de Pâques de Luther, dont chaque verset fait l'objet d'un mouvement distinct. Chacun des sept versets va du tombeau à la résurrection et est couronné par un "Alléluia". Bach s'inspire dans ses variations de modèles hérités des organistes allemands qui avaient composé des fantaisies sur des pièces du répertoire choral. Avec la cantate BWV 4, il apporte la démonstration de ses compétences, défiant voire surpassant ses prédécesseurs : il l'a en effet écrite alors qu'il souhaitait quitter son poste d'Arnstadt et obtenir celui de Mühlhausen, où elle fut créée en 1707.

Bach pouvait compter sur le fait que ses fidèles connaissaient fort bien un certain nombre de chorals, dont celui-ci. Si vous n'en connaissez pas la mélodie, vous pouvez commencer par écouter le septième mouvement de la cantate, qui la présente dans un arrangement simple :



Sans quoi, vous risquez de ne pas apprécier à leur juste valeur les nombreuses merveilles que Bach en a tirées. La Sinfonia d'ouverture, par exemple, se concentre intensément sur les deux premières notes, "Christ lag", en dialogue avec leur inversion – préfiguration de la mort qui se transforme en vie (Mahler emploiera le même procédé avec la mélodie du *Dies iræ* dans sa symphonie dite "Résurrection").

Bach inaugure sa série par la variation la plus complexe. La voix de soprano chante la mélodie de choral en notes longues, *cantus firmus* qui détermine la structure du mouvement, tandis que les trois voix inférieures se bousculent en imitations rapides à partir de fragments du choral. Les cordes qui les accompagnent jouent plus vite encore, dans un style de sonate, lançant des motifs dans tous les sens et propulsant inexorablement le mouvement vers l'avant. Lors de l'"Alléluia", tous les participants se retrouvent pour une danse syncopée, aux allures de jazz, célébrant le Christ ressuscité.

Le deuxième verset rappelle le motif bégayant de la Sinfonia, alors que le soprano et l'alto s'efforcent d'aller au-delà des mots "den Tod", "la mort". Dans plusieurs versets, Bach souligne le mot "mort", car ce choral promet la libération de notre condition mortelle. Le duo du deuxième verset est soutenu par un ostinato fait de sauts d'octaves, qui évoque à un rappel squelettique harcelant. Bach compose pour le troisième verset une musique qui ressemble à une jubilante sonate pour violon, avant de démontrer, avec l'entrée du ténor, que cette partie de violon obligé est parfaitement adaptée au choral. La joie du message a pris le dessus, les paroles du choral étant désormais réduites à faire fonction de commentaire. Notons toutefois que cette sonate obstinée semble s'effondrer momentanément à l'apparition du mot "Tod".

Le quatrième verset fait intervenir les quatre voix dans un motet reposant sur des phrases successives du choral, en imitation serrée. L'alto chante la mélodie du choral en *cantus firmus*, mais en la transposant en *si* mineur dans un contexte en *mi* mineur : un tour de force que peu de gens remarquent, à l'exception du compositeur dont ce procédé restera un trait caractéristique tout au long de sa carrière. Le cinquième verset commence par le motif chromatique qui signalait la "lamentation" au XVIII^e siècle ; quant au sixième verset, qui traite du rituel pascal, il s'inspire des rythmes pointés caractéristiques de la musique royale du Versailles louis-quatorzien. La cantate se termine par une harmonisation simple du choral, invitant pour ainsi dire l'assemblée à se joindre aux musiciens.

Bach a écrit la cantate BWV 106, dite *Actus Tragicus*, en 1708, à Mühlhausen, peut-être pour les funérailles d'un notable local. Le livret, qui comprend des textes tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, retrace l'itinéraire conduisant de la mort jusqu'à la promesse de rédemption qu'apporte le Christ. La Sonatine liminaire est écrite pour violes de gambe et flûtes à bec, instruments chargés à l'époque d'exprimer des affects sombres, même si Bach traite ici les flûtes à bec avec une douceur inusitée. Elles commencent à l'unisson, se divisent en tierces et jouent à se décaler et à se rejoindre. Les compositeurs baroques utilisent souvent ces sonorités pour évoquer des colombes endeuillées, et les madrigalistes ont exploité ce type d'interactions de deux voix sur des textes parlant de la séparation de deux amants. Ici, Bach nous invite à entendre la séparation hésitante du corps et de l'âme, du défunt et de la communauté, mais il le fait avec une musique qui a tant de charme qu'elle apporte un réconfort tout en exprimant le chagrin.

Dans la cantate BWV 106, comme dans les précédentes, Bach suit de très près le texte du livret. La section qui suit la Sonatine passe rapidement de l'énoncé du titre de la cantate, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* ("Le règne de Dieu est le meilleur de tous") à une réflexion dansante sur les paroles "En lui nous vivons", puis à une tristesse abattue sur les mots "en lui nous mourons". Suivent, sans interruption, un *memento mori* pour ténor solo sur une basse obstinée : "Seigneur, apprend-nous à nous souvenir que nous devons mourir", puis une gigue énergique à la basse, "Mets en ordre ta maison", accompagnée de flûtes à bec qui sautillent comme des elfes zélés exécutant les ordres du maître. Dans une œuvre plus tardive, Bach aurait sans doute créé un long mouvement pour chacune de ces phrases, comme il le fait dans le Credo de la *Messe en si mineur*. Mais son style de jeunesse l'autorise à enchaîner très rapidement des changements expressifs, comme s'il prononçait un sermon (ce qui est d'ailleurs la façon dont il considérerait sa tâche de musicien).

Ces sections, toutes tournées vers la mort, conduisent au cœur émotionnel et théologique de la cantate, dans lequel Bach met musicalement en scène le passage de la fatalité de l'ancienne loi à l'espoir offert par la nouvelle. Il commence par un sinistre sujet de fugue, martelant la leçon de l'ancienne Alliance : "Mensch, du mußt sterben" ("Homme, tu dois mourir"). La voix de soprano intervient alors, comme venue de nulle part, pour implorer la venue de Jésus, tandis que les violes jouent la mélodie du choral *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* ("Je m'en remets entièrement à Dieu"). Pendant un moment qui semble très long, les auditeurs restent suspendus dans cet état où se superposent la mort, l'espoir et la foi. Mais à la fin du mouvement, par un étonnant coup de théâtre, ces voix s'évanouissent pour laisser le soprano sans aucun soutien appeler Jésus au-dessus du vide.

Bach fait suivre ce mouvement de deux courts solos, tous deux sur des textes tirés de la scène de la crucifixion : l'expression de l'abandon du Christ à la volonté de Dieu ("Entre tes mains je remets mon esprit") et l'assurance qu'il donne au bon larron en croix qu'il sera sauvé ("Aujourd'hui, tu seras avec moi au paradis"). En prononçant ces mots, en acceptant sa propre mort et en invitant un pécheur à monter au Ciel avec lui, Jésus abolit la Loi de l'Ancien Testament. L'alto chantant la première de ces phrases sur une basse obstinée. La basse enchaîne ensuite sans interruption pour énoncer la promesse du salut, rejointe en cours de route par l'alto qui chante le choral *Mit Fried und Freud* ("Avec paix et joie") tandis que les violes jouent d'amples figures ascendantes. Vers la fin, la basse s'efface, laissant le texte du choral émerger pour lui-même : "Comme Dieu me l'a promis, la mort est devenue mon sommeil".

Tous les interprètes sont réunis à la fin pour exécuter un Gloria reposant sur la mélodie du choral *In dich hab ich gehofft, Herr* ("En toi j'ai placé mon espoir, Seigneur"). Sur les derniers mots, "Par Jésus-Christ, Amen", Bach transforme la mélodie du choral en une fugue joyeuse, avant de permettre aux charmantes flûtes à bec de conclure par une très brève signature après que les autres instruments se sont tus.

Dans ces œuvres de jeunesse, Bach démontre qu'il maîtrisait déjà les différents procédés de composition disponibles à l'époque. Au fil des années, il a continué à intégrer dans sa boîte à outils toutes les innovations qu'il entendait, évoluant avec son temps. Mais on ne peut pas dire qu'il soit pour autant devenu un "meilleur" compositeur : ce musicien d'un éclectisme surprenant, capable de combiner tout ce qui lui tombe sous la main de manière à toujours atteindre la perfection émotionnelle, technique et théologique, nous apparaît déjà pleinement formé dans ses premières cantates.

SUSAN MCCLARY, université Case Western Reserve
Traduction : Laurent Cantagrel

Parmi les œuvres pour orgue enregistrées par Benjamin Alard sur l'instrument de l'église Saint-Vaast de Béthune se trouvent d'autres pièces apparentées au genre de la fantaisie et des harmonisations de chorals datant de la jeunesse du compositeur. Le vaste répertoire des arrangements de chorals réalisés par Bach constitue un champ d'étude d'autant plus difficile à appréhender dans son ensemble que la plupart d'entre eux ne nous sont connus qu'à travers une seule source. Il suffit pourtant de mettre en relation ces œuvres pour percevoir à quel point le jeune Bach disposait déjà d'un large éventail de styles et de techniques d'écriture. [...] Destinée au seul jeu manuel sans recours au pédalier (*manualiter*), la pièce expérimentale *Ach Herr, mich armen Sünder* (Hélas Seigneur, moi, pauvre pécheur) BWV 742 date des premières années passées à Arnstadt ; un *passaggio* introductif, imprégné de l'influence des organistes nord-allemands, précède un choral harmonisé, dont les teintes rappellent celles des musiciens du centre de l'Empire. [...]

C'est également durant son séjour à Arnstadt que Johann Sebastian Bach commence à écrire des partitas de choral, comme l'illustre *Jesu, meines Lebens Leben* (Jésus, vie de ma vie) BWV 1107, où le compositeur reprend des modèles d'écriture déjà constitués en les combinant d'une manière toute personnelle avec d'autres éléments stylistiques. [...]

