

Bach *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit 'Actus tragicus'* BWV106

Himmelskönig, sei willkommen BWV182

Komm, Jesu, komm BWV229




*Amici
Voices*

hyperion

Amici Voices

BETHANY PARTRIDGE, RACHEL AMBROSE EVANS soprano
HELEN CHARLSTON mezzo-soprano GUY JAMES countertenor
HIROSHI AMAKO, STEFAN KENNEDY tenor
MICHAEL CRADDOCK, HENRY HAWKESWORTH bass

ASHLEY SOLOMON recorder & transverse flute ELSPETH ROBERTSON recorder
MAGDALENA LOTH-HILL, AGATA DARASKAITE violin STEFANIE HEICHELHEIM, KATIE HELLER viola
REIKO ICHISE tenor viol HENRIK PERSSON cello & bass viol
PETER MCCARTHY violone JULIAN PERKINS organ continuo
TERENCE CHARLSTON solo organ 



© Ben Tomlin Photography

CONTENTS

TRACK LISTING	☞	<i>page 5</i>
ENGLISH	☞	<i>page 6</i>
Sung texts and translation	☞	<i>page 9</i>
DEUTSCH	☞	<i>Seite 17</i>
Gesangstexte	☞	<i>Seite 20</i>
FRANÇAIS	☞	<i>page 22</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685–1750)



- Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus) BWV106 [20'17]**
- 1 *Sonatina* [2'43]
 - 2 *Coro* Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit [2'02]
 - 3 *Arioso* Ach, Herr, lehre uns bedenken HIROSHI AMAKO [2'00]
 - 4 *Aria* Bestelle dein Haus MICHAEL CRADDOCK [1'07]
 - 5 *Coro ed Arioso* Es ist der alte Bund BETHANY PARTRIDGE [3'24]
 - 6 *Aria* In deine Hände befehl ich meinen Geist HELEN CHARLSTON [2'17]
 - 7 *Arioso con Choral* Heute wirst du mit mir im Paradies sein MICHAEL CRADDOCK [3'40]
 - 8 *Coro* Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit [3'00]
- 9 **O Gott, du frommer Gott BWV767 Partita VIII** TERENCE CHARLSTON *organ* [2'35]
- Komm, Jesu, komm BWV229** [9'18]
- 10 *Choral* Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde [2'55]
 - 11 Komm, komm, ich will mich dir ergeben [4'54]
 - 12 *Aria* Drum schließ ich mich in deine Hände [1'29]
- Himmelskönig, sei willkommen BWV182** [29'34]
- 13 *Sonata* [1'46]
 - 14 *Coro* Himmelskönig, sei willkommen [3'24]
 - 15 *Recitativo* Siehe, ich komme HENRY HAWKESWORTH [0'38]
 - 16 *Aria* Starkes Lieben HENRY HAWKESWORTH [2'36]
 - 17 *Aria* Leget euch dem Heiland unter HELEN CHARLSTON [9'56]
 - 18 *Aria* Jesu, lass durch Wohl und Weh HIROSHI AMAKO [3'26]
 - 19 *Choral* Jesu, deine Passion [3'32]
 - 20 *Coro* So lasset uns gehen in Salem der Freuden! [4'13]

Amici Voices

WHEN BACH took up the job of *Thomaskantor* and *director musices* at Leipzig in 1723, he was at last in a position to begin working in earnest towards his personal goal of establishing ‘a well-regulated church music to honour God’ (‘eine regulirte kirchen music zu Gottes Ehren’) in the form of a carefully honed cycle of cantatas that would provide for the entire church year. In Bach’s day the cantata was the principal musical focus of the Lutheran service on Sundays and feast days. Scored for voices with independent instrumental accompaniment, it was usually performed after the Gospel reading, its choice of text intended to illuminate and reflect upon it—to be, in effect, a musical counterpart to the sermon.

But although it was in his first years in Leipzig that Bach composed the majority of his surviving church cantatas—perhaps as many as 300 between 1723 and 1728—it was while he was working at the court of the Duke of Weimar a decade earlier that he had taken his first steps towards systematic cantata production, while the original mention of the idea had come even earlier, in a letter of resignation from his previous position as organist at the Blasiuskirche in Mühlhausen in 1708. The desire to compose sacred vocal music may indeed have lain behind his decision to move; Bach had been in Mühlhausen for only a year, but must have realized already that there would be few opportunities to compose vocal music for regular services there; the handful of cantatas he had produced—among the very earliest he wrote—seem to have been only for special occasions such as weddings or funerals.

There can be little doubt that the cantata *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (‘God’s time is the very best time’) was one such funeral piece. Composed in 1707, it brings together texts from the Bible and Lutheran chorales describing both the inevitability of death, which only God can will, and the joys of eternal life to come in the light of Christ’s redemption. Although there is no evidence of a

performance at Mühlhausen or at any other time during the composer’s life, and no copy of it survived in his own papers (the earliest source is a manuscript copy dated 1768, whence comes its alternative title of *Actus tragicus*), it later became one of the first cantatas to be published after his death—albeit not until 1830. It is not hard to appreciate the work’s appeal to a later age: Bach’s treats his subject in music of intense expressiveness and beauty (making this perhaps the first in a significant line of sacred works by him which seem to open their arms to death in this way), but also presents the essential contrast of fearful death and joyful afterlife in highly original but structurally, emotionally and even dramatically lucid terms as a carefully graduated progression from worldly complacency into uncertainty and on into the light.

Such is the strength of utterance in the *Actus tragicus* that it can be easy to overlook the fact that the voices are accompanied by a delicate ensemble of two recorders, two viols and continuo. It is these soft-toned instruments which establish the character of the work in a heart-rending sonatina full of sorrowful dissonances and interlocking sighs. The singers then begin a motet-style section in which jubilant celebrations of life on earth are countered by a drooping chromatic ‘In ihm sterben wir’ (‘In him we die’). The music now takes an increasingly serious tone as first the tenor and then the bass remind us that it is God who numbers our days, before, in one of Bach’s most inspired cantata movements, the three lower voices unwind a stern fugue on the hieratic declaration ‘Es ist der alte Bund’ (‘It is the old covenant’), over which the soprano calls plaintively to Jesus and the recorders sound the melody of the chorale ‘Ich hab mein Sach’ Gott heimgestellt’ (‘I have given myself over to God’). The fugue grinds its way onwards, but in the end falls away to leave the soprano calling into the void.

