

JOHANN SEBASTIAN BACH

KÖTHENER TRAUERMUSIK BWV 244a

PYGMALION

RAPHAËL PICHON





JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

## KÖTHENER TRAUERMUSIK BWV 244a

Musique funèbre pour le Prince Léopold d'Anhalt-Köthen

Restitution Morgan Jourdain / Collaboration à la restitution : Raphaël Pichon

### 1. Abteilung

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | 1. Chorus: <i>Klagt, Kinder, klagt es aller Welt</i>      | 4'45 |
| 2 | 2. Recitativo (A): <i>O Land! Bestürztes Land!</i>        | 1'22 |
| 3 | 3. Aria (A): <i>Weh und Ach</i>                           | 3'46 |
| 4 | 4. Recitativo (T): <i>Wie wenn der Blitze Grausamkeit</i> | 0'57 |
| 5 | 5. Aria (T): <i>Zage nur, du treues Land</i>              | 4'06 |
| 6 | 6. Recitativo (S): <i>Ach ja! Wenn Tränen oder Blut</i>   | 1'05 |
| 7 | 7. Chorus: <i>Komm wieder, teurer Fürsten-Geist</i>       | 4'06 |

### 2. Abteilung

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 8  | 8. "Dictum." Chorus: <i>Wir haben einen Gott, der da hilft</i>      | 3'49 |
| 9  | 9. Recitativo (A): <i>Betrübter Anblick voll Erschrecken</i>        | 0'38 |
| 10 | 10. Aria (A): <i>Erhalte mich</i>                                   | 6'24 |
| 11 | 11. Recitativo (S): <i>Jedoch der schwache Mensch erzittert nur</i> | 1'04 |
| 12 | 12. Aria (S): <i>Mit Freuden sei die Welt verlassen</i>             | 4'40 |
| 13 | 13. Recitativo (B): <i>Wohl also dir</i>                            | 0'30 |
| 14 | 14. "Repetatur Dictum" <i>Wir haben einen Gott, der da hilft</i>    | 3'18 |

### 3. Abteilung

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 15 | 15. Aria (B): <i>Lass, Leopold, dich nicht begraben</i>    | 5'08 |
| 16 | 16. Recitativo (A): <i>Wie könnt es möglich sein</i>       | 0'50 |
| 17 | 17. Aria (A): <i>Wird auch gleich nach tausend Zähren</i>  | 4'18 |
| 18 | 18. Recitativo (T): <i>Und, Herr, das ist die Spezerei</i> | 0'49 |
| 19 | 19. Aria a 2 Cori: <i>Geh, Leopold, zu deiner Ruhe</i>     | 4'32 |

### 4. Abteilung

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 20 | 20. Aria (B): <i>Bleibet nur in eurer Ruh</i>            | 5'45 |
| 21 | 21. Recitativo (S): <i>Und du, betrübtes Fürstenhaus</i> | 1'27 |
| 22 | 22. Aria (S): <i>Hemme dein gequältes Kränken</i>        | 2'55 |
| 23 | 23. Recitativo (B): <i>Nun scheiden wir</i>              | 1'33 |
| 24 | 24. Chorus: <i>Die Augen sehn nach deiner Leiche</i>     | 6'06 |

soprano Sabine Devieille\*

alto Damien Guillon

tenor Thomas Hobbs

bass Christian Immler

## Ensemble Pygmalion, Raphaël Pichon

### CHOIR

- |                |  |
|----------------|--|
| <i>Soprano</i> | Anne-Marie Beaudette, Armelle Cardot Froeliger<br>Anne-Emmanuelle Davy, Violaine Le Chenadec, Lucie Van Baaren |
| <i>Alto</i>    | Jean-Christophe Clair, Cécile Pilorger, Marie Pouchelon, Alexander Schneider                                   |
| <i>Tenor</i>   | Didier Chassaing, Davy Cornillot, Guillaume Gutierrez, Randol Rodriguez Rubio                                  |
| <i>Bass</i>    | Pau Bordas, Nicolas Boulanger, Geoffroy Heurard, Pierre Virly  |

