

JOHANN SEBASTIAN  
**BACH**

*Cantatas for soprano*

Freiburger Barockorchester | Petra Müllejans

**CAROLYN SAMPSON**

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

## Cantatas for soprano

### Weichet nur, betrübte Schatten, BWV 202

1		I. <b>Aria</b> <i>Weichet nur, betrübte Schatten</i>	6'37
2		II. <b>Recitativo</b> <i>Die Welt wird wieder neu</i>	0'25
3		III. <b>Aria</b> <i>Phoebus eilt mit schnellen Pferden</i>	3'31
4		IV. <b>Recitativo</b> <i>Drum sucht auch Amor sein Vergnügen</i>	0'37
5		V. <b>Aria</b> <i>Wenn die Frühlingslüfte streichen</i>	2'52
6		VI. <b>Recitativo</b> <i>Und dieses ist das Glück</i>	0'42
7		VII. <b>Aria</b> <i>Sich üben im Lieben</i>	4'19
8		VIII. <b>Recitativo</b> <i>So sei das Band der keuschen Liebe</i>	0'23
9		IX. <b>Gavotte</b> <i>Sehet in Zufriedenheit</i>	1'34

### Tritt auf die Glaubensbahn, BWV 152\*

10		I. <b>Sinfonia</b>	3'18
11		II. <b>Aria</b> (B) <i>Tritt auf die Glaubensbahn</i>	2'40
12		III. <b>Recitativo</b> (B) <i>Der Heiland ist gesetzt</i>	2'00
13		IV. <b>Aria</b> (S) <i>Stein, der über alle Schätze</i>	4'36
14		V. <b>Recitativo</b> (B) <i>Es ärgre sich die kluge Welt</i>	1'21
15		VI. <b>Aria</b> (Duetto) <i>Wie soll ich dich, Liebster der Seele, umfassen?</i>	4'16

Isabel Lehman, *recorder*  
Katharina Arfken, *oboe*  
Gottfried von der Goltz, *viola d'amore*  
Frauke Hess, *viola da Gamba*

### Mein Herze schwimmt im Blut, BWV 199

16		<b>Recitativo</b> <i>Mein Herze schwimmt im Blut</i>	2'00
17		<b>Aria</b> <i>Stumme Seufzer, stille Klagen</i>	7'46
18		<b>Recitativo</b> <i>Doch Gott muß mir genädig sein</i>	1'00
19		<b>Aria</b> <i>Tief gebückt und voller Reue</i>	7'51
20		<b>Recitativo</b> <i>Auf diese Schmerzensreu</i>	0'12
21		<b>Choral</b> <i>Ich, dein betrübtes Kind</i>	1'45
22		<b>Recitativo</b> <i>Ich lege mich in diese Wunden</i>	0'44
23		<b>Aria</b> <i>Wie freudig ist mein Herz</i>	2'10

Carolyn Sampson, *soprano*

Andreas Wolf, *bass-baritone\**

Freiburger Barockorchester, *dir.* Petra Müllejjans

Freiburger Barockorchester  
*dir.* Petra Müllejans

*Violins 1* Petra Müllejans  
*(and viola d'amore)* Gottfried von der Goltz\*  
Christa Kittel  
Kathrin Tröger  
*Violins 2* Martina Graulich  
Anne Katharina Schreiber  
Beatrix Hülsemann  
Gerd-Uwe Klein  
*Violas* Annette Schmidt  
Ulrike Kaufmann  
*Cellos* Stefan Mühleisen  
Guido Larisch  
*Double bass* James Munro  
*Lute* Andreas Arend  
*Viola da gamba* Frauke Hess\*  
  
*Recorder* Isabel Lehmann\*  
*Oboe* Katharina Arfken\*  
  
*Harpichord* Torsten Johann

(\* Solistes)

Si en flânant aujourd'hui à travers les pittoresques rues et ruelles de la vieille ville de Weimar, on croise bon nombre de monuments et de bâtiments historiques, de places et d'ensembles architecturaux qui appellent la période faste de ce que l'on a appelé le "classicisme de Weimar", on peine cependant à se faire une idée du passé baroque pourtant tout aussi prestigieux de cette petite résidence princière d'Allemagne centrale. L'ancien château fut dévasté par un incendie dès 1774 et de nombreux édifices du centre baroque – en particulier ceux situés autour de la place du marché – furent détruits par les bombes durant la Seconde Guerre mondiale. Et lorsqu'en septembre 2004, la célèbre salle rococo de la Bibliothèque de la Duchesse Anna Amalia fut à son tour la proie des flammes, c'est le fonds unique d'imprimés et de manuscrits du XVII<sup>e</sup> et du début du XVIII<sup>e</sup> siècles qui subit les plus gros dommages occasionnés par ce nouvel incendie. Il faut donc une bonne dose d'imagination pour se faire une idée de l'histoire culturelle de Weimar avant Goethe, Schiller, Herder et Wieland, et de la signification très particulière qu'a pu avoir la cour de Saxe-Ernestine. Par chance, une partie non négligeable de la musique des premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle a pu être conservée, en particulier les compositions tout à fait remarquables de Jean-Sébastien Bach, organiste de la cour et maître de concert.

Lorsqu'au début du mois de juillet 1708 une voiture à cheval conduisit de Mühlhausen à Weimar le jeune musicien de 23 ans nouvellement recruté, accompagné de son épouse et de la sœur encore célibataire de celle-ci, transportant également tous les biens, sans doute encore assez limités, de leur jeune foyer, c'est un panorama bien modeste qui s'offre à la vue des nouveaux arrivants. Dans une description d'époque, on peut lire ceci : "En ville, on ne trouve pas de demeures prestigieuses et coûteuses, comme ailleurs, car la plupart sont faites de bois et de torchis. Les habitants ne sont en effet guère prétentieux en matière de construction et privilégient surtout le confort et la propreté." La ville n'était d'ailleurs pas très grande, puisque vers 1710, elle comptait à peine 5000 habitants. La simplicité des maisons de ville contrastait avec l'imposant château que le duc Guillaume IV avait fait ériger en 1651 sur les ruines d'un édifice antérieur. On peut mesurer l'importance de la résidence princière pour la vie de la ville si l'on considère qu'à l'époque, un bon tiers de la population était au service de la cour.

La petite famille Bach, qui allait s'accroître sensiblement au fil des années, prit ses quartiers à proximité du marché, à cinq minutes de marche du château, au domicile d'Adam Immanuel Weldig, musicien et "maître des pages de la cour". C'est ici que le jeune compositeur développa son langage musical, singulier et incomparable, et que furent composés en très peu de temps bon nombre de ses premiers chefs-d'œuvre. On pourrait considérer que dans celles des œuvres de Bach écrites à Weimar qui nous sont parvenues, le compositeur se livre à une exploration systématique du terrain musical de son époque. Si les œuvres écrites à Arnstadt et Mühlhausen peuvent encore être comprises comme l'expression d'une confrontation créatrice avec l'univers stylistique du XVII<sup>e</sup> siècle finissant, les traits de plus en plus expérimentaux et les formes de plus en plus innovantes des œuvres composées à Weimar marquent en quelque sorte un tournant décisif, la rupture, presque, de Bach avec le passé. Dans le relatif isolement des premières années de son séjour à Weimar, il transforma radicalement la palette de son expression musicale et développa un langage sonore véritablement personnel, libéré de tout stéréotype. C'est donc avec raison que le grand musicographe Philipp Spitta, par ailleurs biographe de Bach, considère les années weimariennes de son œuvre comme une période de première maturité.