Conçu un peu plus tardivement – vers 1706 –, le choral *Christ lag in Todesbanden* (Le Christ gisait dans les liens de la mort) BWV 718 permet à l'auditeur de mesurer sans peine l'abondance des sédiments que l'expérience acquise durant le séjour de Lübeck auprès de Buxtehude a déposés dans ces compositions pénétrées de l'idiome cultivé par les organistes de l'École nord-allemande.

PETER WOLLNY

Traduction : Bertrand Vacher

Extrait du livret du vol. 2 de l'intégrale de B. Alard HMM 902453.56

J'ai choisi d'inclure dans ce disque la cantate *Christ lag in Todesbanden* de **Johann Kuhnau** afin de faire un peu connaître le contexte dans lequel Bach a composé ses œuvres. En 1693, alors qu'il écrivait cette cantate, Kuhnau était déjà l'organiste titulaire de l'église Saint-Thomas de Leipzig, dont il allait devenir le cantor à la mort de Schelle, en 1701. Il le resta jusqu'à sa mort, en 1722, et son successeur fut Johann Sebastian Bach. On est évidemment tenté de comparer les deux versions musicales du même texte, *Christ lag in Todesbanden*, celle de Bach et celle de Kuhnau. Bach a connu très tôt les œuvres pour orgue de Kuhnau, et les deux musiciens se sont rencontrés en 1716 (et peut-être même avant), à Halle, où ils ont expertisé ensemble un nouvel orgue. Les deux cantates présentent quelques ressemblances : la Sinfonia d'ouverture commence dans l'atmosphère sombre du tombeau et, dans le deuxième mouvement, le choral est chanté avec un accompagnement énergique de l'ensemble instrumental. Mais à partir du quatrième mouvement, Kuhnau abandonne la mélodie du choral pour composer une musique aux allures de chanson, avec des ritournelles instrumentales qui passent d'une voix à l'autre, puis revient au choral dans le dernier mouvement, d'une écriture presque fuguée. Il est intéressant de noter que, comme le fera Bach, Kuhnau a signé son œuvre "SDG" – *Soli Deo Gloria*, "À Dieu seul la gloire". Cette œuvre est représentative des cantates de Kuhnau, tant par son écriture que par sa durée, et l'on peut se demander ce que l'assemblée des fidèles, habituée à la relative simplicité du style un peu archaïque de Kuhnau, a pu penser des œuvres de la maturité de Bach, très élaborées et très développées, pour ne rien dire de son *Magnificat*, composé pour le premier Noël qu'il passe à Leipzig, en 1723, ou de la *Passion selon saint Jean*, exécutée lors de son premier Vendredi saint dans cette même ville, en 1724. Mais nous sommes déjà trop loin dans le temps. Le Bach de nos cantates n'est pas encore celui de la maturité : quand il arrive à Arnstadt, il n'a que dix-huit ans, et seulement vingt-trois quand il quitte Mühlhausen pour Weimar. Mais même à cet âge tendre, il a beaucoup de choses à nous dire.

PAUL AGNEW

Traduction : Laurent Cantagrel

'Ein angenehmer Bach kan zwar das Ohr ergötzen'²
(A pleasant brook may well the ear's delight inspire.)

Johann Gottlob Kittel, 1731

A Life in Music

This is the first of several recordings in which we will attempt to understand the life and the personality of Johann Sebastian Bach through his music. We will follow him from his home town in Eisenach, to his various postings in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar and Cöthen. We will explore the music for his audition for the post of Kantor in Leipzig (along with that of the competition), and will present cantatas selected from his mature works in the annual cycles of 'well-regulated' church music written for Leipzig.

I first had the opportunity to sing Bach as a boy, like so many before me, in the children's choir entrusted with the chorale melody in the opening movement of the *St Matthew Passion*. It was a formative moment and since then I have had the immense fortune to perform and record most of his cantatas, the two extant Passions (and two different reconstructions of the *St Mark Passion*), the masses and the oratorios. Singing Bach is not for the fainthearted and each aria (particularly for the tenor, it has always seemed to me!) poses a new and particularly difficult challenge. I have often wondered in those years, and still do now, what inspired Bach to write such extraordinary and deeply uncompromising music. What did the singers of the time think when presented with these fiendishly difficult parts only a few days before its first performance? Who or what influenced Bach in the decisions that he took and what pushed him week after week to search so deeply into his own soul and produce music of such extraordinary profundity and beauty? What were the circumstances that allowed him to create such music? For whom was it created? Who sang it and who played it? What was Bach like as a man and can we hear a reflection of his character in his compositions? What inspired him as a child to work so hard at the keyboard that he had become a virtuoso by the age of seventeen? What circumstances first gave him the opportunity to write music for voices and instruments? What part does his Lutheran faith play in his music? What developmental process did he go through in those first years in order to find his own individual voice?

If we could answer all these questions, surely we would enter more deeply into the music itself, having acquired a greater and more intimate understanding and appreciation of what Bach was attempting to do.

Bach's reputation as one of the greatest composers in the western tradition is beyond debate, but to imagine that every note of his music is equally, miraculously wonderful, from his first faltering chorale prelude to the great B Minor Mass is not only not to flatter him, but risks diminishing him and his music. Bach experienced childhood, adolescence and young adulthood in the very same way in which all of us experience such developments. His character was formed by his life experience, and his music can surely best be understood within that context – historical and, when appropriate, liturgical – because it is precisely that which enabled him to create his works.

I have often been heard to say in rehearsals that there are three essential elements to the interpretation of Baroque music; they are, for me, the text, the text, and the text. To give a small but important example of the importance of context, what would Bach have thought of a cantata performance divorced from the Gospel text for the specific Sunday for which the work was written? Might he have thought of it as an irrelevance; a waste of time; incomprehensible? The Gospel text is obviously the point of departure for nearly every cantata because the cantata (at least, most cantatas) existed to elucidate those words of Scripture. A cantata was not conceived as an entertainment, but as a pedagogical tool, in preparation for a sermon which would further elucidate the Gospel. Whether one is a believer, an agnostic or an atheist, it is certainly more interesting to be aware of the inspiration and *raison d'être* behind the poetry which was subsequently to be transformed by music, namely the Gospels, whose parables and miracles are the common currency of western Christian culture.

Equally, in terms of context, what musical resources did Bach have at his disposal in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Cöthen or Leipzig? Little Arnstadt certainly did not possess the budget of the famous Thomaskirche of Leipzig. It is obvious enough that Bach wrote for the resources available, but whether as performers or listeners, we must be aware that those resources dictated in practice the music that could be performed and, by extension, composed. This is an issue to which our series will return regularly, and we also hope to give tentative answers to some of the other questions above . . .

Personal note

Whatever the precise length of time Bach stayed in Mühlhausen, where most of the cantatas on this recording were first given (the early cantatas are very difficult to date precisely) he produced music that is not only sublime, but truly original in character.

Nevertheless, we can only imagine that resources were limited in Mühlhausen. It is interesting to note that, for the cantata *Gott ist mein König* BWV 71 (not recorded here), which Bach wrote in 1708 for the annual service held the day after the council elections, he had four instrumental choirs available: Choir 1 consisting of three trumpets and drums; Choir 2 of two recorders and cello; Choir 3 of two oboes and bassoon; Choir 4 of two violins, viola and violone.

If we set aside the trumpets and drums not required by the cantatas chosen for this recording, we actually have all the instruments necessary for the cantatas on our programme, with a single player to each instrumental part. Further to this, Bach's autograph score for BWV 71 informs us that it is possible (and perhaps preferable for him? If not, why would he have suggested it?) to have four vocal soloists (concertists) and four further singers (ripienists) who are optional. I have based our ensemble for Volume 1 on this configuration, with solo instrumentalists, four soloists and a further four singers for the choruses. The question of vocal forces has remained very difficult to resolve with any degree of certainty since the research of Andrew Parrott and Joshua Rifkin, and I don't suggest that my solution is in any way a definitive answer. It is a proposition (originally made by Bach himself) which seems to work well in giving relief and variety to the music while not adopting a 'choral' sound.

PAUL AGNEW

² : 'Bach' is the German word for 'brook'.

Young Bach: The Early Cantatas

We picture Bach as an elderly gentleman with a white wig, appropriate for the man we regard as the father of the German canon. But the compositions in this collection all date from his early twenties. When Arnstadt (where he composed Cantata 4) commissioned an artist in the 1980s to create a statue celebrating Bach's time in that town, Bernd Göbel depicted him as a young rock star.

And so he was. Orphaned at the age of ten, Bach had laboured to absorb all the technical skills developed by predecessors such as Buxtehude and Pachelbel, and he had such a high opinion of his abilities that he proved a difficult employee in Arnstadt and then Mühlhausen: church archives record that he smuggled young women up into the organ loft and got into a knife fight with a student. Moreover, he resisted following instructions for appropriate church music. Yet for all his mischief, Bach composed some of his most-loved works during those barely post-adolescent years.

Bach and his contemporaries would not have called these works cantatas. The word 'cantata' entered German church music with Erdmann Neumeister's publication in 1704 of libretti modelled on the Italian secular cantata, repurposed for Lutheran services. Neumeister shaped most of these around a single chorale tune but adding arias and recitatives characteristic of the newest Italian operas. The great majority of Bach's compositions for church – Passions, oratorios, cantatas – follow Neumeister's format.

The three 'cantatas' on this recording also predate Bach's encounter with Vivaldi's *L'Estro armonico* (1707), the pathbreaking strategies of which became his standard *modus operandi*. When he first acquired a copy, Bach arranged some of the concertos for organ so that he could internalise Vivaldi's methods: one affect per movement, large-scale formal repetitions and a goal-oriented background structure. The monumental opening of the *St Matthew Passion* stands as the most accomplished example of Bach's fusion of Lutheran materials with Vivaldi's compositional template.

But these early cantatas require us to adjust our expectations because they operate according to different principles. If they do not exhibit the expanded formats of later works, they offer much greater flexibility, allowing Bach to shift gears in rapid response to details in his lyrics. His Vivaldian pieces restricted him to a single text-based musical metaphor per movement. In these early works, he freely changes his musical images as each segment of text – a line or even a word – inspires him. He switches keys and metres at will to animate and project his lyrics.