### ORCHESTRA

- |                         |   |
|-------------------------|---|
| <i>Konzertmeister</i>   | Sophie Gent   |
| <i>Violin I</i>         | Sophie Gent, Louis Créac'h, Béatrice Linon, Marie Rouquié         |
| <i>Violin II</i>        | Gabriel Grosbard, Cyrielle Eberhardt, Satomi Watanabe, David Wish |
| <i>Viola</i>            | Jérôme Van Waerbeke, Kate Goodbehere                              |
| <i>Viola da gamba</i>   | Julien Léonard, Myriam Rignol                                     |
| <i>Violoncello</i>      | Antoine Touche  |
| <i>Double bass</i>      | Christian Staude, Thomas de Pierrefeu (1, 7, 15)                  |
| <i>Oboe</i>             | Jasu Moïsio, Lidewei De Sterck                                    |
| <i>Flute</i>            | Georgia Browne, Anne Thivierge                                    |
| <i>Bassoon</i>          | Evolène Kiener  |
| <i>Organ</i>            | Sébastien Daucé   |
| <i>Harpsichord</i>      | Arnaud De Pasquale  |
| <i>Theorbo, arclute</i> | Thomas Dunford  |
| <i>Lute</i>             | Diego Salamanca   |

# LES SOURCES DE LA TRAUERMUSIK

SOURCES

TRAUERODE BWV 198

MATTHÄUS-PASSION BWV 244b

H-MOLL-MESSE BWV 232

OTHER

## Première partie

- |           |   |  |
|-----------|---|--|
| 1. Chorus | <i>Klagt, Kinder,<br/>klagt es aller Welt</i> (1) |  |
| 2. Recit. |   | <i>O Land! bestürztes Land</i> (5)           |
| 3. Aria   |   | <i>Weh und Ach !</i> (6)                     |
| 4. Recit. |   | <i>Wie, wenn der Blitze Grausamkeit</i> (22) |
| 5. Aria   |   | <i>Zage nur, du treues Land</i> (8)          |
| 6. Recit. |   | <i>Ach ja! Wenn Tränen oder Blut</i> (12)    |
| 7. Chorus | <i>Komm wieder, teurer<br/>Fürstengeist</i> (10)  |  |

## Deuxième partie

- |                                  |   |   |  |
|----------------------------------|---|---|--|
| 8. Chorus (Dictum)               |   | <i>Wir haben einen Gott,<br/>der da hilft</i> (1: 2 <sup>e</sup> Kyrie) |  |
| 9. Recit.                        | <i>Betrübter Anblick<br/>voll Erschrecken</i> (2) |   |  |
| 10. Aria                         |   | <i>Erhalte mich, mein Gott</i> (39)                                     |  |
| 11. Recit.                       |   | <i>Jedoch, der schwache<br/>Mensch erzittert nur</i> (48)               |  |
| 12. Aria                         |   | <i>Mit Freuden sei die Welt verlassen</i> (49)                          |  |
| 13. Recit.                       |   |   | <i>Wohl also dir, du aller Fürstenzier</i> (M) |
| 14. Chorus<br>(Dictum repetatur) |   | <i>Wir haben einen Gott,<br/>der da hilft</i> (1)                       |  |

## Troisième partie

- |            |  |
|------------|--|
| 15. Aria   | <i>Laß, Leopold, dich nicht begraben</i> (57)    |
| 16. Recit. | <i>Wie könnt es möglich sein</i> (59)            |
| 17. Aria   | <i>Wird auch gleich nach tausend Zähren</i> (23) |
| 18. Recit. | <i>Und, Herr, das ist die Spezerei</i> (34)      |
| 19. Aria   | <i>Geh, Leopold, zu deiner Ruhe</i> (20)         |

## Quatrième partie

- |            |   |                                     |
|------------|---|-------------------------------------|
| 20. Aria   | <i>Bleibet nur in eurer Ruh</i> (65)          |                                     |
| 21. Recit. | <i>Und du, betrübtes Fürstenhaus</i> (64)     |                                     |
| 22. Aria   | <i>Hemme dein gequältes Kränken</i> (13)      |                                     |
| 23. Recit. |   | <i>Nun scheiden wir</i> (BWV 105/4) |
| 24. Chorus | <i>Die Augen sehn nach deiner Leiche</i> (68) |                                     |

## Musique funèbre pour le Prince Léopold d'Anhalt-Köthen

Le 19 novembre 1728 mourut, quelques jours avant son 34<sup>e</sup> anniversaire, le Prince Léopold d'Anhalt-Köthen, qui fut pendant de longues années l'employeur de Jean-Sébastien Bach. À la cour, son décès apparut sans nul doute comme le triste sommet d'une série de coups du sort. Durant l'été 1728, alors que le couple princier était en voyage, deux de ses enfants étaient morts en bas âge à Köthen : le prince héritier Emanuel Louis, âgé d'à peine deux ans, et sa sœur cadette, la princesse Léopoldine Charlotte, qui n'avait alors qu'un an. Le prince fut si profondément bouleversé par la mort de ses deux enfants encore si jeunes que le deuil entama bientôt sa santé. Il chercha bien sûr à dissimuler sa faiblesse croissante devant ses sujets, mais son état ne laissa bientôt plus guère d'espoir de guérison. Le décès du prince entraîna une série d'importants bouleversements pour la petite principauté d'Anhalt-Köthen. La princesse Charlotte Frédérique, jeune encore, ainsi que la princesse issue d'une première union de Léopold, tout juste âgée de six ans, durent quitter le château et céder les lieux au frère cadet du prince, qui lui succéda très rapidement.