After this dramatic pause, we hear the soul commending itself to God (the soul personified, as often in Bach’s music,





JOHANN SEBASTIAN BACH

by an alto voice), followed by the bass recalling Christ's words to the sinner on the Cross, 'Heute wirst du mit mir im Paradies sein' ('Today you will be with me in Paradise'), accompanied and eventually outlasted by the altos singing the chorale 'Mit Fried und Freud ich fahr dahin' ('In peace and joy I make my way'). The work concludes with a setting of another chorale, its words a German version of the doxology, and a final double fugue for the 'Amen'.

A short chorale for solo organ (the eighth partita from Bach's variations on 'O Gott, du frommer Gott', BWV767, transposed up a tone) precedes BWV229 to set a new character and act as a modulating prelude from the

F major tonality of BWV106. This variation is thought to correspond to the seventh verse of Johann Heermann's hymn, a supplication for the soul and the body after death, beginning 'Lass mich an meinem End'".

Bach's move from Mühlhausen to Weimar in 1708 was initially to become court organist, which again meant that there were few opportunities to write vocal music, but in March 1714 he was appointed *Konzertmeister*, a sort of performance director post but with an added requirement to compose one cantata a month for the court chapel. It was a chance at last to write cantatas for the liturgy, and from this time to that of his departure in 1717 for a new job in Cöthen around twenty cantatas survive.

The earliest of them is *Himmelskönig, sei willkommen* ('Welcome, King of Heaven'), a cantata for Palm Sunday, which in 1714 fell on 25 March. The cantata would thus have been performed—perhaps with Bach leading from the violin—in the ducal palace's chapel, known as the Himmelsburg ('Castle of Heaven'), an unusual and atmospheric space in which the musicians were placed in a high attic gallery from which their playing and singing wafted down on the aristocratic congregation below.

It is perhaps no surprise then that *Himmelskönig, sei willkommen* is in some ways a more distanced work than the intimately involving *Actus tragicus*. But the difference in air that it breathes can be put down to more than the contrast in subject. With its seamless running-together of short sections, the *Actus tragicus* was a work still infused by the emotionally focused atmosphere of Bach's seventeenth-century German heritage, but in Weimar he had entered a more outward-looking musical community, encountering newer, self-contained French and Italian musical forms such as the sonata, overture, concerto and da capo aria that now found their way into his cantatas, and which would become no less important parts of his eclectic musical style.





The text, which is unidentified but likely to be the work of the talented Weimar court poet Salomo Franck, concerns itself with the subject of the day's appointed Gospel reading, namely Christ's entry into Jerusalem. After a stately, perhaps French-influenced, opening sonata movement for flute and violin with pizzicato accompaniment, the first chorus is a celebration of Christ's arrival, expressed in lightly worn contrapuntal ingenuity. A short bass recitative intoning prophetic words from Psalm 40 leads to a sequence of three lightly scored arias: one for bass with obbligato violin acknowledging Christ's love and sacrifice; a substantial one for alto and flute urging humble faith and devotion; and an unsettling one for tenor anticipating the pains of the Crucifixion. A sober fugue follows, its subject based on a chorale melody which appears in its original form sung by the sopranos, claiming Christ's sufferings as a source of joy for the heaven-bound believer, and the cantata ends with a call to follow Christ which recalls the mood and easy contrapuntal manner of the first chorus.

Bach's handful of surviving motets (it is possible that he wrote considerably more) exist outside the liturgical context of the majority of his cantatas, most having been composed for specific occasions. Musically they differ in having a largely contrapuntal basis with no independent instrumental

accompaniment, and in having no division into separate arias or recitatives. They were thus essentially archaic in nature, perhaps deliberately recalling the age of Bach's great German predecessor, Heinrich Schütz.

Usually motets were composed for one-off events such as funerals, memorial services and the occasional important patronal birthday, and it seems likely that a funeral was the occasion for which *Komm, Jesu, komm*, for eight-part double choir, was composed in the early 1730s—the consolatory text, at least, had been written in 1684 for the funeral of the headmaster of the Thomasschule, when it had been set to music by the then-*Thomaskantor* Johann Schelle. Bach may or may not have known that piece, but he certainly went his own way in his treatment of the same words, using only the first and last stanzas of the poem, and basically using the first as if it were a piece of extended Biblical prose, making each line the subject of a section of smoothly wrought imitative counterpoint in a succession that builds to form a yearning supplication of exquisite, almost needy tenderness. By contrast the last stanza—a loving submission of the soul to God's care—is treated to a homophonic but richly harmonized setting, like a more elaborate counterpart of the chorales with which Bach was by this time in the habit of ending his cantatas.

LINDSAY KEMP © 2019

All Hyperion recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit

recorder ASHLEY SOLOMON, ELSPETH ROBERTSON
tenor viol REIKO ICHISE *bass viol* HENRIK PERSSON
violone PETER MCCARTHY *organ* JULIAN PERKINS

1 *Sonatina*

Coro

2 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.

ACTS 17: 28

Arioso HIROSHI AMAKO

3 Ach, Herr, lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen,
auf dass wir klug werden.

PSALM 90: 12

Aria MICHAEL CRADDOCK

4 Bestelle dein Haus,
denn du wirst sterben
und nicht lebendig bleiben!

ISAIAH 38: 1

Coro ed Arioso BETHANY PARTRIDGE

5 Es ist der alte Bund:
Mensch, du musst sterben!

ECCLESIASTICUS 14: 18

Ja, komm, Herr Jesu, komm!

REVELATION 22: 20

Aria HELEN CHARLSTON

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

PSALM 31: 6

Arioso con Choral MICHAEL CRADDOCK;
chorus RACHEL AMBROSE EVANS, HELEN CHARLSTON,
GUY JAMES, BETHANY PARTRIDGE

7 Heute wirst du mit mir im Paradies sein.

LUKE 23: 43

Mit Fried und Freud ich fahr dahin
in Gottes Willen,
getrost ist mir mein Herz und Sinn,

God's time is the very best time.

In him we live, move and have our being, as long as he wills it.

In him we die at the right time, if he wills it.

*O Lord, teach us to be mindful that we must die,
so that we may become wise.*

*Set your house in order;
for you will die
and not remain alive!*

*It is the old covenant:
man, you must die!*

Yes, come, Lord Jesus, come!

*Into your hands I commend my spirit;
you have redeemed me, Lord, you faithful God.*

Today you will be with me in Paradise.

*In peace and joy I make my way
according to God's will,
my heart and mind are comforted,*



sanft und stille,
wie Gott mir verheißen hat:
Der Tod ist mein Schlaf worden.

MARTIN LUTHER, *Mit Fried und Freud*, verse 1 (1524)

Coro

- 8 Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit
sei dir, Gott Vater und Sohn bereit,
dem Heiligen Geist mit Namen!
Die göttlich Kraft
mach uns sieghaft
durch Jesum Christum, Amen.