Encore préservé de la contrainte hebdomadaire qui exigera plus tard de lui qu'il livre tous les dimanches une œuvre de musique figurée, Bach écrivit entre 1712 et 1713, de toute évidence de sa propre initiative et sans répondre à une quelconque commande, un petit nombre de cantates d'une grande qualité artistique, au style innovant et très prometteur. Ces œuvres se distinguent par leur caractère absolument exemplaire. Dans chacune des pièces qui les composent, le compositeur se montre en permanence à la recherche de nouvelles formes d'expression musicale qui lui permettent d'élargir le canon des formes et des styles conventionnels. Il multiplie les expériences audacieuses. Parmi les œuvres écrites à cette époque, la cantate BWV 199 "**Mein Herz schwimmt im Blut**" ["Mon cœur baigne dans le sang"], sur un texte publié en 1711 par le bibliothécaire de la cour de Darmstadt, Georg Christian Lehms, qui décrit dans un langage très expressif et non moins imagé la contrition du pécheur en proie aux remords. De toute évidence, la qualité poétique de ce texte a inspiré à Bach une musique qui rend compte des moindres nuances expressives des émotions, même des plus imperceptibles, élevant ainsi le genre de la cantate à un niveau jamais atteint jusqu'alors.

L'œuvre commence par un grand récitatif accompagné dont les audacieuses modulations illustrent d'une manière très plastique la fragilité et l'instabilité de l'âme en déréliction. Le premier air ("Stumme Seufzer, stille Klagen", "Soupirs muets, plaintes silencieuses") impressionne par ses amples arcs mélodiques confiés au hautbois, un instrument encore inhabituel dans la musique d'église. Un récitatif à nouveau accompagné par les cordes est suivi du deuxième air ("Tief gebückt und voller Reue", "À genoux et empli de remords"), auquel sa dimension très chantante et la grande densité des harmonies donnent un caractère presque hymnique. Un bref récitatif sert de transition vers un choral empli de consolation, dont la mélodie toute simple est accompagnée par les lignes agitées d'un alto solo. Avec ce mouvement, l'atmosphère un peu pesante se fait plus joyeuse. Le dernier récitatif débouche sur un passage *arioso* virtuose au soprano et conduit à une aria finale en forme de gigue, dans laquelle on entend pour la première fois l'ensemble des instruments. Avec cette seule cantate, sans aucun doute l'une des principales œuvres de la période weimarienne, Bach se révéla comme l'un des meilleurs compositeurs de sa génération. Ainsi qu'en témoignent les parties originales, il s'agit là bel et bien aussi d'une œuvre-clé à l'intérieur de sa propre production, qu'il continua d'interpréter jusqu'aux années de la période de Leipzig.

Sa nomination le 2 mars 1714 au poste de maître de concert de la chapelle de la cour de Weimar fut une reconnaissance bien méritée de ses prestations artistiques et apparaît comme le signe d'une évidente ascension dans la hiérarchie des musiciens de la cour. Cette promotion comportait l'obligation de livrer tous les mois de nouvelles compositions pour l'office religieux de la cour. Bach put ainsi pratiquer de manière régulière ce qu'il n'avait expérimenté jusqu'alors que dans un nombre limité de compositions. Écrire des cantates lui fournit de toute évidence un champ d'activité qui sollicitait très largement son imagination, l'incitant à chercher sans cesse de nouvelles solutions musicales. Pour l'espace limité de ce que l'on appelait alors la "Himmelsburg", la "forteresse céleste", c'est-à-dire l'église du château de Weimar, il écrivit une série d'œuvres de dimension intime, que l'on peut considérer comme relevant de la musique de chambre. C'est dans cette nouvelle série que s'inscrit la cantate en dialogue BWV 152 "**Tritt auf die Glaubensbahn**" ["Marche sur le chemin de la foi"], écrite pour le 30 décembre 1714. Dans une perpétuelle expérimentation avec les timbres et les formes, les combinaisons les plus singulières d'instruments et de modèles stylistiques, Bach a trouvé ici une solution qui ne manque pas de charme : au lieu des traditionnels instruments à cordes, il fait concorder avec les deux voix (de soprano et de basse) une flûte à bec, un hautbois, une viole d'amour et une viole de gambe, dans des distributions sans cesse renouvelées. Le texte de la cantate lui avait été fourni par une œuvre linguistiquement exigeante mais en même temps très euphonique de Salomo Franck, alors poète attitré de la cour de Weimar. Franck excellait dans l'art de couler dans des images particulièrement expressives les contenus théologiques les plus abstraits, ouvrant ainsi au compositeur des possibilités de traduction ou de transposition musicale qui ne lui imposaient pas trop de contraintes dans le choix des moyens. Bach sut toujours mettre à profit d'une manière incomparable cette marge de manœuvre que lui laissaient les textes de Salomo Franck. La cantate est introduite par une longue *sinfonia* en deux parties, dans laquelle le compositeur dote les quatre instruments de parties très individualisées. Il en résulte un contrepoint extrêmement dense et d'une grande richesse sonore. Le premier air ("Tritt auf die Glaubensbahn") est un excellent exemple de cette inhabituelle individualisation des différentes parties, dans la mesure où la voix de basse, le hautbois solo et la basse continue rivalisent littéralement dans un trio des plus animés. Le deuxième air, confié au soprano ("Stein, der über alle Schätze", "Pierre, qui surpasse tous les trésors"), élargit la musique à un quatuor extrêmement raffiné, la voix chantée se trouvant délicatement insérée, telle un troisième instrument, dans le tissu finement maillé des parties de flûte à bec, de viole d'amour et de continuo. Le duo qui suit est particulièrement ravissant ("Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen", "Comment dois-je t'embrasser, ô bien-aimé des âmes") : comme dans la cantate BWV 199, ce mouvement final réunit pour la première fois dans l'œuvre les deux voix chantées et l'ensemble des instruments. Tandis que basse et soprano présentent le texte dialogué d'abord en alternance puis sous forme de savants canons, la ritournelle complexe jouée à l'unisson par les trois instruments les plus aigus est insérée par sections comme un cantus firmus dans la partie vocale, interprétée, elle, de manière parfaitement continue.

La cantate nuptiale BWV 202 **“Weichet nur, betrübte Schatten”** [“Dissipez-vous, ombres lugubres”] ne nous est parvenue que dans une copie datée de l’année 1730. Mais il ne fait guère de doute qu’elle fut écrite à Weimar. Le texte, charmant, dû à une plume inconnue, chante le réveil de la nature après la fin de l’hiver : le bourgeonnement des fleurs et le réchauffement du soleil réveillent également les ardeurs de l’Amour. Bach a trouvé ici une expression musicale d’une richesse incroyable, d’une extrême variété et pleine de charme pour rendre compte du langage poétique très imagé de son texte. C’est particulièrement saisissant dans les cinq arias, alors que les récitatifs ne constituent que de brèves transitions. Dans le premier air (“Weichet nur, betrübte Schatten”) un hautbois solo vient tisser dans les accords arpégés des cordes une mélodie des plus rêveuses bientôt reprise au soprano. Le second air, simplement accompagné du continuo (“Phoebus eilt mit schnellen Pferden”, “Phébus et ses rapides chevaux parcourent”) imite en des guirlandes virtuoses la course du soleil à travers le “monde qui vient de renaître”. L’atmosphère joyeuse est quelque peu tempérée dans troisième air (“Wenn die Frühlingslüfte streichen”, “Quand l’air printanier caresse”) par les figurations élégiaques du violon. Le quatrième air (“Sich üben im Lieben”, “S’exercer à l’amour”) introduit pour la première fois une tonalité dansante ; les mouvements riches en syncopes et anacrouses (et non dénués d’humour) du hautbois rappellent le passe-pied français. Le geste dansant se poursuit, la fin de la cantate étant constituée d’une gavotte (“Sehet in Zufriedenheit tausend helle Wohlfahrtstage”, “Voyez pour votre plaisir, mille lumineux jours de bonheur”) qui retentit à trois reprises : d’abord jouée aux instruments, elle est ensuite interprétée dans une distribution réduite et chantée par la soprano, puis reprise par les instruments au grand complet.