Cantata 150, *Nach dir, Herr, verlanget mich* (1707), is probably the earliest Bach cantata to survive. Unusually for this genre, it centres on a psalm (Psalm 25), verses of which are presented in movements 2, 4 and 6; the other sections set anonymous texts that comment in vivid metaphors on the soul's travail. Its opening Sinfonia and chorus introduce the descending chromatic figure associated throughout the 1600s with lament. Not content to stick with this primary connotation, however, Bach manipulates the figure in a wide variety of ways, finally inverting it to produce a powerful theological allegory.

The Sinfonia resembles a Corelli trio sonata, with aching suspensions between the two violin lines. Only after four bars does the lament appear, first in the first violin, then the bass, until this mournful motive has spread to all the instruments. The first choral movement treats the motive as a fugue subject, now with lyrics which identify that the chromatic descent as intense longing. But the psalm verse invites Bach to explore other affects. On the words 'Mein Gott', he halts then moves into a lively section concerning hope and the desire not to be put to shame. The word 'zuschanden' (ashamed) attracts Bach's particular attention, and he isolates it with a hesitant Adagio. Listen to how 'zuschanden' reverberates through the ensemble, as it hisses from all directions. The final line concerning enemies returns to the livelier motion, but laced through with the lament motive. The movement shares none of the unifying devices that prevail in his later works but instead creates its own *sui generis* structure, its sections working in tight tandem with the lyrics.

Reminiscences of the motive occur throughout the cantata, though modified to convey the overarching message of the libretto: longing for redemption. In the second chorus, the words 'Leite mich' inspire Bach to turn the descent upside down; as each voice ascends, it hands the climb off to the next, producing a kind of Jacob's ladder stretching from low in the bass to high in the soprano. The lament figure becomes the pathway to hope, and the final movement's chaconne dances with increasing joy over a bass ostinato also based on an inversion of the motive.

Cantata 4, *Christ lag in Todes Banden*, comprises a series of variations on Luther's Easter chorale, a separate movement for each verse. Each of the seven verses moves from the tomb to the resurrection, capped by a 'Halleluja'. In his variations, Bach draws on the models he inherited from the German organists who designed fantasias on items from the chorale repertory. With Cantata 4, he displays his *bona fides*, challenging and even surpassing his predecessors; he wrote it in a bid to advance from his position at Arnstadt to one at Mühlhausen, where it had its first performance in 1707.

Bach could count on his congregation's familiarity with a number of chorales, including this one. If you do not know this melody, you might begin with the seventh movement, which presents it in a straightforward arrangement.



Otherwise you will miss many of the marvels Bach derived from it. For instance, the opening Sinfonia focuses intently on the first two pitches, 'Christ lag', in conversation with their inversion – a foreshadowing of death turning to life. (Mahler plays this same trick with the *Dies irae* in his 'Resurrection' Symphony.)

Bach leads off his set with his most complex variation. The chorale tune appears in long notes in the soprano, a *cantus firmus* that determines the movement's structure, while the lower three voices jostle in quick imitation based on fragments of the chorale. The accompanying strings move at an even faster rate in the style of a sonata, tossing motives back and forth and pulling the movement inexorably forward. At the 'Halleluja', all participants join in a jazzy, syncopated dance celebrating the risen Christ.

Verse 2 recalls the stammering motive of the Sinfonia, as the soprano and alto struggle to move past the words 'Den Tod'. In several of his verses, Bach underscores the word 'death', for this chorale promises liberation from human mortality, and he supports his duo with an ostinato of octave leaps that resembles a stalking, skeletal reminder. In verse 3, Bach offers what sounds like a jubilant violin sonata, only to demonstrate with the entry of the tenor that this obbligato is designed to fit perfectly with the chorale. The joy of the message has taken over, the chorale's lyrics now reduced to commentary. Note, however, that the headstrong sonata breaks down momentarily when the word 'Tod' arrives.

All four voices participate in verse 4, a motet based on successive lines of the chorale in tight imitation. Although the alto presents the chorale tune as a *cantus firmus*, it does so in transposition, in B minor within an E minor context: a challenge noticeable to few except the composer though characteristic of him throughout his career. Verse 5 begins with the chromatic motive that signalled 'lament' in the seventeenth century, and verse 6, which deals with ritual, draws on the regal dotted rhythms of Louis XIV's Versailles. The cantata concludes with a straight harmonisation of the chorale, an invitation for the congregation to join in.

Bach wrote the *Actus Tragicus*, or Cantata 106, in Mühlhausen, perhaps for the funeral of a local dignitary in 1708. With texts taken from the Old and New Testaments, the libretto traces the journey from death through Christ's promise of redemption. The introductory Sonatina relies on viols and recorders: instruments associated at the time with sombre affects, though Bach treats the recorders with unusual sweetness. They begin in unison

before splitting dramatically into thirds, then playfully moving in and out of phase. Baroque composers will often use those sonorities to refer to mourning doves, and madrigalists had deployed such voice interactions in texts focused on the parting of lovers. Here Bach invites us to hear the hesitant separation of body from soul, the departed one from the community. Yet he makes this leave-taking so charming that it offers consolation while still acknowledging grief.

Again in Cantata 106, Bach sticks very close to his libretto. The section that follows the Sonatina moves quickly from stating its title to a dance-like reflection of ‘in Him we live’ to drooping sorrow for ‘in Him we die’. Without a pause, he moves on to a memento mori for tenor solo over a ground bass: ‘Lord, teach us to remember that we must die’; then a perky bass jig, ‘Set thine house in order’, with the recorders hopping about like eager elves doing the master’s bidding. In a later composition, Bach might have created a very long movement for each of these lines, as he does in the Credo of the B Minor Mass. But his earlier style allows him quicksilver changes, as if he were delivering a sermon (which is how he considered his task).

These death-oriented fragments lead into the emotional and theological centre of the cantata, in which Bach stages the transition from the old law’s fatality to the hope offered by the new. He begins with a dire fugue subject, pounding home the lesson of the old Covenant: ‘Mensch, du mußt sterben’. But out of nowhere the soprano enters to plead for Jesus to come, as the viols play wordlessly the chorale *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*. For what seems a very long time, listeners hover in that condition that superimposes death, hope, and faith. In an astonishing *coup de théâtre* at the end, all the layers fall away, leaving the unsupported soprano crying out for Jesus over a void.

Following this movement Bach gives us two short solos, both with texts taken from the scene at the Crucifixion: Christ’s own surrender (‘Into thine hand I commit my spirit’) and his assurance to the thief on the cross (‘Today shalt thou be with me in paradise’). These are the lines through which Jesus changes the law, accepting his own death and inviting a sinner to ascend with him to heaven. In the first of these, the alto pleads over an ostinato. Without a break, the bass takes up the promise of paradise, joined along the way by the alto singing the chorale *Mit Fried und Freud* as the viols provide gestures sweeping upward. Toward the end, the bass drops away, allowing the chorale text to emerge by itself: ‘As God promised me, death has become my sleep.’

The entire ensemble returns at the end with a Gloria based on the chorale *In dich hab ich gehoffet, Herr*. On the last line, ‘Through Jesus Christ, Amen’, Bach puts the chorale tune through the paces of a joyous fugue. And he allows those charming recorders to present a brief sign-off after the others have finished.

Over the course of these early works, Bach demonstrated mastery of all the devices then available. As he aged, he continued to incorporate into his tool kit any innovation he heard; he changed with the times. But he did not become a better composer. Bach the astonishing eclectic – who could combine everything at hand in ways that never fail to achieve emotional, technical and theological perfection – appears to us already fully formed in these early cantatas.

SUSAN MCCLARY, Case Western Reserve University

The organ works recorded in the Church of Saint Vaast in Béthune present further fantasia-like pieces as well as early chorale arrangements. The large repertory of chorale settings from Bach's pen, which have mostly survived in individual sources, is a field of which it is difficult to gain an overview. If one studies the works in context, it becomes clear what a broad spectrum of styles and compositional techniques the young Bach already commanded.

[...] The experimental manualiter piece *Ach Herr, mich armen Sünder* BWV 742, in which an embellished chorale in the central German compositional style is combined with an introductory *passaggio* reminiscent of the north German idiom, belongs to the early Arnstadt period. [...]

[...]

It was during this time that Bach first tackled the concept of the chorale partita. In *Jesu, meines Lebens Leben* BWV 1107, several standardised compositional models of this type are used within a single chorale setting and combined with additional stylistic elements in highly individual fashion.

[...]

The chorale setting *Christ lag in Todesbanden* BWV 718, assigned to the period 'around 1706', belongs to a somewhat later stylistic stage. Here the experience of the trip to Lübeck has perceptibly been assimilated, and the idiom of the north German organ school is apparent.

PETER WOLLNY

Translation: Charles Johnston

Excerpt from booklet notes to vol.2 of Benjamin Alard's
complete recording of Bach keyboard works, HMM 902453.56

I have included **Johann Kuhnau's** cantata *Christ lag in Todesbanden* in the hope of giving some context to Bach's own works. At the time of writing this work in 1693, Kuhnau was already organist at the Thomaskirche in Leipzig; he was to become Kantor upon the death of Schelle in 1701, and it was eventually Bach himself who replaced Kuhnau after the latter's death in 1722. Obviously I was tempted to compare the two settings of the same text, *Christ lag in Todes Banden*. Bach would have known Kuhnau's organ works from an early age, and they met in 1716 (if not before) in Halle where they examined a new organ together. There are similarities between the two settings; the opening sonata begins in the sombre atmosphere of the tomb, and in the second movement, the chorale is sung against the energetic accompaniment of the instrumental ensemble, but from the fourth movement Kuhnau abandons the chorale melody for a songlike setting with instrumental ritornelli which travel through the voices of the ensemble before returning to the melody in the final movement in quasi-fugal writing. Interestingly, like Bach, Kuhnau too signed his work 'SDG' – *Soli Deo Gloria*. This work is not untypical of Kuhnau's cantata writing in both style and length and one wonders what the congregation, accustomed to the relative simplicity of Kuhnau's more archaic style, might have thought of Bach's highly wrought and developed mature writing, not to mention the *Magnificat* setting presented at his first Christmas in Leipzig in 1723, or the *St John Passion* given for his first Easter in 1724. But we are getting ahead of ourselves. Bach is not yet mature. He was eighteen when he arrived in Arnstadt, and only twenty-three when he left Mühlhausen for Weimar; and even at this tender age he has a very great deal to tell us.