ADAM REUSNER (c1496–1575)
based on Psalm 31: 7, *In dich hab ich gehoffet, Herr*

Komm, Jesu, komm

choir I BETHANY PARTRIDGE, HELEN CHARLSTON,
HIROSHI AMAKO, MICHAEL CRADDOCK

choir II RACHEL AMBROSE EVANS, GUY JAMES,
STEFAN KENNEDY, HENRY HAWKESWORTH

violone PETER MCCARTHY *organ* JULIAN PERKINS

Choral SATB SATB

- 10 Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde,
die Kraft verschwind't je mehr und mehr,
ich sehne mich nach deinem Friede;
der saure Weg wird mir zu schwer!

- 11 Komm, komm, ich will mich dir ergeben,
du bist der rechte Weg,
die Wahrheit und das Leben.

Aria SATB

- 12 Drum schließ ich mich in deine Hände
und sage, Welt, zu guter Nacht!
Eilt gleich mein Lebenslauf zu Ende,
ist doch der Geist wohl angebracht.
Er soll bei seinem Schöpfer schweben,
weil Jesus ist und bleibt
der wahre Weg zum Leben.

PAUL THYMICH (1656–1694)

*peaceful and quiet,
as God has promised me:
death has become my sleep.*

*Glory, praise, honour and majesty
be given to you, God the Father and Son,
and to the Holy Ghost by name!
May the divine strength
make us victorious
through Jesus Christ, Amen.*

*Come, Jesus, come, my body is weary,
my strength fails me more and more,
I long for your peace;
the bitter path grows too difficult for me!*

*Come, come, I would surrender myself to you,
you are the right way,
the truth and the life.*

*Therefore I entrust myself to your hands
and bid goodnight to the world!
Even as my life's course hastens to its end,
my soul is well prepared.
It will hover with its creator,
for Jesus is and remains
the true way to life.*



Himmelskönig, sei willkommen

flute ASHLEY SOLOMON *violin* MAGDALENA LOTH-HILL
viola 1 STEFANIE HEICHELHEIM *viola 2* KATIE HELLER
cello HENRIK PERSSON *violone* PETER MCCARTHY
organ JULIAN PERKINS

13 *Sonata* AGATA DARASKAITE *violino concertante*

Coro

14 Himmelskönig, sei willkommen,
lass auch uns dein Zion sein!

Komm herein!
Du hast uns das Herz genommen.
SALOMO FRANCK (1659–1725)

Recitativo HENRY HAWKESWORTH

15 Siehe, ich komme.
Im Buch ist von mir geschrieben:
deinen Willen, mein Gott, tu ich gerne.
PSALM 40: 7–8

Aria HENRY HAWKESWORTH

16 Starkes Lieben,
das dich, großer Gottes Sohn,
von dem Thron
deiner Herrlichkeit getrieben,
dass du dich zum Heil der Welt
als ein Opfer fürgestellt,
dass du dich mit Blut verschrieben.
SALOMO FRANCK (1659–1725)

Aria HELEN CHARLSTON

17 Leget euch dem Heiland unter,
Herzen, die ihr christlich seid.

Tragt ein unbeflecktes Kleid
eures Glaubens ihm entgegen,
Leib und Leben und Vermögen
sei dem König itzt geweiht.
SALOMO FRANCK (1659–1725)

*Welcome, King of Heaven,
let us also be your Zion!*

*Enter in!
You have taken our hearts.*

*Behold, I come.
In the book it is written of me:
I delight to do your will, O my God.*

*Powerful love,
which has driven you, great Son of God
from the throne
of your glory,
to be offered as a sacrifice
for the salvation of the world,
which you have sealed with blood.*

*Humble yourselves to the Saviour,
all you of Christian hearts.*

*Wear a spotless robe
of your belief before him,
let your body, life and wealth
now be consecrated to the King.*





Aria HIROSHI AMAKO

- 18 Jesu, lass durch Wohl und Weh
mich auch mit dir ziehen!

Schreit die Welt nur „Kreuzige!“,
so lass mich nicht fliehen.
Herr, vor deinem Kreuz Panier
Kron' und Palmen find ich hier.
SALOMO FRANCK (1659–1725)

Choral

- 19 Jesu, deine Passion
ist mir lauter Freude,
Deine Wunden, Kron', und Hohn
meines Herzens Weide;
meine Seel auf Rosen geht,
wenn ich dran gedenke;
in dem Himmel eine Stätt'
uns deswegen schenke.

PAUL STOCKMANN (1603–1636)
Jesu Leiden, Pein und Tod, verse 33

Coro

- 20 So lasset uns gehen in Salem der Freuden!
Begleitet den König in Lieben und Leiden!

Er gehet voran und öffnet die Bahn.
SALOMO FRANCK (1659–1725)

*Jesus, let me follow you
through good and bad!*

*Though the world cries 'Crucify!',
let me not flee.
Lord, here before the sign of your cross
I find crown and palms.*

*Jesus, your Passion
brings me sheer joy,
your wounds, crown and mockery
are the pasture of my heart;
my soul walks upon roses
when I contemplate it;
that you prepare a place
for us in heaven.*

*So let us go into the Salem of joy!
Accompany the King in love and sorrow!*

He goes ahead and opens the way.

Translations by CHARLES MEDLAM and INGRID SEIFERT

Amici Voices

Amici Voices was founded in 2012 for a performance of Bach's St John Passion. Born as an opportunity for some of the best young voices in the UK to experience first-hand the world of professional consort work, the singers are united by their drive to continue to create their 'truly wonderful sound' (*Daily Telegraph*).

At home in the repertoire of the German Baroque, Amici Voices regularly perform Bach's Christmas Oratorio, Mass in B minor and both Passions in their characteristic small-voice formation. Their first CD, of music from the time of the Battle of Agincourt, was recorded thanks to a generous grant from the Agincourt 600 Commemorative Fund and is available as a free CD or download from the group's website.

Recent concert highlights include Buxtehude's *Membra Jesu nostri* with St James' Baroque, Schein's

Israelsbrunnlein at the St Albans International Organ Festival, Bach's St John Passion with Northampton Philharmonic Choir and B minor mass with St Albans Chamber Choir, Rossini's *Petite messe solennelle* with the Carillon Chamber Choir, performances of motets by JS and JC Bach in Slovakia, and Bach's *Jesu, meine Freude* as featured performers at the London Bach Society's 70th Anniversary Concert at St George's, Hanover Square.