La période weimarienne apparaît donc bien dans l’œuvre de Bach comme l’époque de la première maturité. Les cantates “de chambre”, intimes, qu’il écrivit durant ces années contiennent, sous une forme déjà parfaitement développée, tout ce qu’il transposera plus tard à plus grande échelle, dans les œuvres qu’il composera à Leipzig.

PETER WOLLNY

*Traduction : Elisabeth Rothmund*



**Anyone** who strolls through the atmospheric streets and lanes of the old town of Weimar today will be reminded everywhere of the splendid era of so-called 'Weimar Classicism' by the sight of the numerous monuments and historical buildings, the cachet of the squares and public gardens, but will be able to gain only a very limited impression of the no less glittering Baroque past of this small former ducal seat in central Germany. The old castle fell victim to a devastating fire as long ago as 1774. Many of the houses in the Baroque centre – especially those situated on the marketplace – were wiped out by bombing in the Second World War. And when another disastrous fire destroyed the famous Rococo Room of the Duchess Anna Amalia Library in September 2004, it was the unique book and manuscript holdings of the seventeenth and early eighteenth centuries that suffered the greatest damage. If, therefore, one wishes to form a mental picture of the cultural history of Weimar in the era before Goethe and Schiller, Herder and Wieland, and to grasp the specific significance of the Ernestine-Saxon court, a considerable amount of imagination is required. At least, fortunately for us, an appreciable proportion of the music of the early eighteenth century has withstood the ravages of time, and notably the exquisite compositions of the court organist and Konzertmeister Johann Sebastian Bach. When a carriage transported the newly appointed twenty-three-year-old musician, together with his young wife, her unmarried sister and their probably still frugal household, from Mühlhausen to Weimar at the beginning of July 1708, the newcomers were met by a rather unassuming panorama. A contemporary description informs us: 'Inside the town there are no splendid and costly houses, as there are elsewhere, but most of the dwellings are made of wood and cob. This is because the citizens take a modest approach to building, and set greater store by comfort and cleanliness.' Moreover, the town was comparatively small: around 1710 it did not even have a population of 5,000. The simplicity of the town houses stood in striking contrast to the imposing castle complex that Duke Wilhelm IV had built in 1651 on the ruins of an earlier fortress. The importance of the ducal residence for the life of the community can be seen in the fact that at that time no less than a third of the population was in the service of the court.

The still small Bach family, which was to grow steadily in the course of the next few years, took up quarters near the marketplace, just five minutes' walk from the castle, in the house of the musician Adam Immanuel Weldig, who held the position of Pagenhofmeister, 'master of the pages' at court. Here the young composer developed his unique and unmistakable musical language, and here he wrote many of his early masterpieces in rapid succession.

One might interpret Bach's surviving works from the Weimar years as a systematic exploration of the contemporary musical terrain. While the compositions from the Arnstadt and Mühlhausen periods may still be viewed as a creative confrontation with the stylistic world of the late seventeenth century, the increasingly experimental features and innovative forms of the Weimar works signal, as it were, Bach's break with the past. In the relative seclusion of these early Weimar years, he completely remodelled his spectrum of musical expression and developed a truly individual musical language, devoid of the slightest hint of stereotype. The great musicologist and Bach biographer Philipp Spitta aptly described Bach's Weimar period as the years of his early mastery.

Still unencumbered by the routine provision of figural music for Sunday worship, Bach created around 1712 and 1713, apparently on his own initiative, a small number of cantatas that met the highest standards of quality in artistic terms, and stylistically looked far into the future. These works are distinguished by their marked exemplary character. Every single piece reveals the composer's artistic aspiration to constantly renewed possibilities of musical execution and thus to an expansion of the conventional formal and stylistic canon; bold experiments appear at every turn. The cantata **Mein Herze schwimmt im Blut** BWV 199 belongs to this group. Its text comes from a poem published in 1711 by Georg Christian Lehms, the Darmstadt court librarian, which depicts the contrition of the repentant sinner in extremely eloquent and graphic language. Bach was clearly stimulated by the expressive quality of the poetry to create music that teased every nuance out of even the subtlest impulses, thus raising the cantata genre to a new level.

The work begins with an extended *accompagnato* recitative, whose bold modulations vividly convey the instability of the soul abandoned by God. The first aria ('Stumme Seufzer, stille Klagen') impresses with its wide-arching melodic lines, which Bach entrusted to the oboe, still unusual in church music at the time. A recitative, again accompanied by the strings, is followed by the second aria ('Tief gebückt und voller Reue'), whose noble cantabile and dense, viscous harmonies breathe an almost hymnic spirit.

After a short transitional recitative comes a consolatory chorale strophe, whose simple and memorable melody is interwoven with the agitated lines of a solo viola. With this movement, the oppressive mood changes to exuberant joy. The last recitative culminates in a virtuosic *arioso* passage for the soprano, then ushers in a *gigue*-like conclusion, in which the full instrumentalium is heard for the first time. With this one cantata – undoubtedly a magnum opus of the early Weimar years – Bach placed himself in the vanguard of the composers of his generation. That it was indeed a key work within his own oeuvre as well is clear from the original parts – he repeatedly performed the piece until well into the Leipzig period. Bach's appointment on 2 March 1714 as Konzertmeister of the Weimar Hofkapelle was a well-deserved recognition of his artistic achievements and signalled a clear ascent in the hierarchy of ducal musicians. The promotion was coupled with the task of delivering 'new pieces monthly' for divine service in the court chapel. This gave him the opportunity to put into regular practice what he had only tried out in a few works so far. In the composition of cantatas, he obviously found a sphere of activity that stimulated his imagination to a special degree and constantly spurred him on to seek new musical solutions. For the spatially limited conditions of what was called the 'Himmelsburg' – the 'Castle of Heaven', that is, the chapel of the ducal palace – he wrote a series of intimate works for chamber forces. This new series includes the dialogue cantata **Tritt auf die Glaubensbahn** BWV 152, composed for a performance on 30 December 1714. In his perpetual experiments with timbres and forms, *recherché* combinations of instruments and stylistic models, Bach came up with a particularly attractive solution here: instead of the usual complement of strings, he uses a recorder, an oboe, a viola d'amore and a viola da gamba in changing permutations with the singers (soprano and bass). He took the words of the cantata from a linguistically demanding and at the same time mellifluous text by the Weimar court poet Salomo Franck. The latter possessed the special gift of casting even abstract theological reasoning in colourful imagery, thus giving the composer possibilities for musical realisation that did not impose too many constraints on his choice of resources. Bach repeatedly took advantage of the scope this gave him to set Franck's texts in an inimitable manner. The cantata is introduced by a substantial two-section *sonfonia*, in which the composer provides the four different instruments with highly individual parts. This results in a very dense and euphonious texture. The first aria ('Tritt auf die Glaubensbahn') already demonstrates this unusual independence, with bass voice, solo oboe and basso continuo vying with each other in a lively trio. The second aria ('Stein, der über alle Schätze'), which is allotted to the soprano, expands the musical forces to a delicate quartet texture, in which the voice is skilfully woven like a third melody instrument into the fine-meshed fabric of recorder, viola d'amore and continuo. Especially beguiling is the concluding duet ('Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen'): as in BWV 199, this final movement combines both vocal soloists and the full complement of instruments for the first time. While soprano and bass sing the dialogic text alternately, then in elaborate canons, the multi-sectional *ritornello*, played in unison by the three upper instruments, is incorporated section by section like a *cantus firmus* into the vocal writing, which by contrast flow without interruption.