Le Prince Léopold n'était pas un souverain de grande envergure et son règne n'a guère laissé de traces tangibles. Après la mort prématurée de son père, il fut élevé à la cour du roi de Prusse Frédéric I<sup>er</sup>, où on le prépara à son futur rôle, mais très tôt, c'est avant tout vers les sciences et les arts que le porta son intérêt – enfant déjà, il était passionné par la musique. À l'âge de seize ans, il entreprit un tour d'Europe que retrace minutieusement son journal, heureusement conservé. On y apprend que durant l'hiver 1710-11, Léopold se rendit à douze reprises à l'opéra de La Haye et qu'il fit en Hollande l'acquisition de rares imprimés de musique française et italienne. Un second voyage le conduisit en Angleterre : à Londres aussi, il fréquenta assidûment l'opéra et admira les fonds de l'ancienne Bodleian Library d'Oxford. Puis il se rendit en Italie. Rien qu'à Venise, il dépensa la coquette somme de 130 *Reichstaler* pour assister à des représentations d'opéra. De retour à Köthen, il fonda en 1713 sa propre chapelle de cour, un ensemble de grande qualité constitué en grande partie de musiciens issus de la chapelle de la cour de Prusse qui venait d'être dissoute. Le prince se produisait lui-même régulièrement au sein de ce cercle d'excellence – en tant que violoniste, gambiste, claveciniste ou chanteur.

Fin 1716, le Prince Léopold avait réussi une prise de choix en s'attachant les services du maître de concert et organiste de la cour de Weimar, Jean-Sébastien Bach, étoile montante dans la vie musicale d'alors. Entre Bach et le prince, de dix ans son cadet, s'instaura rapidement une relation de confiance, marquée d'une haute estime réciproque – on peut presque parler d'amitié. Par la suite, Bach lui-même a toujours donné de ses années à Köthen un récit visiblement idéalisé. En témoignent ces lignes adressées à son ami d'enfance Georg Erdmann : *“J'avais là-bas un prince bienveillant, qui aimait la musique autant qu'il la connaissait et auprès duquel je pensais du reste finir mes jours.”* C'est à la première épouse du prince qu'il attribue la responsabilité de son départ de Köthen : *“Mais il advint que le susdit Sérénissime épousa une Princesse de Bernburg, et il sembla que l'inclination dont il faisait preuve pour la musique se fit moins sensible, d'autant plus que la nouvelle princesse paraissait indifférente aux Muses, une “amusa” : il plut alors à Dieu que je sois appelé à occuper les fonctions de Directeur de la musique de cette ville et de Cantor de l'église Saint-Thomas.”* Le souvenir idéalisé que Bach conservait de Köthen est perceptible jusque dans la nécrologie rédigée par son fils Carl Philipp Emanuel Bach, dans laquelle on peut lire que c'est à grand regret que Bach dut quitter en 1723 “son Prince bien-aimé”. Il semble toutefois que son départ ne soit aucunement dû à l'influence d'une princesse “indifférente aux Muses”. Les archives nous révèlent bien plutôt qu'à partir de 1720 environ, Léopold fut contraint par la raison d'État à réviser à la baisse le budget – conséquent – qu'il consacrait alors à ses musiciens, ce qui réduisit sensiblement la marge de manœuvre dont pouvait disposer son maître de chapelle.

Le départ de Bach pour Leipzig n'entraîna pas pour autant de rupture définitive avec Köthen. Il conserva son titre de maître de chapelle, y revint plusieurs fois comme musicien invité et continua de composer des œuvres pour la chapelle de la cour. L'affinité personnelle qui le liait à la cour de Köthen transparait également dans un poème dédicatoire que Bach offrit au couple princier en septembre 1726 à l'occasion de la naissance du prince héritier Emanuel Louis, avec un exemplaire imprimé de la Partita en Si bémol majeur BWV 825.