Amici Voices are extremely grateful for the support they have received from their audiences in Harpenden, Hertfordshire. The town has been a home for the group since its foundation, providing a vital local platform that has allowed its development from a young student group to the world of professional music making. They are particularly indebted to their principal sponsor, Dr Jan Telensky, and to The Williams Church Music Trust.

www.amicivoices.com

With thanks to our very generous subscribers, without whom this recording project could not have taken place



Professor Tom Addiscott
Lesley and Colin Blankfield
Ben Charlston
Margaret Charlston
John Collins
Neil Caplan
Moira Carrington
Roger Carter
Rogers Covey-Crump
Peter and Annette Craddock
The Creasy family
Geoff and Cynthia Croughton
Laurence Cummings
Christine and David Darby
Anthony and Lucy Davis
Andrew Garrett and Paddy Fraser
Anne Glendining
Richard Glendining

Mr and Mrs A Godfrey
Dallas Green
Jeremy and Grace Hill
David Griffel
James Hawks
The Heyes family
Gail Hennessy and Peter McCarthy
Jonathan Holt
Catherine Jardine
Nicholas Jardine
Simon Johnson
Lesley and Donald King
Pierre-Jean Larmignat
Charlotta and Sverker Lindbo
Rhian Morgan
Nick Pearce
Dr Stefan Peatke
John and Judith Phalp

Professor Paul Kelly
Peter and Helen Loveland
Michael Readman and Neil Buick
Goetz M Richter
The Roberts family
Clare Salaman
Dr Jan Telenksy
Derek Tynan
Richard and Heather Vine
Susan Vinther
Mr and Mrs M Warwick
Barbara and Brian Webb
Jenny Wigram
Eflyn Williams
The Windram family
Paul and Bella Woodmansterne
Five anonymous subscribers

Instruments

Ashley Solomon *recorder* Michael Grinter, Australia 1997, after Bressan (1710)
& *transverse flute* Martin Wenner, Switzerland 2004, after Palanca (1750)
Elspeth Robertson *recorder* Martin Wenner, alto recorder in F, Stanesby model
Agata Daraskaite *violin* unknown maker, English, late 18th century
Magdalena Loth-Hill *violin* unknown maker, Venetian c1680, generously on loan from Jonathan Sparey
Stefanie Heichelheim *viola* Roland H Ross, 2004, copy of Andreas Guarneri (1676)
Katie Heller *viola* unknown maker, English c1770
Reiko Ichise *tenor viol* Dietrich Kessler, London, 1965
Henrik Persson *cello* Hermann Bächle, Baiersdorf 1985
& *bass viol* Jane Julier, Devon 2012 after M Colichon (1695), bow by E Hoffer
Peter McCarthy *violone* Roger Dawson, Greenwich, 2007 after Busch, Nürnberg (c1640)
Julian Perkins & Terence Charlston *organ* Klop, 2016, provided by Andrew Wooderson and tuned in an eighteenth-century style
irregular temperament, A=415Hz, by Edmund Pickering



Some more sacred music by Bach(s) available from Hyperion

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

JOHANN CHRISTIAN BACH (1735–1782)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714–1788)

Magnificats CDA68157

ARCANGELO / JONATHAN COHEN

‘An illuminated Bachian constellation of three canticles colliding in captivating relief’ (*Gramophone*) ‘Even if you already have JS Bach’s Magnificat on disc, you’ll discover you need this too’ (*The Guardian*)

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Mass in B minor CDA68181/2

TRINITY COLLEGE CHOIR, OAE / STEPHEN LAYTON

‘Katherine Watson and Helen Charlston’s bright voices blend ideally in the *Christe eleison* ... highly recommended’ (*The Sunday Times*) ‘A fresh and attractive B minor Mass, with plenty in it to enjoy’ (*Gramophone*)

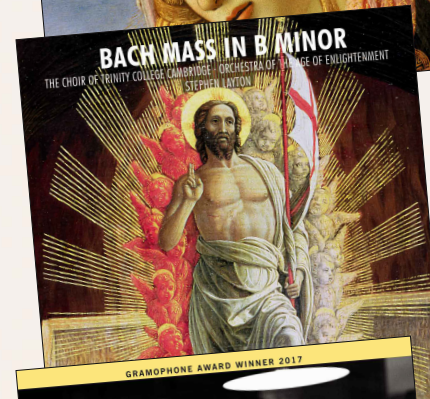
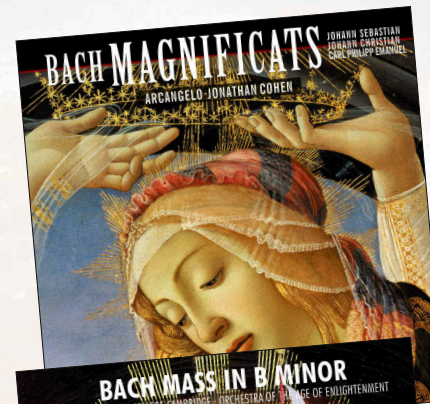
JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Cantatas Nos 54, 82 & 170 CDA68111

IESTYN DAVIES countertenor, ARCANGELO / JONATHAN COHEN

‘Davies’s singular gifts of open-hearted expression, reined in to perfection and with no excess or indulgence, are expertly balanced by Arcangelo’s prominent solo musicians’ (*The Observer*) ‘An unsentimental perspicacity, reassuring in its intelligence and deep sensitivity’ (*Gramophone*)

GRAMOPHONE AWARD WINNER





Recorded in St Michael's Church, Highgate, London, on 13–15 February 2017

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer ADRIAN PEACOCK

Booklet Editor PETER HALL

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIX

Front illustration: *The Artist's Sister in the Garb of a Nun* (16th century, detail) by Sofonisba Anguissola (c1532–1625)
Southampton City Art Gallery / Bridgeman Images

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

BACH *Kantaten 106 & 182*

ALS BACH 1723 die Stelle als Thomaskantor und *Director Musices* in Leipzig antrat, konnte er sich endlich ernsthaft seinem persönlichen Vorhaben widmen, „eine regulierte kirchen music zu Gottes Ehren“ in Form eines sorgfältig konstruierten Kantatenzyklus zu komponieren, der Musik für das gesamte Kirchenjahr bereitstellen würde. Zu Bachs Zeiten war die Kantate der musikalische Schwerpunkt des evangelischen Gottesdienstes an Sonn- und Festtagen. Gesetzt für Singstimmen mit selbstständiger Instrumentalbegleitung wurde sie zumeist nach der Evangelienlesung vorgetragen, wobei ihr Text eine erläuternde und reflektierende Rolle hatte—sie fungierte effektiv als musikalisches Pendant zur Predigt.