The wedding cantata **Weichet nur, betrübte Schatten** BWV 202 has come down to us only in a copy dated 1730. Nevertheless, it can hardly be doubted that it was composed during Bach's Weimar period. The delightful poetry by an unknown author sings of the awakening of nature after the end of winter, and as the flowers burgeon and the sun rises higher in the sky, Cupid once again goes on the prowl. Bach found for this picturesque language an uncommonly varied and appealing musical realisation, which is particularly striking in the five arias, whereas the recitatives are really only brief transitions. In the first aria ('Weichet nur, betrübte Schatten'), a solo oboe weaves around the string arpeggios a dreamily rapt melody, which is immediately picked up by the soprano. The second aria ('Phoebus eilt mit schnellen Pferden'), accompanied only by basso continuo, mimics the sun's course through the 'newborn world' in virtuosic garlands. In the third aria ('Wenn die Frühlingslüfte streichen'), the frolicsome mood is somewhat tempered by elegiac violin figurations. The fourth aria ('Sich üben im Lieben') introduces a dancelike tone for the first time; the witty anacrustic and syncopated animation of the oboe is reminiscent of a French *passepied*. The choreographic gesture is further developed in what follows – the cantata ends with a lively *gavotte* ('Sehet in Zufriedenheit tausend helle Wohlfahrtstage') which is heard three times in all: first played by the instruments alone, then sung by the soprano with reduced scoring, and finally performed by the full instrumental ensemble again.

The Weimar period, then, is indeed the time of Bach's first mastery. The intimately scored, chamber music-like cantatas of these years already contain, fully developed, all the elements that the composer later transferred to a larger scale in his Leipzig works.

PETER WOLLNY

Translation: Charles Johnston

**W**er heute durch die stimmungsvollen Straßen und Gassen der Weimarer Altstadt flaniert, der wird angesichts der zahlreichen Denkmäler und historischen Bauten, des Gepräges der Plätze und Anlagen zwar allenthalben an die glanzvolle Ära der sogenannten „Weimarer Klassik“ erinnert, gewinnt aber nur wenige Eindrücke von der nicht minder glanzvollen barocken Vergangenheit der kleinen mitteldeutschen Residenzstadt. Das alte Schloss fiel schon 1774 einem verheerenden Brand zum Opfer, viele der Häuser im barocken Zentrum – insbesondere das Ensemble am Markt – wurden im Zweiten Weltkrieg durch Bombenangriffe vernichtet. Und als im September 2004 eine weitere Brandkatastrophe den berühmten Rokokoaal der Herzogin Anna Amalia Bibliothek zerstörte, traf es in erster Linie die einzigartigen Buch- und Handschriftenbestände des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Will man sich also auf die Weimarer Kulturgeschichte der Ära vor Goethe und Schiller, Herder und Wieland einstimmen und die spezifische Bedeutung des ernestinisch-sächsischen Hofes erfassen, dann ist ein gehöriges Maß an Vorstellungskraft gefragt. Zum Glück hat wenigstens ein nennenswerter Teil der Musik des frühen 18. Jahrhunderts die Zeiten überdauert, darunter besonders die exquisiten Kompositionen des Hoforganisten und Konzertmeisters Johann Sebastian Bach.

Als Anfang Juli des Jahres 1708 eine Reisekutsche den neu bestellten 23-jährigen Musiker gemeinsam mit seiner jungen Ehegattin, deren unverheirateter Schwester und ihrem vermutlich noch kleinen Hausstand von Mühlhausen nach Weimar beförderte, bot sich den Ankömmlingen ein eher bescheidenes Panorama. In einer zeitgenössischen Beschreibung heißt es: „Innerhalb der Stadt sind keine Häuser von Pracht und großen Unkosten, wie an andern Orten, sondern die meisten sind von Holz und Leimen. Denn die Bürger gehen hier in Aufbaue der Häuser die Mittelstraße, und nehmen mehr die Reinlichkeit und Bequemlichkeit in acht.“ Zudem war die Stadt vergleichsweise klein: Um 1710 zählte sie nicht einmal 5000 Einwohner. Die Schlichtheit der Stadthäuser stand in auffälligem Kontrast zu der imposanten Schlossanlage, die Herzog Wilhelm IV. 1651 auf der Ruine eines älteren Vorgängerbaus hatte errichten lassen. Von welcher überragenden Bedeutung die herzogliche Residenz für das Leben der Stadt war, lässt sich daran ablesen, dass zu jener Zeit nicht weniger als ein Drittel der Bevölkerung im Dienste des Hofes stand.

Die noch kleine, im Verlauf der nächsten Jahre aber beständig wachsende Familie Bach bezog ihr Quartier in dem unmittelbar am Markt gelegenen Haus des Pagenhofmeisters und Musikers Adam Immanuel Weldig, kaum fünf Minuten Fußweg vom Schloss entfernt. Hier entwickelte der junge Komponist seine einzigartige und unverwechselbare musikalische Sprache, hier entstanden in dichter Folge viele seiner frühen Meisterwerke. Man könnte die aus den Weimarer Jahren überlieferten Werke Bachs als systematische Erkundung des zeitgenössischen musikalischen Terrains interpretieren. Lassen sich die Kompositionen aus der Arnstädter und Mühlhäuser Zeit noch als schöpferische Auseinandersetzung mit der Stilwelt des späten 17. Jahrhunderts verstehen, so signalisieren die zunehmend experimentellen Züge und innovativen Formen der Weimarer Werke gewissermaßen Bachs Abkehr von der Vergangenheit. In der relativen Abgeschiedenheit dieser frühen Weimarer Jahre vollzog sich der vollständige Umbau von Bachs musikalischem Ausdrucksspektrum und die Ausbildung einer wahrhaft individuellen Tonsprache, die jeglicher Formelhaftigkeit entbehrte. Der große Musikgelehrte und Bach-Biograph Philipp Spitta bezeichnete die Weimarer Periode Bachs daher treffend als die Jahre der ersten Meisterschaft.