PAUL AGNEW

Ein Leben für die Musik

Dies ist die erste einer Reihe von Einspielungen, in denen wir das Leben und die Persönlichkeit Johann Sebastian Bachs durch seine Musik zu begreifen versuchen wollen. Wir werden ihm von seiner Heimatstadt Eisenach zu seinen verschiedenen Anstellungen in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar und Köthen folgen. Wir erkunden die Musik, die er (und seine Rivalen) bei seiner Bewerbung auf das Thomaskantorat in Leipzig darbot, und wir werden ausgewählte Kantaten aus seinen für Leipzig geschaffenen Jahrgängen von „wohl-bestallter“ Kirchenmusik präsentieren.

Wie so viele andere vor mir fand auch ich eine erste Gelegenheit, Bach zu singen, als Junge im Kinderchor, wo man uns die Choralmelodie im Eröffnungssatz der Matthäus-Passion anvertraute. Das war ein prägender Augenblick, und seither hatte ich das große Glück, die meisten seiner Kantaten, die beiden erhaltenen Passionen (sowie zwei unterschiedliche Rekonstruktionen der Markus-Passion), die Messen und die Oratorien aufzuführen und einzuspielen. Bach zu singen ist nichts für Kleinmütige, und jede Arie bietet (besonders für den Tenor, so schien es mir immer!) eine neue und besonders schwierige Herausforderung. Ich habe mich in jenen Jahren oft gewundert – und tue dies heute noch –, was Bach wohl inspiriert haben mag, solch außergewöhnliche und kompromisslose Musik zu schreiben. Was mögen die Sänger in seiner Zeit gedacht haben, als man ihnen diese teuflisch schwierigen Partien nur wenige Tage vor der Erstaufführung vorlegte? Wer oder was beeinflusste Bach bei den Entscheidungen, die er traf, und was trieb ihn Woche für Woche an, seine eigene Seele so tief zu erforschen und Musik von solch außergewöhnlicher Tiefgründigkeit und Schönheit zu produzieren? Was waren die Umstände, die ihm erlaubten, solche Musik zu schaffen? Für wen wurde sie komponiert? Wer sang und wer spielte sie? Was für eine Art Mensch war Bach, und können wir in seinen Kompositionen eine Reflektion seines Charakters wahrnehmen? Was inspirierte ihn als Kind, so hart an Cembalo und Orgel zu arbeiten, dass er mit siebzehn Jahren bereits als Virtuose galt? Unter welchen Umständen fand er zum ersten Mal Gelegenheit, Musik für Vokalstimmen und Instrumente zu schreiben? Welche Rolle spielte sein lutherischer Glauben in seiner Musik? Welche Entwicklungsstadien durchlief er in jenen ersten Jahren, um seine eigene, unverwechselbare Stimme zu finden?

Wenn wir alle diese Fragen beantworten könnten, würden wir sicherlich tiefer in seine Musik eindringen, da wir dann ein größeres und innigeres Verständnis für das entwickelt hätten, was Bach zu erreichen versucht hat.

Bachs Ruf als einer der größten Komponisten der westlichen Tradition steht außer Frage, doch sich vorzustellen, dass jede einzelne Note seiner Musik gleichermaßen wundervoll ist, von seinem ersten noch tastenden Choralvorspiel bis zur H-Moll-Messe, hieße nicht nur ihm zu schmeicheln, sondern würde auch riskieren, ihn und seine Musik herabzumindern. Bach durchlebte Kindheit, Jugend und junges Erwachsensein genau so wie wir alle diese Entwicklungsstadien durchgemacht haben. Sein Charakter wurde durch seine Lebenserfahrung geformt, und sicherlich versteht man seine Musik am besten in diesem Kontext – historisch und, wo dies angemessen ist, auch liturgisch –, denn das genau ist es, was ihn befähigte, diese Werke zu schaffen.

Ich habe in den Proben immer wieder gesagt, dass die Interpretation von Barockmusik auf drei entscheidenden Elementen beruht; diese sind – für mich – der Text, der Text und der Text. Um ein kleines aber wichtiges Beispiel für die Bedeutung des Kontexts anzuführen: Was hätte Bach von einer Kantatenaufführung gehalten, die nichts mit dem Evangelientext für den spezifischen Sonntag zu tun hätte, für den sie geschrieben wurde? Hätte er sie für irrelevant gehalten, für vergeudete Zeit, für unverständlich? Der Evangelientext ist offensichtlich für nahezu jede Kantate der Ausgangspunkt, denn diese (das gilt für die meisten Kantaten) war dafür da, eben diese Worte der Schrift zu erläutern. Eine Kantate diente nicht der Unterhaltung sondern war ein pädagogisches Werkzeug, das die Predigt vorbereiten sollte, die das Evangelium vertiefend erläuterte. Ob man gläubig ist, Agnostiker oder Atheist, immer ist es interessanter, sich der Inspiration und *raison d'être* hinter der Dichtung bewusst zu sein, die sodann durch die Musik transformiert wurde – also der Evangelien, deren Parabeln und Wunder zum Gemeingut der christlich-westlichen Kultur gehören.

Zum Kontext gehört auch die Frage, welche musikalischen Mittel Bach in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Köthen oder Leipzig zur Verfügung standen. Natürlich hatte das kleine Arnstadt nicht das Budget der berühmten Leipziger Thomaskirche. Ganz offensichtlich schrieb Bach für die vorhandenen Kräfte, doch ganz gleich ob als Spieler oder als Zuhörer: Wir müssen uns bewusst sein, dass diese Kräfte in der Praxis die Musik diktierten, die aufgeführt und mithin auch komponiert werden konnte. Dies ist ein Aspekt, auf den unsere Serie immer wieder zurückkommen wird, und wir hoffen, auch auf einige der oben gestellten Fragen zumindest tentative Antworten zu geben...

Persönliche Bemerkung

Was immer die genaue Länge von Bachs Aufenthalt in Mühlhausen gewesen sein mag, wo die meisten auf dieser CD zu Gehör gebrachten Kantaten zum ersten Mal aufgeführt wurden (es ist sehr schwierig, die frühen Kantaten genau zu datieren), er hat Musik geschaffen, die nicht nur erhaben, sondern auch von ganz eigenständigem Charakter ist.

Trotzdem können wir nur annehmen, dass der musikalische Gestaltungsspielraum in Mühlhausen beschränkt war. Es ist interessant festzustellen, dass Bach für die (hier nicht eingespielte) Kantate *Gott ist mein König* BWV 71, die er 1708 für den alljährlich am Tag nach der Ratswahl gehaltenen Gottesdienst schuf, vier Instrumentalchöre zur Verfügung standen: Chor I umfasste drei Trompeten und Pauken, Chor 2 zwei Blockflöten und Cello, Chor 3 zwei Oboen und Fagott und Chor 4 zwei Violinen, Bratsche und Violine.

Abgesehen von den Trompeten und Pauken, die in den für diese Aufnahme ausgewählten Kantaten nicht verlangt werden, haben wir hier sämtliche Instrumente, die für die Kantaten auf unserem Programm benötigt werden, wobei jede Instrumentalpartie von nur einem Spieler ausgeführt wird. Zudem informiert uns Bachs autographe Partitur von BWV 71, dass es möglich ist (und in seinen Augen vielleicht vorzuziehen? Denn wenn nicht, warum hätte er dies vorgeschlagen?), vier Vokalsolisten (Konzertisten) und optional vier zusätzliche Sänger (Ripienisten) einzusetzen. Ich habe unserem Ensemble für Vol. I diese Konfiguration zugrundegelegt, mit solistischen Instrumentalisten, vier Solisten und weiteren vier Sängern für die Chöre. Die Frage der Vokalkräfte ist seit den Forschungsarbeiten von Andrew Parrott und Joshua Rifkin kaum mit einem hohen Maß an Sicherheit zu beantworten, und ich möchte nicht suggerieren, dass es sich bei meiner Entscheidung in irgendeiner Weise um eine definitive Antwort handelt. Vielmehr ist dies nur ein Vorschlag (den ursprünglich Bach selbst gemacht hat), der gut zu funktionieren scheint und der der Musik Konturen und Vielfalt verleiht, ohne „chorisch“ zu klingen.

PAUL AGNEW
Übersetzung: Stephanie Wolbry

Der junge Bach: Die frühen Kantaten

Wir stellen uns Bach als einen älteren Herrn mit weißer Perücke vor, ein angemessenes Bild für den Mann, in dem wir den Vater des deutschen Kanons sehen. Doch die Kompositionen in dieser Sammlung stammen alle aus seinen frühen Zwanzigern. Als die Stadt Arnstadt (wo er Kantate 4 komponierte) in den 1980er Jahren einen Künstler damit beauftragte, eine Statue zu schaffen, die Bachs dortiger Zeit gerecht würde, stellte Bernd Göbel ihn als jungen Wilden dar.

Und wild war er in der Tat. Im Alter von zehn Jahren verwaist, hatte Bach hart daran gearbeitet, sich die technischen Fähigkeiten von Vorgängern wie Buxtehude und Pachelbel anzueignen, und er war inzwischen derart von sich überzeugt, dass er in Arnstadt und später Mühlhausen als schwieriger Angestellter galt: Die Kirchenarchive halten fest, dass er junge Frauen auf die Orgelepore schmuggelte und sich mit einem Schüler einen Fechtkampf lieferte. Außerdem widersetzte er sich den Anweisungen, für eine angemessene Kirchenmusik zu sorgen. Doch trotz all seines Mutwillens schuf Bach in diesen Jahren, in denen er gerade erst dem Teenageralter entwachsen war, einige seiner beliebtesten Werke.