Bach fut sans nul doute très ébranlé par le décès de Léopold. C'est du moins ce qui ressort de la nécrologie du compositeur : *“La Providence sembla vouloir l'éloigner de Köthen avant même le décès du Prince, qui survint peu après de manière tout à fait inattendue, de sorte qu'au moins, il n'assistait pas à ce funeste événement. Il eut encore le triste privilège de composer, depuis Leipzig, une musique funèbre pour son Prince qu'il aimait tant, et de la diriger en personne à Köthen.”* Le contexte de la genèse de cette musique funèbre ne peut être que partiellement reconstitué. Après le décès du prince, le protocole en usage à la cour stipulait que la cérémonie funèbre ainsi que l'inhumation en l'église Saint-Jacques de Köthen ne devaient avoir lieu que quatre mois plus tard, les 23 et 24 mars 1729. Entretemps, on demanda au Cantor de l'église Saint-Thomas de Leipzig et au poète Christian Friedrich Henrici (alias Picander) de réaliser une musique funèbre appropriée aux circonstances. Picander écrivit un poème de 24 strophes agencées en quatre parties, sur lequel Bach composa une cantate monumentale. Les archives de Köthen indiquent que Bach écrivit la musique à la fois des cérémonies d'inhumation du 23 mars au soir et du service funèbre du lendemain matin. La chronique de la cour précise que lors de l'inhumation, on put “entendre la musique funèbre durant un bon moment” après l'arrivée du cortège funèbre. Il s'agissait là sans doute de musique instrumentale, que venait compléter le chant de l'assemblée. La grande cantate, quant à elle, était prévue pour le lendemain matin. Outre les musiciens de la chapelle de la cour de Köthen, on comptait parmi les interprètes Bach lui-même, son épouse Anna Magdalena et son fils Wilhelm Friedemann, de même que des musiciens venus de Leipzig, de Halle, de Merseburg, de Zerbst, Dessau et Güsten. La cantate et l'éloge funèbre constituèrent une véritable cérémonie officielle ingénieusement agencée qui, certainement, ne manqua pas son effet. Une grande partie de l'intérieur de l'église avait été recouverte de tentures noires, tandis que le catafalque princier se présentait comme une sorte de portail noir illuminé par des bougies. Les compositions écrites par Bach pour ces deux événements n'ont malheureusement pas été conservées. Nous avons cependant connaissance du texte de l'imposante cantate en quatre parties. Il permet de constater que pour les numéros 1 et 7, Bach réutilisa les chœurs d'entrée et de fin de l'*Ode funèbre* composée en 1727 pour la mort de l'Électrice de Saxe Christiane Eberhardine, et qu'il emprunta très vraisemblablement la musique des dix arias à la *Passion selon saint Matthieu*, dont la première exécution avait sans doute eu lieu en 1727. On ne sait pas, en revanche, si Bach réutilisa une musique préexistante pour les dix récitatifs et le *Diktum* biblique qui encadre la seconde partie. Mais ces liens de “parodie” clairement identifiables donnent à la musique funèbre composée par Bach pour le Prince de Köthen des contours plus concrets, même si certaines questions resteront sans doute à jamais sans réponse.

PETER WOLLNY

Traduction : Elisabeth Rothmund

## À propos de la restitution de la *Trauermusik*

L'histoire commence en 1873, lors de la première édition intégrale des œuvres de Johann Sebastian Bach. Le musicologue Wilhelm Rust remarque que le rythme des vers de dix des douze arias mentionnées dans l'imposant livret de la *Trauermusik* – seule trace alors connue de cette “musique funèbre” – correspond à la prosodie de dix mouvements contenus dans la *Passion selon saint Matthieu* : neuf airs pour solistes dont les poignants *Erbarne dich* et *Aus Liebe*, ainsi que l'emblématique chœur final *Wir setzen uns mit Tränen nieder*.

Picander est l'auteur des deux textes, la versification et la métrique des deux livrets sont similaires, les consonances parfois très proches : “*Erhalte mich / Erbarne dich*”, “*Zage nur du treues Land / Blute nur du liebes Herz*”... Le lien est fait, la *Trauermusik* existe, sa musique n'est pas totalement perdue. Il s'agit d'une œuvre parodique – qui utilise un matériau musical préexistant – à l'instar des *Messes brèves*, de nombreuses cantates, ou de la monumentale *Messe en si*.

Friedrich Smend, autre spécialiste de Bach, ajoute en 1951 sa pierre à l'édifice en rapprochant la métrique des deux pièces manquantes à celle de mouvements de la musique funèbre pour la Princesse Eberhardine (*Trauerode*) de 1727. Le chœur d'entrée et le chœur conclusif de la première des quatre parties que comprend la *Trauermusik* sont ainsi ajoutés ; ne manquent plus que le *Dictum*, pièce énigmatique qui introduit et conclut la seconde partie, et les récitatifs.