Noch unbelastet von der routinemäßigen Bereitstellung der sonntäglichen Figuralmusik schuf Bach um 1712 und 1713 offenbar aus eigenem Antrieb eine kleine Zahl von Kantaten, die künstlerisch höchste Qualitätsmaßstäbe und stilistisch hier in die Zukunft blickten. Die Werke zeichnen sich durch ihre ausgesprochen exemplarischen Charakter aus. In jedem einzelnen Stück offenbart sich das künstlerische Streben des Komponisten nach immer neuen Möglichkeiten der musikalischen Umsetzung und damit nach einer Erweiterung des konventionellen Formen- und Stilkanons; kühne Experimente finden sich auf Schritt und Tritt. Zu dieser Gruppe gehört die Kantate **„Mein Herz schwimmt im Blut“** BWV 199. Textlich basiert das Werk auf einer 1711 veröffentlichten Dichtung des Darmstädter Hofbibliothekars Georg Christian Lehms, die mit äußerst wortmächtiger und bildreicher Sprache die Zerknirschung des reumütigen Sünders schildert. Bach fühlte sich offenbar von der expressiven Qualität der Dichtung angeregt, eine Musik zu schaffen, die den Ausdrucksnuancen selbst feinsten Regungen nachspürte und damit die Gattung der Kantate auf eine neue Ebene hob.

Das Werk beginnt mit einem großen *Accompagnato*-Rezitativ, dessen kühne Modulationen die Haltlosigkeit der von Gott verlassenen Seele plastisch zum Ausdruck bringen. Die erste Arie („Stumme Seufzer, stille Klagen“) beeindruckt mit ihren weiträumigen Melodiebögen, die Bach der seinerzeit in der Kirchenmusik noch ungewohnten Oboe anvertraut. Auf ein wiederum von den Streichern begleitetes Rezitativ folgt die zweite Arie („Tief gebückt und voller Reue“), deren edle Kantabilität und dichte, pastose Harmonien einen geradezu hymnischen Geist atmen. Nach einer kurzen rezitativischen Überleitung schließt sich ein tröstlicher Choralatz an, dessen eingängig schlichte Melodie von den bewegten Linien einer Solobratsche umspielt wird. Mit diesem Satz wandelt sich die bedrückte Stimmung in ausgelassene Freude. Das letzte Rezitativ lässt den Sopran in

eine virtuose *Arioso*-Passage münden und leitet zu einer Gigue-artigen Schlussarie über, in der erstmals das gesamte Instrumentarium zu hören ist. Mit dieser einen Kantate – zweifellos ein Hauptwerk der frühen Weimarer Jahre – stellte Bach sich an die Spitze der Komponisten seiner Generation. Dass es sich in der Tat um ein Schlüsselwerk auch innerhalb seines eigenen Schaffens handelte, zeigt sich auch an den Originalstimmen – bis in die Leipziger Zeit hinein hat er das Stück immer wieder aufgeführt.

Bachs am 2. März 1714 erfolgte Ernennung zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle war eine wohlverdiente Anerkennung seiner künstlerischen Leistung und signalisierte einen deutlichen Aufstieg in der Hierarchie der herzoglichen Musiker. Diese Beförderung war mit der Aufgabe verknüpft, „monatlich neue Stücke“ für den Hofgottesdienst zu liefern. Damit bot sich ihm die Möglichkeit, das bislang nur an wenigen Kompositionen Erarbeitete nun regelmäßig praktisch umzusetzen. In der Komposition von Kantaten fand er offensichtlich ein Betätigungsfeld, das seine Fantasie in besonderem Maße anregte und ihn zu immer neuen musikalischen Lösungen anspornte. Für die räumlich beschränkten Verhältnisse der sogenannten Himmelsburg – der Weimarer Schlosskapelle – schrieb er eine Serie von kammermusikalisch intimen Werken. In diese neue Reihe gehört die Dialogkantate **„Tritt auf die Glaubensbahn“** BWV 152, die für eine Aufführung am 30. Dezember 1714 entstand. Im beständigen Experimentieren mit Klängen und Formen, erlesenen Kombinationen von Instrumenten und Stilmodellen hat Bach hier eine besonders reizvolle Lösung gefunden: Er lässt statt der üblichen Streicherbesetzung eine Blockflöte, eine Oboe, eine Viola d’amore und eine Viola da gamba in wechselnden Kombinationen mit den beiden Singstimmen (Sopran und Bass) konzertieren. Als Textgrundlage diente ihm eine sprachlich anspruchsvolle und zugleich wohlklingende Dichtung des Weimarer Hofdichters Salomo Franck. Franck verfügte über die besondere Gabe, auch abstrakte theologische Gedankengänge in anschauliche Bilder zu gießen; damit eröffnete er dem Komponisten Möglichkeiten zur musikalischen Umsetzung, die ihn in der Wahl seiner Mittel nicht allzu sehr festlegten. Bach hat diesen Spielraum in seinen Vertonungen Franckscher Texte immer wieder auf unnachahmliche Weise zu nutzen verstanden. Die Kantate wird von einer ausgedehnten zweiteiligen Sinfonia eingeleitet, in der der Komponist die vier unterschiedlichen Instrumente mit höchst individuellen Partien ausstattet. So entsteht ein überaus dichter und klangschöner Satz. Bereits die erste Arie („Tritt auf die Glaubensbahn“) demonstriert diese ungewöhnliche Eigenständigkeit, indem die Bassstimme sowie die solistische Oboe und der Basso continuo in einem bewegten Trio miteinander wetteifern. Die zweite, dem Sopran zugewiesene Arie („Stein, der über alle Schätze“) erweitert die Musik zu einem delikaten Quartettsatz, dabei wird die Singstimme kunstvoll wie ein drittes Instrument in das feinmaschige Gewebe von Blockflöte, Viola d’amore und Continuo eingewoben. Von besonderem Reiz ist das abschließende Duett („Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen“), das – wie in BWV 199 – in diesem Finalsatz erstmals beide Singstimmen und alle

inologischen Text zunächst abwechselnd und sodann in kunstvollen Kanons vortragen, wird das von den drei höheren Instrumenten unisono gespielte vielgliedrige Ritornell wie ein *cantus firmus* abschnittsweise in den ohne Unterbrechungen vorgetragenen Vokalteil eingebaut.

Die Hochzeitskantate **„Weichet nur, betrübte Schatten“** BWV 202 ist lediglich in einer auf das Jahr 1730 datierten Abschrift überliefert. Gleichwohl ist ihre Entstehung in Bachs Weimarer Zeit kaum zu bezweifeln. Die von einem unbekanntem Autor stammende liebevolle Dichtung besingt das Erwachen der Natur nach dem Ende des Winters, und mit dem Sprießen der Blumen und der steigenden Sonne geht auch Amor wieder auf die Pirsch. Bach hat für die bildreiche Sprache seiner Textvorlage eine ungemein vielgestaltige, reizvolle musikalische Umsetzung gefunden, die insbesondere in den fünf Arien verblüfft, während die Rezitative eigentlich nur kurze Überleitungen darstellen. In der ersten Arie („Weichet nur, betrübte Schatten“) webt eine solistische Oboe in die gebrochenen Akkorde der Streicher eine träumerisch entrückte Melodie ein, die alsbald vom Sopran aufgegriffen wird. Die zweite, nur von Basso continuo begleitete Arie („Phoebus eilt mit schnellen Pferden“) ahmt in virtuoson Girlanden den Lauf der Sonne durch die „neu geborne Welt“ nach. Die ausgelassene Stimmung wird in der dritten Arie („Wenn die Frühlingslüfte streichen“) mit ihren elegischen Violinfigurationen etwas gemildert. Die vierte Arie („Sich üben im Lieben“) führt erstmals einen tänzerischen Ton ein; die humorvolle auftaktige und synkopische Bewegung der Oboe erinnert an ein französisches *Passepied*. Der tänzerische Gestus wird im Folgenden weiter ausgebaut – den Abschluss der Kantate bildet eine lebhaft Gavotte („Sehet in Zufriedenheit tausend helle Wohlfahrtstage“), die insgesamt dreimal erklingt: zunächst instrumental, dann in reduzierter Besetzung vom Sopran gesungen und schließlich noch einmal im vollen Instrumentarium.