Bach und seine Zeitgenossen hätten diese Werke nicht als Kantaten bezeichnet. Der Begriff „Kantate“ etablierte sich in der deutschen geistlichen Musik mit Erdmann Neumeisters 1704 erfolgter Veröffentlichung von Dichtungen, die der italienischen weltlichen Kantate nachempfunden, allerdings dem Gebrauch im Lutherischen Gottesdienst angepasst waren. Neumeister ordnete die meisten seiner Texte um eine einzige Chormelodie an und erweiterte sie dann um Arien und Rezitative, wie sie für die neuesten italienischen Opern typisch waren. Die überwiegende Zahl von Bachs Kompositionen für die Kirche – Passionen, Oratorien, Kantaten – folgen Neumeisters Formschema.

Die drei „Kantaten“ in dieser Einspielung entstanden zudem, noch bevor Bach Vivaldis *L'Estro armonico* (1707) kennenlernte, dessen bahnbrechende Strategien er zum Standard seines modus operandi erkor. Nachdem er ein Exemplar der Sammlung erworben hatte, bearbeitete Bach einige der Konzerte für Orgel, um sich auf diesem Wege Vivaldis Methoden anzueignen: Ein Affekt pro Satz, großräumige Wiederholungen und eine zielorientierte Hintergrundstruktur. Die monumentale Eröffnung der Matthäus-Passion gilt als das herausragende Beispiel für Bachs Verschmelzung lutherischem Tonmaterial mit Vivaldis kompositorischer Vorlage.

Bei diesen frühen Kantaten müssen wir allerdings unsere Erwartungen anpassen, denn sie funktionieren noch nach anderen Prinzipien. Während sie einerseits zwar noch nicht die ausgedehnten Formate späterer Werke aufweisen, bieten sie andererseits aber wesentlich größere Flexibilität und erlauben Bach, rasch den Gang zu wechseln, um auf Details in der Lyrik seiner Textvorlagen zu reagieren. Seine nach Vivaldi modellierten Stücke beschränkten ihn auf eine einzige textbasierte musikalische Metapher je Satz. In diesen frühen Werken variiert er seine musikalische Bildsprache ganz frei, je nachdem wie das einzelne Textsegment – eine Zeile oder nur ein einzelnes Wort – ihn inspiriert. Auch Tonart und Metrum wechselt er nach Gusto, um seine Liedtexte zu beleben und plastisch zu modellieren.

Kantate 150, *Nach dir, Herr, verlanget mich* (1707), ist wahrscheinlich die früheste erhaltene Bach-Kantate. Ungewöhnlich für diese Gattung, konzentriert sie sich auf einen einzigen Psalm (Psalm 25), dessen Verse in den Sätzen 2, 4 und 6 präsentiert werden; die übrigen Abschnitte vertonen anonyme Texte, die in lebhaften Metaphern die Mühen der menschlichen Seele schildern. Die eröffnende Sinfonia und der Chor führen die absteigende chromatische Figur ein, die im gesamten 17. Jahrhundert mit dem Klagegesang assoziiert wurde. Bach gibt sich mit dieser anfänglichen Konnotation jedoch nicht zufrieden, sondern bearbeitet diese Figur auf mannigfaltige Weise, kehrt sie schließlich um und schafft so eine kraftvolle theologische Allegorie.

Die Sinfonia gleicht einer corellischen Triosonate mit ihren schmerzvollen Vorhalten zwischen den beiden Violinstimmen. Erst nach vier Takten erklingt das Lamento, zunächst in der ersten Violine und sodann im Bass, bevor das klagevolle Motiv von allen Instrumenten Besitz ergreift. Der erste Chorsatz verwendet das Motiv als Fugenthema, nun aber zu Worten, die die chromatische Abwärtsbewegung als tiefe Sehnsucht interpretieren. Doch der Psalmvers regt Bach zur Erkundung weiterer Affekte an. Bei den Worten „Mein Gott“ hält er inne und lässt sodann einen lebhaften Abschnitt folgen, der von der Hoffnung handelt und dem Wunsch, nicht „zuschanden“ zu kommen. Diesem letztgenannten Begriff widmet Bach seine besondere Aufmerksamkeit, er isoliert ihn mit einem zögerlichen Adagio. Achten Sie einmal darauf, wie das Wort vom gesamten Ensemble zurückgeworfen wird, es kommt aus sämtlichen Richtungen gezischt. Die den „Feinden“ gewidmete Schlusszeile kehrt zu der lebhafteren Bewegung zurück, die jedoch zugleich von dem Klagemotiv durchwoben ist. Der Satz enthält keine der vereinheitlichenden Züge, die in Bachs späteren Werken zu finden sind, sondern schafft eine Struktur sui generis, deren einzelne Abschnitte eng auf die Textzeilen abgestimmt sind.

Anklänge an das Motiv finden sich in der gesamten Kantate, allerdings modifiziert, um die übergeordnete Botschaft des Librettos zu vermitteln – die Sehnsucht nach Erlösung. Im zweiten Chor inspirieren die Worte „Leite mich“ Bach dazu, die Abwärtsbewegung umzukehren; indem jede Stimme aufsteigt, übergibt sie diese Richtung an die nächste und so entsteht eine Art Jakobsleiter, die von tief im Bass bis hoch in den Sopran reicht. Die Lamento-Figur wird zum Hoffnungspfad und die Chaconne in letzten Satz tanzt mit wachsender Freude über einem ostinaten Bass, der ebenfalls auf einer Umkehrung des Motivs basiert.

Kantate 4, *Christ lag in Todes Banden*, besteht aus einer Reihe von Variationen über Luthers Osterchoral, wobei jede Strophe zu einem separaten Satz ausgearbeitet wird. Jede der sieben Strophen bewegt sich vom Grab zur Auferstehung, gekrönt von einem „Halleluja“. In seinen Variationen bedient Bach sich bei den Satzmodellen, die er von den deutschen Organisten übernommen hatte, die ihre Fantasien nach Vorlagen aus dem Choralrepertoire entwarfen. In Kantate 4 zeigt er seine Qualitäten, er fordert seine Vorgänger heraus und übertrumpft sie sogar. Mit dieser Komposition versuchte er, seine Anstellung in Arnstadt gegen eine Position in Mühlhausen einzutauschen – dort wurde das Werk im Jahr 1707 auch zum ersten Mal aufgeführt.

Bach konnte sich darauf verlassen, dass seine Gemeinde mit einer Reihe von Chorälen vertraut war, darunter auch mit dem, der dieser Kantate zugrunde liegt. Wer die Melodie nicht kennt, beginnt am besten mit dem siebten Satz, wo sie in schlichtem vierstimmigen Kantionalstil dargeboten wird.



Andernfalls würde man viele der Wunder verpassen, die Bach aus dieser Melodie abgeleitet hat. Die eröffnende Sinfonia zum Beispiel konzentriert sich intensiv auf die ersten beiden Töne, „Christ lag“ im Austausch mit ihrer Umkehrung – eine Vorahnung des Todes, der zum Leben wird. (Mahler wendet denselben Kunstgriff im „Dies irae“ seiner Auferstehungsinfonie an.)

Anschließend beginnt Bach die Serie der Verse mit seiner komplexesten Variation. Die Chormelodie erscheint in langen Notenwerten im Sopran, ein cantus firmus, der die Struktur des gesamten Satzes bestimmt, während die drei tieferen Stimmen sich in auf Bruchstücken des Chorals basierender rascher Imitation drängeln. Die begleitenden Streicher bewegen sich sogar noch flinker im Stil einer Sonate, sie werfen einander Motive zu und treiben den Satz damit unaufhaltsam voran. Im „Halleluja“ vereinen sich alle Mitwirkenden in einem wild synkopierten Tanz zur Feier des auferstandenen Christus.

Vers 2 greift das stammelnde Motiv der Sinfonia auf, während Sopran und Alt darum ringen, die Worte „Den Tod“ zu überwinden. Den Begriff „Tod“ arbeitet Bach gleich in mehreren Versen heraus, denn dieser Choral verspricht die Befreiung von der menschlichen Sterblichkeit, und er stützt sein Duett mit einem Ostinato von Oktavsprüngen, die an eine sich anpirschende skelettartige Mahnung erinnern. In Vers 3 offeriert Bach eine Art jubelnde Violinsonate, nur um mit dem Einsetzen des Tenors zu demonstrieren, dass dieses Obligato auf diese Weise gestaltet ist, damit es perfekt zu dem Choral passt. Die in der Botschaft enthaltene Freude hat nun den Vorrang und die Worte des Chorals sind auf die Funktion eines Kommentars reduziert. Man achte jedoch darauf, wie die energische Sonate beim Erklingen des Wortes „Tod“ kurz in sich zusammenfällt.

In Vers 4, einer auf sukzessiven Zeilen des Chorals in enger Imitation basierenden Motette, kommen alle vier Stimmen zum Einsatz. Der Alt präsentiert die Chormelodie als cantus firmus, allerdings nach h-Moll transponiert im Kontext von e-Moll – eine Herausforderung, die außer dem Komponisten wohl kaum jemandem auffällt, der Bach sich aber während seiner gesamten Laufbahn immer wieder stellte. Vers 5 beginnt mit dem chromatischen Motiv, das im 17. Jahrhundert Wehklagen signalisierte, und Vers 6, der das Ritual thematisiert, verwendet die königlichen punktierten Rhythmen, die mit dem Versailles Ludwigs XIV. assoziiert werden. Die Kantate endet mit einer schlichten Harmonisierung des Chorals – eine Aufforderung an die Gemeinde, in den Gesang einzustimmen.