Obwohl er den Großteil seiner überlieferten Kirchenkantaten in den frühen Leipziger Jahren schrieb—zwischen 1723 und 1728 waren es möglicherweise bis zu 300—, hatte er bereits eine Dekade früher am Weimarer Hof die ersten Schritte zu einer systematischen Kantaten-Produktion unternommen und das Vorhaben sogar noch früher geäußert, und zwar in dem Entlassungsgesuch, das er 1708 als Organist der Blasiuskirche an den Mühlhausener Stadtrat richtete. Der Wunsch, geistliche Vokalmusik zu schreiben, mag in der Tat der Grund für seinen Wechsel gewesen sein; Bach hatte nur ein Jahr lang in Mühlhausen gewirkt und muss schnell realisiert haben, dass sich dort nur kaum Gelegenheit bieten würde, Vokalmusik für die regulären Gottesdienste zu komponieren; die Handvoll Kantaten, die er geschrieben hatte (die mit die ersten aus seiner Feder waren), waren offenbar lediglich für besondere Gelegenheiten entstanden, wie etwa Hochzeiten oder Beerdigungen.

Zweifellos war die Kantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* ein solches Beerdigungswerk. Sie entstand 1707 und es sind darin Bibeltexte und Luther-Choräle verarbeitet, in denen die Unvermeidbarkeit des Todes thematisiert wird,

der nur in Gottes Hand liegt, sowie die Freuden des ewigen Lebens, die sich durch Jesu Erlösung einstellen. Obwohl sich weder in Mühlhausen noch in seinem späteren Leben eine Aufführung dokumentieren lässt und sich auch in seinen Unterlagen keine Partitur findet (die älteste Quelle ist ein Manuskript, welches auf 1768 datiert und mit dem Titel *Actus tragicus* versehen ist), ist diese Kantate eine der ersten, die nach seinem Tod herausgegeben wurden—wenn auch erst 1830. Der Reiz des Werks für eine spätere Zeit ist unschwer zu erkennen: Bach behandelt sein Thema mit Musik von intensiver Ausdruckskraft und Schönheit (womit dies möglicherweise das erste einer bedeutenden Reihe von geistlichen Werken aus seiner Feder ist, die den Tod auf diese Art begrüßen), stellt jedoch auch den Kontrast eines bangen Todes zu einem freudvollen Leben nach dem Tode in äußerst origineller, jedoch strukturell, emotional und sogar dramatisch deutlicher Weise als sorgfältig abgestufte Entwicklung von weltlicher Selbstgefälligkeit ins Ungewisse und ins Licht hinein dar.

Die Aussagekraft des *Actus tragicus* ist derart stark, dass man die Tatsache leicht übersehen könnte, dass die Singstimmen von einem sanften Ensemble von zwei Blockflöten, zwei Gamben und Continuo begleitet werden. Diese weich klingenden Instrumente geben den Ton des Werks in einer herzerweichenden Sonatina an, die voller bekümmertes Dissonanzen und ineinandergreifender Seufzer ist. Die Sänger stimmen dann einen motettenartigen Abschnitt an, in dem jubelndes, weltliches Feiern dem schlaff-chromatischen „In ihm sterben wir“ gegenübergestellt ist. Die Musik wird zunehmend ernst, wenn wir zuerst vom Tenor und dann vom Bass daran erinnert werden, dass Gott unsere Tage zählt, bevor einer der inspiriertesten Kantaten-Sätze Bachs überhaupt erklingt. Die drei Unterstimmen entspinnen eine strenge Fuge über die priesterliche Verkündigung „Es ist der alte Bund“, worüber



der Sopran Jesus klagend anruft und die Blockflöten die Chormelodie „Ich hab mein Sach' Gott heimgestellt“ spielen. Die Fuge arbeitet sich voran, lässt schließlich jedoch nach, so dass der Sopran in die Leere ruft.

Nach dieser dramatischen Pause hören wir, wie die Seele sich Gott empfiehlt (die Seele wird hier, wie so oft in Bachs Werken, von einer Altstimme dargestellt), worauf der Bass an Christi Worte zu dem Sünder am Kreuz erinnert, „Heute wirst du mit mir im Paradies sein“, was von den Altstimmen zuerst begleitet und schließlich weitergetragen wird, wenn sie den Choral „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ singt. Das Werk endet mit einer Vertonung eines weiteren Chorals, dessen Text eine deutsche Version der Doxologie ist, sowie mit einer Doppelfuge auf „Amen“.

Ein kurzer Choral für Orgel solo (die achte Partita aus Bachs Variationen über „O Gott, du frommer Gott“, BWV 767, um einen Ton hochtransponiert) geht BWV 229 voran, um eine neue Stimmung einzuführen und als modulierendes Präludium von dem F-Dur von BWV 106 aus zu fungieren. Man geht davon aus, dass diese Variation mit der siebten Strophe des Liedes von Johann Heermann korrespondiert, die mit der Zeile „Lass mich an meinem End“ beginnt.

Bach zog 1708 von Mühlhausen nach Weimar, um dort zunächst die Hoforganistenstelle anzunehmen, was wiederum bedeutete, dass das Komponieren von Vokalmusik nicht in seinen Tätigkeitbereich fiel. Im März 1714 jedoch wurde er zum Konzertmeister ernannt, und zwar mit der zusätzlichen Pflicht, eine Kantate pro Monat für die Hofkapelle zu schreiben. Hier tat sich nun endlich die Gelegenheit auf, Kantaten für den Gottesdienst zu komponieren, und von jenem Zeitpunkt bis zu seinem Weggang aus Weimar im Jahr 1717, als er nach Köthen wechselte, sind etwa zwanzig Kantaten überliefert.

Die älteste davon ist *Himmelskönig, sei willkommen*, eine Kantate für Palmsonntag, der 1714 auf den 25. März

fiel. Die Kantate wurde daher wohl mit Bach als Konzertmeister in der Kapelle des Residenzschlusses, die als Himmelsburg bekannt war, aufgeführt, ein ungewöhnlicher und atmosphärischer Ort, wo die Musiker auf einer hohen Empore platziert waren, so dass ihr Spiel und ihr Gesang zu der aristokratischen Gemeinde nach unten schwebte.