Die Weimarer Periode ist in der Tat die Zeit der ersten Meisterschaft Bachs. In den kammermusikalisch intim besetzten Kantaten dieser Jahre ist bereits all das vollständig ausgebildet, was der Komponist später in seinen Leipziger Werken auf größere Maßstäbe übertrug.

PETER WOLLNY

**Weichet nur, betrübte Schatten** BWV202 (text: anonymous)

- 1 | 1. ARIA  
Weichet nur, betrübte Schatten,  
Frost und Winde, geht zur Ruh!  
Florens Lust  
Will der Brust  
Nichts als frohes Glück verstaten,  
Denn sie trägt Blumen zu.
- 2 | 2. REZITATIV  
Die Welt wird wieder neu,  
Auf Bergen und in Gründen  
Will sich die Anmut doppelt schön verbinden,  
Der Tag ist von der Kälte frei.
- 3 | 3. ARIA  
Phoebus eilt mit schnellen Pferden  
Durch die neugeborne Welt.  
Ja, weil sie ihm wohlgefällt,  
Will er selbst ein Buhler werden.
- 4 | 4. REZITATIV  
Drum sucht auch Amor sein Vergnügen,  
Wenn Purpur in den Wiesen lacht,  
Wenn Florens Pracht sich herrlich macht,  
Und wenn in seinem Reich,  
Den schönen Blumen gleich,  
Auch Herzen feurig siegen.
- 5 | 5. ARIA  
Wenn die Frühlingslüfte streichen  
Und durch bunte Felder wehn,  
Pflegt auch Amor auszuschleichen,  
Um nach seinem Schmuck zu sehn,  
Welcher, glaubt man, dieser ist,  
Dass ein Herz das andre küsst.
- 6 | 6. REZITATIV  
Und dieses ist das Glücke,  
Dass durch ein hohes Gunstgeschicke  
Zwei Seelen einen Schmuck erlanget,  
An dem viel Heil und Segen pranget.
- 7 | 7. ARIA  
Sich üben im Lieben,  
In Scherzen sich Herzen  
Ist besser als Florens vergängliche Lust.  
Hier quellen die Wellen,  
Hier lachen und wachen  
Die siegenden Palmen auf Lippen und Brust.

**Weichet nur, betrübte Schatten** BWV202

1. ARIA  
Dissipez-vous, ombres lugubres,  
Froid et vents, apaisez-vous !  
Flora joyeuse  
À nos cœurs  
Ne veut accorder qu'un bonheur radieux,  
Car elle apporte des fleurs.
2. RÉCITATIF  
Le monde renaît comme neuf,  
Sur les monts et les vallées,  
La grâce s'apprête à s'unir doublement,  
Le jour est délivré du froid.
3. ARIA  
Phébus et ses rapides chevaux parcourent  
Le monde nouvellement né,  
Et comme celui-ci lui agréé,  
Il se fait lui-même séducteur.
4. RÉCITATIF  
C'est pourquoi l'Amour, lui aussi, cherche son  
Quand la pourpre rit dans les prés, [plaisir,  
Quand l'éclat de Flora resplendit,  
Et quand dans son règne,  
Semblables aux belles fleurs,  
Les cœurs ardents triomphent aussi.
5. ARIA  
Quand l'air printanier caresse  
Et traverse les champs colorés,  
L'Amour passe aussi, furtivement,  
En quête de son trésor,  
Qui consiste, croit-on,  
En ce qu'un cœur en embrasse un autre.
6. RÉCITATIF  
Et voilà le bonheur :  
Que grâce à un sort très favorable,  
Deux âmes acquièrent ce trésor  
Qui resplendit de bonheur et de félicité.
7. ARIA  
S'exercer à l'amour,  
Badiner tendrement,  
Vaut mieux que les éphémères plaisirs de Flora.  
Ici jaillissent les vagues,  
Ici rient et veillent  
Sur les lèvres et dans les cœurs les lauriers du triomphe.

**Weichet nur, betrübte Schatten** BWV202

- ARIA  
Begone now, gloomy shadows;  
Frost and winds, away with you!  
Flora's joys  
Will grant our breasts  
Naught but cheerful good fortune,  
For she brings us flowers.
2. RECITATIVE  
The world is born anew.  
Over hill and vale  
Doubly fair Beauty wishes to be united;  
The day is free from chill.
3. ARIA  
Phoebus races with his swift horses  
Through the newborn world.  
Indeed, so much does she please him  
That he himself would be her lover.
4. RECITATIVE  
So Cupid too seeks his pleasure  
When violets smile in the meadows,  
When Flora is mighty in her splendour,  
And when, in his realm,  
Like lovely flowers,  
Hearts too triumph in their ardour.
5. ARIA  
When spring breezes blow  
And waft through many-coloured fields,  
Cupid too steals out  
To find a jewel to adorn himself;  
And that jewel, it is believed,  
Is when one heart kisses another.
6. RECITATIVE  
And this is good fortune,  
That through a supreme favour of Fate  
Two souls garner such a jewel,  
That glitters with prosperity and blessings.
7. ARIA  
To indulge in love,  
To dally amid caresses,  
Is better than Flora's fleeting joys.  
Here the waves gush forth,  
Here the victor's palms smile  
And watch over lips and bosom.



8 | 8. REZITATIV  
So sei das Band der keuschen Liebe,  
Verlobte Zwei,  
Vom Unbestand des Wechsels frei!  
Kein jäher Fall  
Noch Donnerknall  
Erschrecke die verliebten Triebe!

9 | 9. ARIA  
Sehet in Zufriedenheit  
Tausend helle Wohlfahrtstage,  
Dass bald bei der Folgezeit  
Eure Liebe Blumen trage!

**Tritt auf die Glaubensbahn BWV 152 (text by Salomon Franck)**

10 | 1. SINFONIA

11 | 2. ARIA (B)  
Tritt auf die Glaubensbahn,  
Gott hat den Stein geleet,  
Der Zion hält und trägt,  
Mensch, stoße dich nicht dran!  
Tritt auf die Glaubensbahn!

12 | 3. REZITATIV (B)  
Der Heiland ist gesetzt  
In Israel zum Fall und Auferstehen!  
Der edle Stein ist sonder Schuld,  
Wenn sich die böse Welt  
So hart an ihm verletzt,  
Ja über ihn zur Hölle fällt,  
Weil sie boshaftig an ihn rennet  
Und Gottes Huld  
Und Gnade nicht erkennt!  
Doch selig ist  
Ein auserwählter Christ,  
Der seinen Glaubensgrund auf diesen Eckstein leget,  
Weil er dadurch Heil und Erlösung findet.