Bach komponierte die Kantate 106, den *Actus Tragicus*, im Jahr 1708 in Mühlhausen, möglicherweise für das Begräbnis eines lokalen Würdenträgers. Das Libretto verwendet Texte aus dem Alten und Neuen Testament und zeichnet die Reise vom Tod zur von Christus versprochenen Erlösung nach. Die einleitende Sonatina verwendet Gamben und Blockflöten – Instrumente, die zu der Zeit mit düsteren Affekten in Verbindung gebracht wurden;

Bach allerdings stattet die Blockflöten hier mit ungewöhnlich lieblicher Anmut aus. Sie setzen unisono ein, bevor sie sich dramatisch in Terzen aufteilen und anschließend verspielt um einen Schlag versetzt erklingen. Komponisten der Barockzeit haben derlei Klänge häufig eingesetzt, um auf Trauertauben zu verweisen, während die Madrigalisten diese Art des stimmlichen Austauschs verwendeten, wenn ihre Texte die Trennung von Liebenden behandelten. Bach fordert uns hier auf, die allmähliche Trennung von Leib und Seele herauszuhören, das Herauslösen des Einzelnen aus der Gemeinschaft. Doch er gestaltet diese Trennung auf solch bezaubernde Weise, dass sie Trost spendet, während sie zugleich dem Kummer Tribut zollt.

Auch in Kantate 106 hält Bach sich sehr eng an das Libretto. Der auf die Sonatina folgende Abschnitt bewegt sich rasch von einer Präsentation der einleitenden Worte zu einer tanzartigen Reflektion über „in ihm leben, weben und sind wir“ zu mutloser Trauer über „in ihm sterben wir“. Ohne Pause fährt er sodann mit einem *memento mori* für Tenor solo über einem ostinaten Bass fort – „Herr, lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen“ – und anschließend zu einer munteren vom Bass vorgetragenen Gigue, „Bestelle dein Haus“, wobei die Blockflöten wie eifrige Elfen umherhüpfen, die die Weisungen ihres Herrn ausführen. In einer späteren Komposition hätte Bach wohl für jede dieser Zeilen einen ausgedehnten Satz geschaffen, wie etwa im Credo der H-Moll-Messe. Doch sein früher Stil erlaubte ihm diese quirligen Wechsel, als hielte er eine Predigt (wie er seine Aufgabe tatsächlich sah).

Diese todesorientierten Bruchstücke führen zum emotionalen und theologischen Mittelpunkt der Kantate, wo Bach den Übergang von der Fatalität des alten zur Hoffnung des neuen Testaments inszeniert. Er beginnt mit einem düsteren Fugenthema, das die Lektion des Alten Bundes heraushämmert, „Mensch, du musst sterben“. Doch dann taucht aus dem Nichts die Sopranstimme auf und erfleht das Kommen Jesu, während die Gamben wortlos den Choral *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* anstimmen. Für eine – gefühlt – sehr lange Zeit schweben die Hörer in diesem Zustand zwischen Tod, Hoffnung und Glauben. Am Ende schließlich lösen sich in einem *coup de théâtre* alle diese Schichten auf und es bleibt nur die Sopranstimme, die über einer großen Leere nach Jesus ruft.

Nach diesem Satz präsentiert Bach uns zwei kurze Soli, beide zu Texten aus der Kreuzigungsszene – Jesu eigene Kapitulation („In deine Hände befehle ich meinen Geist“) und sein Versprechen gegenüber dem Dieb an seiner Seite („Heute wirst du mit mir im Paradies sein“). Mit diesen Zeilen ändert Jesus das Gesetz, er nimmt seinen eigenen Tod an und fordert einen Sünder auf, mit ihm in den Himmel aufzusteigen. Die erste Zeile trägt der Alt über einem Ostinato vor. Ohne Pause greift der Bass sodann das Versprechen des Paradieses auf, und der Alt stimmt mit dem Choral *Mit Fried und Freud* ein, begleitet von absteigenden Figuren in den Gamben. Zum Ende hin schweigt der Bass, sodass nur noch der Choralttext erklingt: „Wie Gott mir verheißen hat: Der Tod ist mein Schlaf worden.“

Am Ende erklingt das vollständige Ensemble in einem auf dem Choral *In dich hab ich gehoffet, Herr* basierenden Gloria. Bei der letzten Textzeile, „Durch Jesum Christum, Amen“, lässt Bach die Chormelodie in dem Reigen einer freudigen Fuge erklingen. Und den bezaubernden Blockflöten erlaubt er noch eine kurze Schlussfigur, nachdem die übrigen Instrumente bereits verstummt sind.

In all diesen frühen Werken demonstriert Bach seine meisterhafte Beherrschung sämtlicher ihm zu dieser Zeit zur Verfügung stehender Stilmittel. Indem er älter wurde, griff er weiterhin alle musikalischen Neuerungen auf, die er zu Gehör bekam – er änderte sich mit den Zeiten. Aber er wurde nicht ein besserer Komponist. Bach, der überraschende Eklektiker – dem es stets gelang, die ihm zur Verfügung stehenden Mittel auf eine Weise miteinander zu verbinden, die ausnahmslos zu emotionaler, technischer und theologischer Perfektion führte – präsentiert sich uns in diesen frühen Kantaten bereits als vollendeter Meister.

SUSAN MCCLARY, Case Western Reserve University
Übersetzung: Stephanie Wolny

Bei den in der Sankt-Vaast-Kirche von Béthune eingespielten Orgelwerken handelt es sich um weitere fantasieartige Stücke sowie frühe Choralbearbeitungen. Das große Repertoire von meist einzeln überlieferten Choralbearbeitungen aus Bachs Feder ist ein schwer zu überblickendes Feld. Studiert man die Werke im Zusammenhang, so wird deutlich, über ein welch breites Spektrum von Stilen und Kompositionstechniken der junge Bach bereits verfügte. [...] In die frühe Arnstädter Zeit gehört das experimentelle Manualiter-Stück *Ach Herr, mich armen Sünder* BWV 742, in dem ein kolorierter Choral in mitteldeutscher Kompositionsmanier mit einem norddeutsch anmutenden einleitenden Passaggio kombiniert wird. [...]

Bach beschäftigte sich in der Arnstädter Zeit auch erstmals mit dem Prinzip der Choralpartita: In *Jesu, meines Lebens Leben* BWV 1107 werden mehrere standardisierte Satzmodelle dieses Typs verwendet und auf höchst individuelle Weise mit weiteren Stilelementen kombiniert. [...]

Einer etwas späteren Stilstufe gehört der „um 1706“ eingeordnete Choral *Christ lag in Todesbanden* BWV 718 an, in den deutlich hörbar die Erlebnisse der Lübeck-Reise eingeflossen sind und in dem sich das Idiom der Norddeutschen Organistenschule erkennen lässt.

PETER WOLLNY

*Ausschnitt aus dem Booklet des 2. Teils der Gesamtaufnahme
von B. Alard HMM 902453.56*

Ich habe diese Kantate *Christ lag in Todesbanden* von **Johann Kuhnau** in der Absicht in unser Programm aufgenommen, Bachs eigene Werke mit etwas Kontext zu versehen. Als er diese Komposition im Jahr 1693 schuf, war Johann Kuhnau bereits Organist an der Leipziger Thomaskirche; mit dem 1701 erfolgten Tod von Johann Schelle wurde er Kantor, und nach seinem eigenen Tod im Jahr 1722 wiederum wurde Bach sein Amtsnachfolger. Ich war natürlich versucht, die beiden Vertonungen desselben Texts – *Christ lag in Todesbanden* – zum Vergleich einander gegenüberzustellen. Bach wird schon von früh an mit Kuhnaus Orgelwerken vertraut gewesen sein, und 1716 (wenn nicht bereits früher) begegneten die beiden einander persönlich in Halle anlässlich der gemeinsamen Prüfung einer neuen Orgel. Zwischen den beiden Vertonungen bestehen durchaus Ähnlichkeiten – die eröffnende Sonate beginnt in der düsteren Atmosphäre des Grabes und im zweiten Satz wird der Choral über der energievollen Begleitung des Instrumentalensembles gesungen, doch ab dem vierten Satz kehrt sich Kuhnau von der Chormelodie ab und wählt eine liedhafte Vertonung mit Instrumental-Ritornellen, die alle Stimmen des Ensembles durchläuft, bevor sie im letzten Satz in quasi-fugierter Satzweise zu der Melodie zurückkehrt. Wie Bach signierte auch Kuhnau seine Arbeit interessanterweise mit „SDG“ – *Solo Dei Gloria*. Das Stück ist in Stil und Umfang für sein Kantatenschaffen nicht untypisch und man fragt sich, was die an die relative Einfachheit von Kuhnau eher archaischem Stil gewohnte Gemeinde von Bachs überaus intrikatem und hochentwickeltem reifen Stil gehalten haben mag, ganz zu schweigen von dem an seinem ersten Weihnachtsfest in Leipzig im Jahr 1723 präsentierten *Magnificat* oder der an seinem ersten Osterfest 1724 aufgeführten Johannes-Passion. Doch ich greife vor. Noch hat Bach seinen reifen Stil nicht entwickelt. Er war achtzehn, als er in Arnstadt eintraf, und erst 23, als er Mühlhausen den Rücken kehrte und nach Weimar ging; und selbst in diesem jungen Alter hat er uns bereits sehr viel mitzuteilen.

PAUL AGNEW

Übersetzung: Stephanie Wollny

1 | **I. Sinfonia**

2 | **II. Coro** (versus 1)

Christ lag in Todes Banden
Für unsre Sünd gegeben,
Er ist wieder erstanden
Und hat uns bracht das Leben;
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein
Und singen halleluja,
Halleluja.

3 | **III. Duetto** (*Soprano, Alto*) (versus 2)

Den Tod niemand zwingen kunnt
Bei allen Menschenkindern,
Das macht' alles unsre Sünd,
Kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tod so bald
Und nahm über uns Gewalt,
Hielt uns in seinem Reich gefangen.
Halleluja!