Es ist vielleicht nicht weiter überraschend, dass *Himmelskönig, sei willkommen* ein in gewisser Weise distanzierteres Werk ist als der intime, den Hörer einbindende *Actus tragicus*. Die Unterschiede zwischen den Werken sind jedoch auf mehr zurückzuführen als ihre gegensätzlichen Sujets. Das nahtlose Ineinanderfließen seiner kurzen Abschnitte demonstriert, dass der *Actus tragicus* noch ein Werk der emotional konzentrierten Atmosphäre der deutschen Musiktradition des 17. Jahrhunderts war; in Weimar hingegen traf er eine mehr nach außen gerichtete musikalische Gesinnung an und lernte neuere, eigenständige französische und italienische Musikformen wie die Sonate, Ouvertüre, Da-capo-Arie und das Concerto kennen, die in seine Kantaten mit einfließen und nicht weniger wichtige Bestandteile seines eklektischen musikalischen Stils werden sollten.

Der Text, der zwar nicht eindeutig identifiziert ist, aber mit einiger Wahrscheinlichkeit das Werk des talentierten Weimarer Hofdichters Salomo Franck sein könnte, handelt von dem Thema des entsprechenden Evangeliumstexts, nämlich Christi Einzug in Jerusalem. Nach einem würdevollen, möglicherweise vom französischen Stil beeinflussten, Eröffnungssatz für Flöte und Geige mit Pizzicato-Begleitung erklingt der erste Chor als Feier der Ankunft Christi, die mit federleichter kontrapunktischer Raffinesse auftritt. In einem kurzen Bass-Rezitativ werden prophetische Worte aus Psalm 40 intoniert, was in eine Folge von drei schmal besetzten Arien hinüberleitet: eine für Bass mit obligaten Violinen, in der Christi Liebe und Opfer anerkannt werden, eine ausgedehntere für Alt und Flöte, in



der demütiger Glaube und Hingabe angemahnt werden, sowie eine verunsichernde für Tenor, in der die Schmerzen der Kreuzigung antizipiert werden. Es schließt sich eine nüchterne Fuge an, deren Thema auf einer Choralmelodie basiert, deren Originalform von den Sopranstimmen gesungen wird, die Christi Leiden als Quelle der Freude für den gen Himmel reisenden Gläubigen erklären. Die Kantate endet mit einem Aufruf, Christus zu folgen, was an die Stimmung und kontrapunktische Leichtigkeit des ersten Chors erinnert.

Die wenigen überlieferten Motetten Bachs (es ist möglich, dass er deutlich mehr komponierte) haben, im Unterschied zu dem Gros seiner Kantaten, keinen liturgischen Kontext, sondern entstanden zum größten Teil für bestimmte Anlässe. Musikalisch unterscheiden sie sich insofern, als dass sie in erster Linie kontrapunktisch aufgebaut sind, keine eigenständige Instrumentalbegleitung haben und nicht in einzelne Arien oder Rezitative eingeteilt sind. Damit waren sie ihrer Anlage nach recht altmodisch—möglicherweise erinnerte Bach absichtlich an seinen großen deutschen Vorgänger Heinrich Schütz.

Zumeist entstanden Motetten für bestimmte Ereignisse wie Beerdigungs- oder Gedenkgottesdienste sowie gelegentliche wichtige Geburtstage von Mäzenen oder Förderern. Aller Wahrscheinlichkeit nach war eine Beerdigung der Anlass, für den *Komm, Jesu, komm* für Doppelchor zu acht Stimmen zu Beginn der 1730er Jahre komponiert wurde—der tröstliche Text zumindest war 1684 zur Beerdigung des Rektors der Thomasschule entstanden und dann von dem damaligen Thomaskantor Johann Schelle vertont worden. Es ist möglich, dass Bach jenes Stück kannte, doch verarbeitete er denselben Text nach eigener Façon, indem er nur die erste und letzte Strophe des Gedichts vertonte und die erste praktisch so behandelte, als sei sie eine längere Passage biblischer Prosa, und indem er jede Zeile mit einem sorgfältig ausgestalteten imitativen Kontrapunkt versah, so dass sich insgesamt eine sehnsüchtige Bitte von exquisiter, fast bedürftiger Zärtlichkeit ergibt. Im Gegensatz dazu erklingt die letzte Strophe—eine liebevolle Übergabe der Seele in Gottes Obhut—als homophoner Satz mit üppiger harmonischer Ausstattung, etwa wie ein aufwändigeres Pendant zu den Chorälen, mit denen Bach zu jener Zeit seine Kantaten beendete.

LINDSAY KEMP © 2019
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit

recorder ASHLEY SOLOMON, ELSPETH ROBERTSON
tenor viol REIKO ICHISE *bass viol* HENRIK PERSSON
violone PETER McCARTHY *organ* JULIAN PERKINS

1 *Sonatina*

Coro

2 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.

ACTS 17: 28

Arioso HIROSHI AMAKO

3 Ach, Herr, lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen,
auf dass wir klug werden.

PSALM 90: 12

Aria MICHAEL CRADDOCK

4 Bestelle dein Haus,
denn du wirst sterben
und nicht lebendig bleiben!

ISAIAH 38: 1

Coro ed Arioso BETHANY PARTRIDGE

5 Es ist der alte Bund:
Mensch, du musst sterben!

ECCLESIASTICUS 14: 18

Ja, komm, Herr Jesu, komm!

REVELATION 22: 20

Aria HELEN CHARLSTON

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

PSALM 31: 6

Arioso con Choral MICHAEL CRADDOCK;
chorus RACHEL AMBROSE EVANS, HELEN CHARLSTON,
GUY JAMES, BETHANY PARTRIDGE

7 Heute wirst du mit mir im Paradies sein.

LUKE 23: 43

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.

MARTIN LUTHER, *Mit Fried und Freud*, verse 1 (1524)

Coro

8 Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit
sei dir, Gott Vater und Sohn bereit,
dem Heiligen Geist mit Namen!

Die göttlich Kraft
mach uns sieghaft
durch Jesum Christum, Amen.

ADAM REUSNER (c1496–1575)

based on Psalm 31: 7, *In dich hab ich gehoffet, Herr*

Komm, Jesu, komm

choir I BETHANY PARTRIDGE, HELEN CHARLSTON,
HIROSHI AMAKO, MICHAEL CRADDOCK

choir II RACHEL AMBROSE EVANS, GUY JAMES,
STEFAN KENNEDY, HENRY HAWKESWORTH

violone PETER McCARTHY *organ* JULIAN PERKINS

Choral SATB SATB

10 Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde,
die Kraft verschwind't je mehr und mehr,
ich sehne mich nach deinem Friede;
der saure Weg wird mir zu schwer!

11 Komm, komm, ich will mich dir ergeben,
du bist der rechte Weg,
die Wahrheit und das Leben.

Aria SATB

12 Drum schließ ich mich in deine Hände
und sage, Welt, zu guter Nacht!
Eilt gleich mein Lebenslauf zu Ende,
ist doch der Geist wohl angebracht.
Er soll bei seinem Schöpfer schweben,
weil Jesus ist und bleibt
der wahre Weg zum Leben.