13 | 4. ARIA (S)  
Stein, der über alle Schätze,  
Hilf, dass ich zu aller Zeit  
Durch den Glauben auf dich setze  
Meinen Grund der Seligkeit  
Und mich nicht an dir verletze,  
Stein, der über alle Schätze!

8. RÉCITATIF  
Que le lien de l'amour chaste,  
O couple de fiancés,  
Reste préservé de l'inconstance du changement !  
Qu'aucun malheur brutal  
Ni coup de tonnerre  
Ne vienne effrayer vos désirs amoureux.

ARIA  
Voyez pour votre plaisir  
Mille lumineux jours de bonheur,  
Et que dans un avenir proche  
Votre amour porte ses fruits !

**Tritt auf die Glaubensbahn BWV 152**

1. SINFONIA

2. ARIA (B)  
Marche sur le chemin de la foi,  
Dieu a posé la pierre  
Qui tient et porte Sion,  
Homme, ne viens pas t'y heurter !  
Marche sur le chemin de la foi !

3. RÉCITATIF (B)  
Le Sauveur est instauré en Israël  
Pour sa chute et sa résurrection !  
La noble pierre n'est pas en faute  
Si le monde mauvais  
Se blesse durement sur elle,  
Et, trébuchant, tombe en enfer,  
Car il se rue avec malveillance  
Et ne reconnaît la bonté  
Ni la grâce de Dieu !  
Mais bienheureux  
Le chrétien élu,  
Qui fait de cette pierre angulaire le fondement de sa foi, .  
Parce que par-là, il trouvera le salut et la rédemption

4. ARIA (S)  
Pierre, qui surpasses tous les trésors,  
Aide-moi, que de tout temps  
Par ma foi je pose sur toi  
Le fondement de ma félicité  
Et que je ne me blesse pas sur toi,  
Pierre, qui surpasses tous les trésors !

8. RECITATIVE  
So may the bond of virtuous love,  
Betrothed pair,  
Be free from the inconstancy of change!  
May no sudden blow  
Or thunderclap  
Daunt your amorous desires!

9. ARIA  
May you contentedly enjoy  
A thousand bright and prosperous days,  
So that soon, in days to come,  
Your love may bring forth blossoms!

**Tritt auf die Glaubensbahn BWV 152**

1. SINFONIA

2. ARIA (B)  
Tread the path of faith!  
God has laid the stone  
That supports and bears Zion:  
Man, do not stumble over it!  
Tread the path of faith!

3. RECITATIVE (B)  
The Saviour has been set  
Among Israel for the Fall and the Resurrection!  
The noble stone is blameless,  
Even if the wicked world  
Injures itself so sorely upon it,  
Yea, falls over it into Hell,  
Because it spitefully dashes against it,  
And does not perceive  
God's grace and mercy!  
But blessed is  
The chosen Christian,  
Who sets the foundation of his faith upon this cornerstone,  
For through it he finds salvation and redemption.

4. ARIA (S)  
Stone that surpasses all treasures,  
Help me, so that at all times,  
Through faith, I may lay upon you  
My foundation for bliss,  
And not injure myself on you,  
Stone that surpasses all treasures!

14 | 5. REZITATIV (B)  
Es ärgre sich die kluge Welt, dass Gottes Sohn  
Verlässt den hohen Ehrenthron,  
Dass er in Fleisch und Blut sich kleidet  
Und in der Menschheit leidet.  
Die größte Weisheit dieser Erden  
Muss vor des Höchsten Rat  
Zur größten Torheit werden.  
Was Gott beschlossen hat,  
Kann die Vernunft doch nicht ergründen;  
Die blinde Leiterin verführt den geistlich Blinden.

15 | 6. ARIA (S, B)  
Seele: Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen?  
Jesus: Du musst dich verleugnen und alles verlassen.  
Seele: Wie soll ich erkennen das ewige Licht?  
Jesus: Erkenne mich gläubig und ärgre dich nicht!  
Seele: Komm, lehre mich, Heiland, die Erde verschmähen!  
Jesus: Komm, Seele, durch Leiden zur Freude zu gehen!  
Seele: Ach, ziehe mich, Liebster, so folg ich dir nach!  
Jesus: Dir schenk ich die Krone nach Trübsal und Schmach.

**Mein Herze schwimmt im Blut BWV 199**  
(text by Georg Christian Lehms, chorale by Johann Heerman)

16 | 1. REZITATIV  
Mein Herze schwimmt im Blut,  
Weil mich der Sünden Brut  
In Gottes heiligen Augen zum Ungeheuer macht.  
Und mein Gewissen fühlet Pein,  
Weil mir die Sünden nichts als Höllenhenker sein.  
Verhasste Lasternacht!  
Du, du allein hast mich in solche Not gebracht;  
Und du, du böser Adamssamen,  
Raubst meiner Seele alle Ruh  
Und schließest ihr den Himmel zu!  
Ach! unerhörter Schmerz!  
Mein ausgedorrtes Herz  
Will ferner mehr kein Trost befeuchten,  
Und ich muss mich vor dem verstecken,  
Vor dem die Engel selbst ihr Angesicht verdecken.

17 | 2. ARIA UND REZITATIV  
Stumme Seufzer, stille Klagen,  
Ihr mögt meine Schmerzen sagen,  
Weil der Mund geschlossen ist.  
Und ihr nassen Tränenquellen  
Könnt ein sichres Zeugnis stellen,  
Wie mein sündlich Herz gebüßt.  
Mein Herz ist itzt ein Tränenbrunn,  
Die Augen heiße Quellen.  
Ach Gott! wer wird dich doch zufriedenstellen?

5. RÉCITATIF (B)  
Que le monde sage s'agace de ce que le Fils de  
Descende du haut trône d'honneur, [Dieu  
Se vête de chair et de sang  
Et souffre parmi les hommes.  
La plus grande sagesse de ce monde  
Se transforme, devant le conseil du Très-Haut,  
En la plus grande sottise.  
Les arrêts de Dieu,  
La raison ne peut les déchiffrer ;  
Cette guide aveugle égare l'aveugle en esprit.

6. ARIA (S, B)  
L'âme : Comment dois-je t'embrasser, ô Bien-aimé des âmes ?  
Jésus : Il te faut te renier et tout abandonner.  
Âme : Comme puis-je reconnaître la lumière éternelle ?  
Jésus : Reconnais-moi par la foi et ne t'agace pas !  
Âme : Viens, apprend-moi, mon Sauveur, à mépriser le monde !  
Jésus : Viens, mon âme, pour atteindre la joie à travers l'épreuve !  
Âme : Ah, entraîne-moi, Bien-aimé, et je te suivrai !  
Jésus : Je t'offre la couronne après l'affliction et l'outrage !

**Mein Herze schwimmt im Blut BWV 199**

1. RÉCITATIF  
Mon cœur baigne dans le sang  
Parce que l'engeance du péché  
Fait de moi un monstre aux yeux saints de Dieu.  
Et ma conscience souffre,  
Parce que les péchés ne sont pour moi qu'autant de bourreaux des  
enfes.  
Odieuse nuit de vice !  
Toi, toi seule m'a conduit dans une telle détresse ;  
Et toi, méchante semence d'Adam,  
Tu prives mon âme de tout repos  
Et lui fermes les portes du ciel !  
Mon cœur desséché  
Ne sera plus humecté par aucun réconfort,  
Et je dois me dissimuler devant celui  
Devant qui les anges eux-mêmes cachent leur visage.