4 | **IV. Aria** (*Tenore*) (versus 3)

Jesus Christus, Gottes Sohn,
An unser Statt ist kommen
Und hat die Sünde weggetan,
Damit dem Tod genommen
All sein Recht und sein Gewalt,
Da bleibet nichts denn Tods Gestalt,
Den Stachel hat er verloren.
Halleluja!

5 | **V. Coro** (versus 4)

Es war ein wunderlicher Krieg,
Da Tod und Leben rungen,
Das Leben behielt den Sieg,
Es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündigt das,
Wie ein Tod den andern fraß,
Ein Spott aus dem Tod ist worden.
Halleluja!

I. Sinfonia

II. Chœur (verset 1)

Christ gisait dans les liens de la mort
Sacrifié pour nos péchés,
Il est ressuscité
Et nous a apporté la vie ;
Nous devons nous réjouir,
Louer Dieu, lui être reconnaissant
Et chanter alléluia,
Alléluia !

III. Duo (*soprano, alto*) (verset 2)

Nul ne peut contraindre la mort
Parmi le genre humain,
La faute en revient seulement à nos péchés,
Il n'existait pas d'innocents.
C'est pourquoi la mort fut si prompte
À s'emparer de nous
Et à nous retenir captifs dans son empire.
Alléluia !

IV. Air (*ténor*) (verset 3)

Jésus-Christ, fils de Dieu,
Est venu à notre place
Et a chassé le péché,
Retirant ainsi à la mort
Tous ses droits et sa puissance,
Il ne reste plus rien de la mort,
Elle a perdu son dard.
Alléluia !

V. Chœur (verset 4)

Ce fut une étrange guerre
Qui opposa la mort à la vie.
La vie a remporté la victoire,
Elle a anéanti la mort.
L'Écriture a annoncé
Comment une mort supprima l'autre,
La mort est devenue une dérision.
Alléluia !

I. Sinfonia

II. Chorus (verse 1)

Christ lay in the bonds of death,
Sacrificed for our sins.
He has risen again
And has brought us life;
We must be joyful for this,
Praise God and be grateful to Him
And sing Hallelujah,
Hallelujah!

III. Duet (*soprano, alto*) (verse 2)

No one could overcome Death
Among all mankind:
This was all caused by our sin;
No innocence was to be found.
For that reason, Death came so soon
And took power over us,
Held us captive in his kingdom.
Hallelujah!

IV. Aria (*tenor*) (verse 3)

Jesus Christ, the Son of God,
Has come in our stead
And has cast sin aside,
Thereby taking from Death
All his rights and his power.
There remains naught but Death's form;
His sting he has lost.
Hallelujah!

V. Chorus (verse 4)

There was a wondrous war
Between Life and Death.
Life won the victory
And Death was swallowed up.
This was written in the scriptures,
How one Death consumed the other,
And thus made a mockery of Death.
Hallelujah!

6 | **VI. Aria** (*Basso*) (versus 5)
Hier ist das rechte Osterlamm,
Davon Gott hat geboten,
Das ist hoch an des Kreuzes Stamm
In heißer Lieb gebraten,
Das Blut zeichnet unsre Tür,
Das hält der Glaub dem Tode für,
Der Würger kann uns nicht mehr schaden.
Halleluja!

7 | **VII. Duetto** (*Soprano, Tenore*) (versus 6)
So feiern wir das hohe Fest
Mit Herzensfreud und Wonne,
Das uns der Herre scheinen läßt,
Er ist selber die Sonne,
Der durch seiner Gnade Glanz
Erleuchtet unsre Herzen ganz,
Der Sünden Nacht ist verschwunden.
Halleluja!

8 | **VIII. Choral** (versus 7)
Wir essen und leben wohl
In rechten Osterfladen,
Der alte Sauerteig nicht soll
Sein bei dem Wort der Gnaden,
Christus will die Koste sein
Und speisen die Seel allein,
Der Glaub will keins andern leben.
Halleluja!

Christ lag in Todesbanden

10 | **I. Sonata**

11 | **II. Choral**
Christ lag in Todesbanden,
Für unser Sünde gegeben,
Der ist wieder erstanden
Und hat uns bracht das Leben
Dass wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und dankbar sein
Und singen Alleluja
Alleluja !

VI. Air (*basse*) (verset 5)
Voici le juste agneau pascal
Offert par le Seigneur.
Haut sur le tronc de la Croix
Il a été immolé avec le plus fervent amour,
Son sang marque notre porte,
La foi tient la mort en échec,
Le bourreau ne nous atteindra plus.
Alléluia !

VII. Duo (*soprano, ténor*) (verset 6)
Aussi célébrons-nous la grande fête
Dans l'allégresse du cœur et les délices
Que le Seigneur nous dispense,
Il est lui-même le soleil
Qui illumine de sa grâce
Tout notre cœur,
La nuit du péché s'est évanouie.
Alléluia !

VIII. Choral (verset 7)
Nous mangeons pour notre bien-être
La juste galette de Pâques,
Le vieux levain ne doit pas
Être associé à la parole de grâce,
Christ sera notre nourriture
Et lui seul rassasiera notre âme.
Le croyant ne veut pas d'autre vie.
Alléluia !

I. Sonate

II. Choral
Christ gisait dans les liens de la mort
Sacrifié pour nos péchés,
Il est ressuscité
Et nous a apporté la vie,
Nous devons nous réjouir,
Louer Dieu et lui être reconnaissant
Et chanter Alléluia,
Alléluia !

VI. Aria (*bass*) (verse 5)
Here is the true Passover Lamb,
That God has offered:
High upon the Cross's tree
It was roasted in ardent love.
Its blood marks our doors.
Faith holds it up before Death;
The murderer can no longer harm us.
Hallelujah.

VII. Duo (*soprano, tenor*) (verse 6)
So we celebrate the high feast
With heartfelt joy and delight
That the Lord lets shine for us:
He is Himself the sun
Who through the splendour of His grace
Lights up our hearts completely;
The night of sin has disappeared.
Hallelujah!

VIII. Choral (verse 7)
We eat and live well
With the true unleavened bread of Easter;
The old leaven must not
Be mingled with the Word of Grace.
Christ will be our food henceforth;
He alone will nourish the soul.
Faith wants no other life.
Hallelujah!

I. Sonata

II. Chorale
Christ lay in the bonds of death,
Sacrificed for our sins.
He has risen again
And has brought us life;
We must be joyful for this,
Praise God and be grateful to Him
And sing Hallelujah,
Hallelujah!

- 12 | **III. Coro**
 Alleluja es ist Victoria
 Des Todes Stachel ist zerbrochen
 Des Satans Gurgel abgestochen
 Der Sünden Krafft liegt hingestreckt
 In unsers Jesu Grab versteckt
 Alleluja es ist Victoria.
- 13 | **IVa. Aria** (*Alto*) (versus 1)
 Wir leben nun mit Jesu Christ
 Der auferstanden ist,
 In einen neuen Lebens Orden,
 Er ist heut der Erstling worden
 Von denen so aus den Gräbern gehn,
 Und nicht mehr in Verwesung stehn.
- 14 | **IVb. Ritornello**
- 15 | **IVc. Aria** (*Tenore*) (versus 2)
 Er ist das rechte Osterlamm
 Das an des Kreuzes Stamm,
 Vor unsre Sünden Schuld geschlachtet,
 Wohl dem der dieses recht betrachtet
 Und nicht wie vor der Sünden dient
 Auch glaubet dass nun Gott versöhnt.
- 16 | **IVd. Ritornello**
- 17 | **IVe. Aria** (*Basso*) (versus 3)
 Den hat schon Christus vor der Welt
 Dem Vater vorgestellt
 Er will sein Leben drauf verschreiben,
 Dass der im Tode nicht soll bleiben
 Drum singen wir Alleluja
 Und rufen aus Victoria.
- 18 | **IVf. Ritornello**
- 19 | **V. Coro**
 So feiern wir das hohe Fest
 Mit Herzens Freud und Wonne
 Das uns der Herr erscheinen lässt
 Er ist selber die Sonne
 Der durch seiner Gnaden Glanz
 Erleuchtet unser Herzen ganz
 Der Sünden Nacht ist vergangen
 Alleluja.

III. Chœur
 Alléluia, c'est la victoire
 L'aiguillon de la mort est brisé,
 La gorge de Satan tranchée
 La force des péchés par terre
 Cachée dans le tombeau de notre Jésus
 Alléluia, c'est la victoire !

IVa. Air (*alto*) (verset 1)
 Nous vivons désormais avec Jésus Christ,
 Le ressuscité,
 Dans l'ordre d'une vie nouvelle ;
 Il est le premier aujourd'hui
 De ceux qui sortent des tombes
 Et ne sont plus en putréfaction.

IVb. Ritournelle

IVc. Air (*ténor*) (verset 2)
 Il est le vrai agneau pascal
 Qui sur le bois de la croix
 Fut tué par la faute de nos péchés.
 Heureux celui qui comprend cela,
 Qui cesse de servir le péché
 Et croit que désormais Dieu et nous sommes
 réconciliés.

IVd. Ritournelle

IVe. Air (*basse*) (verset 3)
 Celui-là, le Christ l'a devant le monde
 Déjà présenté à son père.
 Il veut y consacrer sa vie
 Afin qu'il ne demeure pas dans la mort.
 C'est pourquoi nous chantons Alléluia
 Et crions victoire !

IVf. Ritournelle

V. Chœur
 Nous célébrons donc l'auguste fête
 Avec la joie et l'allégresse du cœur
 Que le Seigneur nous fait connaître ;
 Il est lui-même le soleil
 Qui par l'éclat de sa grâce
 Illumine nos cœurs entièrement,
 La nuit des péchés est passée.
 Alléluia.

Traduction : Richard Neel/Ruth Orthmann

III. Chorus
 Hallelujah, it is victory.
 The sting of Death is crushed,
 Satan's throat is cut;
 The power of sin lies felled,
 Concealed within our Jesus' grave.
 Hallelujah, it is victory.