PAUL THYMICH (1656–1694)



Himmelskönig, sei willkommen

flute ASHLEY SOLOMON *violin* MAGDALENA LOTH-HILL
viola 1 STEFANIE HEICHELHEIM *viola 2* KATIE HELLER
cello HENRIK PERSSON *violone* PETER MCCARTHY
organ JULIAN PERKINS

[13] *Sonata* AGATA DARASKAITE *violino concertante*

Coro

[14] Himmelskönig, sei willkommen,
lass auch uns dein Zion sein!

Komm herein!
Du hast uns das Herz genommen.
SALOMO FRANCK (1659–1725)

Recitativo HENRY HAWKESWORTH

[15] Siehe, ich komme.
Im Buch ist von mir geschrieben:
deinen Willen, mein Gott, tu ich gerne.
PSALM 40: 7–8

Aria HENRY HAWKESWORTH

[16] Starkes Lieben,
das dich, großer Gottes Sohn,
von dem Thron
deiner Herrlichkeit getrieben,
dass du dich zum Heil der Welt
als ein Opfer fürgestellt,
dass du dich mit Blut verschrieben.
SALOMO FRANCK (1659–1725)

Aria HELEN CHARLSTON

[17] Leget euch dem Heiland unter,
Herzen, die ihr christlich seid.

Tragt ein unbeflecktes Kleid
eures Glaubens ihm entgegen,
Leib und Leben und Vermögen
sei dem König itzt geweiht.
SALOMO FRANCK (1659–1725)

Aria HIROSHI AMAKO

[18] Jesu, lass durch Wohl und Weh
mich auch mit dir ziehen!

Schreit die Welt nur „Kreuzige!“,
so lass mich nicht fliehen.
Herr, vor deinem Kreuz Panier
Kron' und Palmen find ich hier.
SALOMO FRANCK (1659–1725)

Choral

[19] Jesu, deine Passion
ist mir lauter Freude,
Deine Wunden, Kron', und Hohn
meines Herzens Weide;
meine Seel auf Rosen geht,
wenn ich dran gedenke;
in dem Himmel eine Stätt'
uns deswegen schenke.

PAUL STOCKMANN (1603–1636)
Jesu Leiden, Pein und Tod, verse 33

Coro

[20] So lasset uns gehen in Salem der Freuden!
Begleitet den König in Lieben und Leiden!
Er gehet voran und öffnet die Bahn.
SALOMO FRANCK (1659–1725)



BACH *Cantates Nos 106 & 182*

LORSQUE BACH prit le poste de *Thomaskantor* et *director musices* à Leipzig en 1723, il fut enfin en mesure de commencer à travailler sérieusement à son objectif personnel : créer « une musique d'église bien réglementée pour honorer Dieu » sous la forme d'un cycle de cantates préparé avec soin couvrant toute l'année liturgique. À l'époque de Bach, la cantate était le point fort de l'office luthérien du dimanche et des jours de fête. Écrite pour voix avec un accompagnement instrumental indépendant, elle était généralement exécutée après la lecture de l'Évangile, le choix de son texte étant destiné à l'éclairer et à le méditer—pour être, en fait, un pendant musical du sermon.

Toutefois, même si c'est au cours de ses premières années à Leipzig que Bach composa la majorité de ses cantates d'église qui nous sont parvenues—peut-être trois cents entre 1723 et 1728—c'est lorsqu'il travaillait à la cour du duc de Weimar, dix ans plus tôt, qu'il commença à poser les premiers jalons d'une production systématique de cantates ; mais la première mention de cette idée est encore bien antérieure, dans une lettre de démission de son poste précédent d'organiste à la Blasiuskirche de Mühlhausen en 1708. Le désir de composer de la musique vocale sacrée fut peut-être à l'origine de sa décision de s'en aller ; Bach n'avait passé qu'une seule année à Mühlhausen, mais devait déjà avoir compris qu'il y aurait peu d'occasions de composer de la musique vocale pour des offices réguliers ; les quelques cantates qu'il avait produites—parmi les toutes premières qu'il écrivit—semblent avoir été destinées uniquement à des circonstances particulières comme des mariages ou des enterrements.

Il ne fait guère de doute que la cantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (« Le temps de Dieu est le meilleur des temps ») était l'une de ces pièces destinées à un service funèbre. Composée en 1707, elle réunit des textes de la

Bible et de chorals luthériens décrivant le caractère inévitable de la mort, qui relève de la seule volonté divine, et les joies de la vie éternelle à venir à la lumière de la rédemption du Christ. Bien qu'il n'existe aucune preuve d'une exécution à Mühlhausen ou à aucune autre époque de la vie du compositeur, et qu'aucun exemplaire n'a survécu dans ses propres documents (la source la plus ancienne est une copie manuscrite datée 1768, d'où provient son autre titre d'*Actus tragicus*), elle fut par la suite l'une des premières cantates à être publiée après sa mort—mais seulement en 1830. Il n'est pas difficile d'imaginer l'attrait que cette œuvre a pu représenter à une époque ultérieure : Bach traite le sujet dans une musique d'une intense force expressive et d'une grande beauté (ce qui en fait peut-être la première d'une importante série d'œuvres sacrées de Bach qui semblent accueillir la mort à bras ouverts de cette façon) ; mais il présente aussi le contraste essentiel entre la peur de la mort et la joie de la vie après la mort en des termes très originaux mais structurellement, émotionnellement et même dramatiquement lucides comme un cheminement soigneusement gradué allant de la suffisance terrestre à l'incertitude et peu à peu à la lumière.

Dans l'*Actus tragicus*, la force des paroles est telle qu'il est facile d'oublier que les voix sont accompagnées par un ensemble délicat de deux flûtes à bec, deux violes de gambe et continuo. Ce sont ces instruments au son doux qui donnent le ton de l'œuvre dans une sonatina déchirante pleine de tristes dissonances et de soupirs intimement liés. Les chanteurs entament alors une section dans le style d'un motet où les célébrations joyeuses de la vie sur terre sont contrées par un « In ihm sterben wir » (« En lui nous mourrons ») au chromatisme déclinant. La musique prend alors un ton de plus en plus sérieux lorsque le ténor puis la basse nous rappellent que c'est Dieu qui compte nos jours,





avant que, dans l'un des mouvements de cantate les plus inspirés de Bach, les trois voix graves déroulent une fugue sérieuse sur la déclaration hiératique « Es ist der alte Bund » (« C'est la vieille alliance »), au sein de laquelle la soprano en appelle d'un ton plaintif à Jésus et les flûtes à bec sonnent la mélodie du choral « Ich hab mein Sach' Gott heimgestellt » (« À Dieu j'ai tout confié »). La fugue poursuit son chemin, mais finit par s'évanouir pour laisser la soprano lancer son appel dans le vide.