2. ARIA ET RÉCITATIF  
Soupirs muets, plaintes silencieuses,  
Vous pouvez dire ma douleur  
Parce que ma bouche est close.  
Et vous, humides sources de larmes,  
Donnez un témoignage sûr  
De la repentance de mon cœur pécheur.  
Mon cœur est désormais un puits de larmes, mes yeux des sources  
brûlantes.  
Ah Dieu ! Qui pourra donc te satisfaire ?

5. RECITATIVE (B)  
Let the clever world be angered that the Son of  
Should leave the lofty throne of honour, [God  
That He should clothe Himself in flesh and blood  
And suffer in the mortal state.  
The greatest wisdom on this earth  
Must before the council of the Most High  
Become the greatest folly.  
What God has decided,  
Reason cannot fathom;  
The blind seductress leads astray the blind in spirit.

6. ARIA (S, B)  
Soul: How shall I, O Lover of souls, embrace thee?  
Jesus: You must deny yourself and abandon all.  
Soul: How shall I perceive the eternal light?  
Jesus: Perceive me with faith and be not angered!  
Soul: Come, teach me, Saviour, to despise the earth!  
Jesus: Come, soul, to go through sorrows to joy!  
Soul: Ah, draw me on, Beloved, and I will follow after thee!  
Jesus: I will give you the crown after tribulation and disgrace.

**Mein Herze schwimmt im Blut BWV 199**

1. RECITATIVE  
My heart welters in blood,  
For my brood of sins  
Makes me a monster  
In God's blessed eyes.  
And my conscience feels affliction,  
Because my sins are naught  
But hellish torture.  
Hateful gloom of vice!  
You, you alone  
Have led me into such distress!  
And you, wicked seed of Adam,  
Rob my soul of all rest,  
And exclude it from heaven!  
Alas! Unexampled sorrow!  
No comfort now will refresh  
My withered heart,  
And I must hide from Him  
Before Whom even the angels veil their faces.

2. ARIA AND RECITATIVE)  
Mute sighs, silent laments,  
You must declare my sorrows,  
Because my mouth is closed.  
And you, moist springs of tears,  
May give sure testimony  
Of my sinful heart's repentance.  
My heart is now a well of tears,  
My eyes burning fountains.  
Ah, God! Who will content thee?

18 | 3. REZITATIV  
Doch Gott muss mir gnädig sein,  
Weil ich das Haupt mit Asche,  
Das Angesicht mit Tränen wasche,  
Mein Herz in Reu und Leid zerschlage  
Und voller Wehmut sage:  
Gott sei mir Sünder gnädig!  
Ach ja! sein Herze bricht,  
Und meine Seele spricht:

19 | 4. ARIA  
Tief gebückt und voller Reue  
Lieg ich, liebster Gott, vor dir.  
Ich bekenne meine Schuld,  
Aber habe doch Geduld,  
Habe doch Geduld mit mir!

20 | 5. REZITATIV  
Auf diese Schmerzensreu  
Fällt mir alsdann dies Trostwort bei:

21 | 6. CHORAL  
Ich, dein betrübtes Kind,  
Werf alle meine Sünd,  
So viel ihr in mir stecken  
Und mich so heftig schrecken,  
In deine tiefen Wunden,  
Da ich stets Heil gefunden.

22 | 7. REZITATIV  
Ich lege mich in diese Wunden  
Als in den rechten Felsenstein;  
Die sollen meine Ruhstatt sein.  
In diese will ich mich im Glauben schwingen  
Und drauf vergnügt und fröhlich singen:

23 | 8. ARIA  
Wie freudig ist mein Herz,  
Da Gott versöhnet ist  
Und mir auf Reu und Leid  
Nicht mehr die Seligkeit  
Noch auch sein Herz verschließt.

3. RÉCITATIF  
Mais Dieu doit me témoigner sa clémence,  
Car je lave ma tête avec des cendres  
Et mon visage avec mes larmes,  
Et mon cœur se brise de remords et de peine  
Et dit, plein de chagrin :  
Que Dieu me soit miséricordieux, à moi pécheur :  
Ah oui ! Son cœur se brise  
Et mon âme dit :

4. ARIA  
À genoux et empli de remords  
Je gis, très cher Dieu, à tes pieds.  
Je reconnais ma faute,  
Mais sois patient,  
Sois patient envers moi !

5. RÉCITATIF  
Au milieu de ce douloureux remords  
Me viennent ces paroles de réconfort :

6. CHORAL  
Moi, ton enfant affligé,  
Je jette tous mes péchés,  
Si nombreux en moi  
Et qui m'effraient si durement,  
Dans tes blessures profondes,  
Où j'ai toujours trouvé mon salut.

7. RÉCITATIF  
Je repose dans ces blessures  
Comme dans le véritable rocher ;  
Elles seront mon repos.  
En elles je veux être porté par la foi  
Et puis chanter avec plaisir et joie :

8. ARIA  
Comme mon cœur est réjoui,  
Maintenant que Dieu est apaisé  
Et qu'après mon remords et ma peine,  
Il ne me refuse pas la félicité  
Ni ne me ferme son cœur.

*Traduction : Elisabeth Rothmund*

3. RECITATIVE  
Yet God must have mercy on me,  
Because I wash my head with ashes  
And my face with tears,  
Because I beat my breast in contrition and grief  
And cry, filled with sadness:  
'God have mercy on me, a sinner!'  
Ah yes, His heart breaks,  
And my soul says:

4. ARIA  
Bowing low and full of remorse  
I lie, dear God, before thee.  
I acknowledge my guilt;  
But only show forbearance,  
Show forbearance for me!

5. RECITATIVE  
In my sorrow and contrition  
These words of comfort then come back to me:

6. CHORALE  
I, thy afflicted child,  
Cast all my sins,  
No matter how many they are  
And no matter how horribly they frighten me,  
Into thy deep wounds,  
Where I have always found salvation.

7. RECITATIVE  
I lay myself down in those wounds  
As on firm rock;  
They shall be my resting place.  
In them I will soar in faith  
And sing cheerfully and contentedly:

8. ARIA  
How joyful is my heart,  
For God is propitiated,  
And after my suffering and repentance  
No longer excludes me from bliss  
Nor from His heart.

*Translations: Charles Johnston*

## Freiburger Barockorchester – Sélection discographique

Also available for download / Disponible également en téléchargement

**Johann Sebastian BACH**  
**Cantatas for alto BWV 35, 169 & 170**  
*Bernarda Fink, mezzo-soprano*  
HMG 502016

**The Complete Brandenburg Concertos**  
2CD HMC 902176.77

**Harpichord Concertos BWV 1052-1058**  
*Andreas Staier, harpsichord*  
2CD HMC 902181.82

**Violin Concertos BWV 1041-1043**  
**Concertos for 3 violins BWV 1064R**  
*Petra Müllejans, Gottfried von der Goltz, violins*  
HMC 902145

**Orchestral Suites nos 1-4**  
2CD HMC 902113.14



## Carolyn Sampson

**FRANCIS POULENC**

**Stabat Mater**

*Cappella Amsterdam  
Estonian Philharmonic Choir & Orchestra  
cond. Daniel Reuss*  
HMC 902149



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2017

Enregistrement mai 2016, Teldex Studio Berlin

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : René Möller, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo Carolyn Sampson © Marco Borggreve

Maquette Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

HMM 902252