IVa. Aria (*alto*) (verse 1)
 We live henceforth with Jesus Christ
 Who is risen again
 In a new order of life:
 He is become today the firstfruits
 Of them that quit the tomb
 And decay no longer.

IVb. Ritornello

IVc. Aria (*tenor*) (verse 2)
 He is the true Passover Lamb
 That was slain on the Cross's tree,
 Slain by the guilt of our sins.
 Blessed is he who regards this aright,
 Who does not serve sin as before,
 And believes that God is now reconciled with us.

IVd. Ritornello

IVe. Aria (*bass*) (verse 3)
 That man, Christ has already presented him
 Before the world to His Father:
 He desires to dedicate his life to Him,
 That he may not abide in death.
 Therefore we sing Hallelujah
 And cry Victory!

IVf. Ritornello

V. Chorus
 So we celebrate the high feast
 With heartfelt joy and delight
 That the Lord lets shine for us:
 He is Himself the sun
 Who through the splendour of His grace
 Lights up our hearts completely;
 The night of sin has disappeared.
 Hallelujah!

21 | **I. Sinfonia**

22 | **II. Coro**

Nach dir, Herr, verlangst mich.
Mein Gott, ich hoffe auf dich.
Laß mich nicht zuschanden werden,
Dass sich meine Feinde nicht freuen über mich.

23 | **III. Aria** (*Soprano*)

Doch bin und bleibe ich vergnügt,
Obgleich hier zeitlich toben
Kreuz, Sturm und andre Proben,
Tod, Höll und was sich fügt.
Ob Unfall schlägt den treuen Knecht,
Recht ist und bleibt ewig Recht.

24 | **IV. Tutti**

Leite mich in deiner Wahrheit und lehre mich;
Denn du bist der Gott, der mir hilft,
Täglich harre ich dein.

25 | **V. Aria** (*Alto, Tenore, Basso*)

Zedern müssen von den Winden
Oft viel Ungemach empfinden,
Oftmals werden sie verkehrt.
Rat und Tat auf Gott gestellt,
Achtet nicht, was widerbellehrt,
Denn sein Wort ganz anders lehrt.

26 | **VI. Coro**

Meine Augen sehen stets zu dem Herrn;
Denn er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen.

27 | **VII. Tutti** (*Ciaccona*)

Meine Tage in dem Leide
Endet Gott dennoch zur Freude;
Christen auf den Dornenwegen
Führen Himmels Kraft und Segen.
Bleibet Gott mein treuer Schutz,
Achte ich nicht Menschen trutz,
Christus, der uns steht zur Seiten,
Hilft mir täglich sieghaft streiten.

I. Sinfonia

II. Chœur

C'est toi, Seigneur, que je désire.
Mon Dieu, j'espère en toi.
Ne me laisse pas dans la honte.
Que mes ennemis ne se gaussent pas de moi.

III. Air (*soprano*)

Mais je suis et reste heureux.
Bien qu'ici parfois fassent rage
La croix, les tempêtes et autres épreuves,
La mort, l'enfer et tout ce qui doit advenir.
Si le malheur frappe le serviteur fidèle,
Cela est juste et reste juste à jamais.

IV. Tutti

Conduis-moi dans ta vérité et enseigne-moi,
Car tu es mon Dieu, mon sauveur.
Chaque jour j'espère en toi.

V. Air (*alto, ténor, basse*)

Les cèdres, battus par les vents,
Doivent souvent subir bien des intempéries.
Souvent même, ils sont renversés.
Remets à Dieu ta pensée et tes actes.
Ne fais pas cas de ce qui r'est contraire,
Car sa parole nous enseigne tout autre chose.

VI. Chœur

Mes yeux restent fixés sur le Seigneur,
Car il me sortira de la nasse.

VII. Tutti (*chaconne*)

Même si mes jours se passent dans la souffrance,
Dieu les achève dans la joie :
Sur les chemins pavés d'épines, les chrétiens
Sont conduits par la force et la bénédiction du ciel.
Tant que Dieu reste mon fidèle protecteur,
Je me moque de la résistance des hommes.
Le Christ, qui se tient à nos côtés,
M'aide chaque jour à triompher.

I. Sinfonia

II. Chorus

Unto thee, O Lord, do I lift up my soul.
O my God, I trust in thee.
Let me not be ashamed,
Let not my enemies triumph over me.

III. Aria (*soprano*)

So I am and remain content,
Although here sometimes may rage
Cross, storms, and other trials,
Death, Hell, and whatever is decreed.
Should misfortune strike thy faithful servant,
Right is and remains for ever right.

IV. Chorus

Lead me in thy truth, and teach me:
For thou art the God of my salvation;
On thee do I wait all the day.

V. Aria (*alto, tenor, bass*)

Cedars must often suffer
Great adversity from the winds;
Often they are felled.
Place your counsel and your deeds in God,
Pay no heed to what howls against you,
For His Word teaches us quite differently.

VI. Chorus

Mine eyes are ever towards the Lord;
For he shall pluck my feet out of the net.

VII. Chorale (*Chaconne*)

Though my days pass in sorrow,
God ends them in gladness;
On the thorny paths, Christians are led
By Heaven's strength and blessing.
While God remains my faithful shield,
I do not heed men's resistance.
Christ, who stands at our side,
Helps me every day to victory in battle.

29 | **I. Sonatina**

30 | **IIa. Coro**

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
In ihm leben, weben und sind wir,
Solange er will.
In ihm sterben wir zur rechten Zeit,
Wenn er will.

31 | **IIb. Arioso** (*Tenore*)

Ach, Herr, lehre uns bedenken,
Daß wir sterben müssen, auf daß wir klug werden.

32 | **IIc. Aria** (*Basso*)

Bestelle dein Haus!
Denn du wirst sterben und nicht lebendig bleiben.

33 | **IId. Coro**

Es ist der alte Bund:
Mensch, du mußt sterben!
Ja, komm, Herr Jesu!

34 | **IIIa. Aria** (*Alto*)

In deine Hände befehl ich meinen Geist;
Du hast mich erlöst, Herr, du getreuer Gott.

35 | **IIIb. Arioso** (*Basso*) **e Corale** (*Alto*)

Heute wirst du mit mir im Paradies sein.
Mit Fried und Freud ich fahr dahin
In Gottes Willen
Getrost ist mir mein Herz und Sinn.
Sanft und stille.
Wie Gott mir verheißen hat:
Der Tod ist mein Schlaf worden.

36 | **IV. Coro**

Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit
Sei dir, Gott Vater und Sohn bereit,
Dem Heiligen Geist mit Namen!
Die göttlich Kraft
Macht uns sieghaft
Durch Jesum Christum, amen.

I Sonatine

IIa. Tutti

Le règne de Dieu est le meilleur de tous.
C'est en lui que nous avons la vie, le mouvement
et l'être,
Aussi longtemps qu'il le veut.
C'est en lui que nous mourons à l'heure fixée,
Quand il le veut.

IIb. Solo (*ténor*)

Ah, Seigneur, apprends-nous à penser que nous
devons mourir,
Afin que nous nous appliquions à la sagesse.

IIc. Air solo (*basse*)

Mets ta maison en ordre !
Car tu es mortel et tu ne survivras pas.

IId. Tutti

C'est l'Alliance ancienne ;
Homme, tu dois mourir !
Oui, viens, Seigneur Jésus !

IIIa. Solo (*alto*)

Entre tes mains je remets mon esprit ;
C'est toi qui m'as racheté, Seigneur, toi,
le Dieu fidèle.

IIIb. Solo (*basse*) **et Choral** (*alto*)

Aujourd'hui tu seras avec moi au paradis.
Je pars dans la joie, je pars dans la paix,
Car c'est ce que Dieu veut.
Cœur et esprit sont apaisés
Dans la sérénité et dans la paix,
Ainsi que Dieu l'a promis :
La mort est mon sommeil.

IV. Tutti

Gloire, louange, honneur et splendeur
Te soient rendus, Dieu le Père, le Fils
Et le Saint-Esprit.
La force divine
Nous rend vainqueurs
Par Jésus-Christ. Amen.

I Sonatina

IIa. Chorus

God's time is the very best time.
In Him we live, and move, and have our being,
For as long as He wishes.
In Him we die at the appointed time,
When He wishes.

IIb. Arioso (*tenor*)

Ah, Lord, teach us to remember that we must die,
That we may apply our hearts unto wisdom.

IIc. Aria (*bass*)

Set thine house in order:
For thou shalt die and not live.

IId. Chorus

For the covenant from the beginning is:
Thou shalt die the death.
Even so, come, Lord Jesus!

IIIa. Aria (*alto*)

Into thine hand I commit my spirit:
Thou hast redeemed me, O Lord God of truth.

IIIb. Arioso (*bass*) **and Chorale** (*alto*)

Today shalt thou be with me in paradise.
With peace and joy I depart
In God's will;
My heart and mind are consoled,
Gentle and still,
As God promised me;
Death has become my sleep.

IV. Chorus

Glory, praise, honour and splendour
Be prepared for thee, God Father and Son,
The Holy Ghost by name!
May divine strength
Make us victorious
Through Jesus Christ, Amen.

Translations: Derek Yeld (BWV 4, BWV 106) / Charles Johnston (BWV 150, Kubau)

LES ARTS FLORISSANTS - Selected discography

All titles available in digital format (download and streaming)

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
*Sophie Karthäuser, Lucile Richardot,
 Renata Pokupić*
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

Production Les Arts Florissants © 2024

Enregistrement : mai 2022, Philharmonie de Paris (France)

Direction artistique et montage : Arnaud Moral

Prise de son : Florent Ollivier, assisté par Jérémy Chevillard

sauf tracks 9, 20 et 28 : Alban Moraud Audio

Mixage et mastering : Florent Ollivier

Accord : Daniel Burki

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

Illustration : Jean-Sébastien Bach. Peinture, vers 1715, de Johann Ernst Rentsch l'Ancien

Erfurt, Angermuseum, akg-images

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

arts-florissants.org