Après cette pause dramatique, on entend l'âme se recommander à Dieu (l'âme est exprimée, comme souvent dans la musique de Bach, par une voix d'alto), suivie par la basse rappelant les paroles du Christ au pécheur sur la croix, « Heute wirst du mit mir im Paradies sein » (« Aujourd'hui tu seras avec moi au paradis »), accompagnée et finalement dépassée par les alto qui chantent le choral « Mit Fried und Freud ich fahr dahin » (« En paix et joie je m'en vais »). L'œuvre s'achève sur la mise en musique d'un autre choral, dont les paroles sont une version allemande de la doxologie, et une double fugue finale pour l'« Amen ».

Un court choral pour orgue solo (la huitième partita des variations de Bach sur « O Gott, du frommer Gott », BWV767, transposée d'un ton vers le haut) précède le motet BWV229 pour créer une nouvelle ambiance et servir de prélude modulant depuis la tonalité de fa majeur de la cantate BWV106. On pense que cette variation correspond au septième verset de l'hymne de Johann Heermann, une supplication pour l'âme et le corps après la mort, qui commence par « Lass mich an meinem End' » (« Laisse-moi à la fin de ma vie »).

Lorsque Bach quitta Mühlhausen pour Weimar en 1708, c'était initialement pour devenir organiste de la cour. À nouveau, il eut donc tout d'abord assez peu d'occasions d'écrire de la musique vocale, mais en mars 1714 il fut nommé *Konzertmeister*, une sorte de poste de directeur

musical, mais avec l'obligation supplémentaire de composer une cantate par mois pour la chapelle de la cour. Cela lui donnait enfin l'occasion d'écrire des cantates pour la liturgie et, il nous est parvenu une vingtaine de cantates datant de cette époque jusqu'à son départ en 1717 pour prendre un nouveau poste à Cöthen.

La première de ces cantates est *Himmelskönig, sei willkommen* (« Roi des cieux, sois le bienvenu »), une cantate pour le dimanche des Rameaux, qui tombait le 25 mars en 1714. Cette cantate dut donc être exécutée—peut-être avec Bach dirigeant du violon—à la chapelle du palais ducal, appelé le Himmelsburg (« Château des cieux »), un endroit inhabituel et évocateur où les musiciens étaient placés dans une tribune très élevée en attique d'où leur jeu et leur chant flottaient en descendant sur l'assemblée des fidèles aristocrates installés au-dessous.

Peut-être n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que *Himmelskönig, sei willkommen* soit à certains égards une œuvre plus distanciée que l'*Actus tragicus* à l'engagement plus fort. Mais la différence d'ambiance ne tient pas seulement au contraste entre les sujets. Avec sa juxtaposition homogène de courtes sections, l'*Actus tragicus* était une œuvre encore imprégnée de l'atmosphère centrée sur les émotions de l'héritage allemand du XVII^e siècle qu'avait reçu Bach, mais à Weimar il était entré dans une communauté musicale davantage tournée vers l'extérieur, où il se trouvait confronté à de nouvelles formes musicales autonomes françaises et italiennes comme la sonate, l'ouverture, le concerto et l'aria da capo qui trouvèrent alors leur place dans ses cantates et allaient devenir des parties non moins importantes de son style musical éclectique.

Le texte, non identifié mais qui est probablement l'œuvre du talentueux poète de la cour de Weimar Salomo Franck, traite du sujet de la lecture de l'Évangile du jour, à savoir l'entrée du Christ à Jérusalem. Après un mouvement de sonate initial imposant, peut-être d'influence française,

pour flûte et violon sur un accompagnement pizzicato, le premier chœur est une célébration de l'arrivée du Christ, exprimée dans une ingéniosité contrapuntique agilement portée. Un court récitatif de la basse psalmodiant des paroles prophétiques du Psaume 40 mène à une séquence de trois arias instrumentées légèrement : une pour basse avec violon obligé reconnaissant l'amour et le sacrifice du Christ ; une aria substantielle pour alto et flûte exhortant à une foi humble et à la dévotion ; et une aria troublante pour ténor préfigurant les souffrances de la Crucifixion. Vient ensuite une fugue sobre, dont le sujet repose sur une mélodie de choral qui apparaît sous sa forme originale chantée par les sopranos, invoquant les souffrances du Christ comme une source de joie pour le croyant lié au ciel, et la cantate s'achève sur un appel à suivre le Christ qui rappelle l'atmosphère et la manière contrapuntique pleine d'aisance du premier chœur.

Les quelques motets de Bach qui nous sont parvenus (il se pourrait qu'il en ait écrit bien davantage) se situent hors du contexte liturgique de la majorité de ses cantates, la plupart ayant été composés pour des occasions spécifiques. Sur le plan musical, ils s'en distinguent car ils ont une base largement contrapuntique sans accompagnement instrumental indépendant et ne sont pas divisés en arias ou en récitatifs séparés. Ils étaient donc de nature

essentiellement archaïque, rappelant peut-être délibérément l'époque du grand prédécesseur allemand de Bach, Heinrich Schütz.

D'habitude, les motets étaient composés pour des événements ponctuels comme des enterrements, des services commémoratifs et l'occasionnelle et importante fête patronale ; il semble probable que *Komm, Jesu, komm*, pour double chœur à huit voix, fut composé pour des funérailles au début des années 1730—du moins, le texte reconfortant avait été écrit en 1684 pour les obsèques du recteur de la Thomasschule, mis en musique par le *Thomaskantor* de l'époque, Johann Schelle. On ignore si Bach a connu cette pièce, mais il suivit sa propre voix dans son traitement des mêmes mots, en ne retenant que la première et la dernière strophe du poème et en utilisant en fait la première comme si c'était un long texte de prose biblique : il fait de chaque vers le sujet d'une section de contrepoint imitatif habilement travaillé dans une suite qui se bâtit pour former une ardente supplication de tendresse exquise, presque un besoin d'affection. En revanche, la dernière strophe—une soumission aimante de l'âme à l'attention de Dieu—est mise en musique dans un traitement homophonique mais richement harmonisé, comme un pendant plus élaboré des chorals avec lesquels Bach avait alors l'habitude de terminer ses cantates.

LINDSAY KEMP © 2019

Traduction MARIE-STELLA PÂRIS