C'est sur la base de ces travaux que débute en 2011 la reconstitution proposée sur ce disque. Elle répond à la demande de Raphaël Pichon, qui était convaincu de l'intérêt de l'assemblage musical réalisé par Bach pour le service funèbre de son “Prince bien-aimé”.

La première version de la *Passion selon saint Matthieu*, vraisemblablement composée en 1727, a fourni l'essentiel du matériau musical (voir tableau des sources p. 3). Des spécificités d'instrumentations, des inflexions mélodiques aux parties vocales ou instrumentales la distinguent en de nombreux points de la version de 1736 retenue par la mémoire collective.

Par ailleurs, la lecture de l'ouvrage de Klaus Häfner (*Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*, Laaber-Verlag, 1987) sur les procédés de parodie dans l'œuvre de Bach a offert, en plus d'une aide précieuse sur la compréhension des mécanismes de réécriture de Bach, un cadeau inattendu.

Arguments à l'appui, le musicologue suggère que le *Dictum* manquant, pierre angulaire du service funèbre, n'est autre que la version originale d'un chœur que Bach va réutiliser – et donc parodier – dans le second Kyrie de la *Messe en si*. Le verset en deux parties du *Dictum* s'adapte avec une telle aisance sur les deux thèmes du motet fugué que sa proposition semble une évidence.

Enfin, pour compléter les récitatifs manquants, les musiciens de l'ensemble Pygmalion ont essayé au fil des trois saisons de concerts qui ont précédé cet enregistrement, diverses propositions. L'utilisation d'idiomes instrumentaux et de matériau essentiellement issus des récitatifs accompagnés de la *Passion* et de la *Trauerode* s'avèrent les plus convaincants, car sans jamais trahir ni se substituer à leurs modèles, ils apportent aux airs et chœurs un véritable liant, et confèrent à la *Trauermusik* une unité certaine.

MORGAN JOURDAIN

## Le point de vue de l'interprète

L'étude de la genèse des grandes pages de l'œuvre du *Kantor* peut nous révéler encore aujourd'hui de nombreuses pistes peu empruntées par les musiciens eux-mêmes. C'est ainsi qu'après avoir consacré beaucoup de temps avec *Pygmalion* aux sources de la Messe en si mineur, je découvre au cours de nouvelles lectures sur la *Passion selon saint Matthieu* l'existence d'une musique funèbre apparemment très ambitieuse, dont la musique est perdue mais malgré tout classée BWV 244a, autrement dit en lien direct avec ladite *Passion*. Si aujourd'hui il est clairement connu que nous n'avons conservé que deux des quatre ou cinq passions que Johann Sebastian Bach a composées, j'ai tout de suite été fasciné de découvrir l'existence de cette *Trauermusik* écrite en 1729, époque qui verra naître plusieurs monuments du cantor, et qui serait apparemment sa cantate la plus longue, composée en quatre parties. Une excitation gigantesque s'empare alors du passionné insatiable de Bach, étonné de découvrir un jalon qui semble être primordial à la compréhension de la vie et de l'œuvre sacrée de Bach !

En effet, plusieurs éléments permettent de comprendre rapidement que nous avons ici à faire à un événement majeur dans la vie créatrice de Bach : une musique funèbre pour un “Prince bien-aimé”, chargée d'affect, souvenir de cette époque de Köthen flamboyante pour Bach ; une période créatrice centrale marquée par deux chefs d'œuvre que sont la *Trauerode* BWV 198 et la *Passion selon saint Matthieu* ; une occasion unique pour Bach de faire entendre sa “meilleure musique” en dehors de Leipzig, où il est alors cantonné. Une œuvre pivot dans le corpus du cantor et dont la durée potentielle lui confère une place inédite. Une somme de faits et d'évidences qui motivent tout de suite chez moi l'idée de me plonger tout entier dans ce nouveau jeu de pistes.

### Le livret

Cette *Trauermusik* suit le modèle déjà adopté par Bach à l'occasion de la *Trauerode* BWV 198 destinée quant à elle aux funérailles de la Reine de Pologne Christiane Eberhardine : un *Tombeau* (ou *Oraison funèbre*) écrit sur mesure, s'adressant régulièrement et directement au défunt, qui est lui-même cité plusieurs fois dans le texte. Ce *Tombeau* adopte la caractéristique de superposer propos réellement “sacré”, éloges et élégies funèbres. Les quatre parties ambitieuses de la *Trauermusik* pour Leopold vont permettre à Picander, récent librettiste de la *Passion selon saint Matthieu* de structurer cette alternance. De la déploration du peuple devant la perte de son souverain, nous entendons ensuite une seconde partie véritablement religieuse, qui nous fait réfléchir à notre propre condition de simple mortel, avant de retourner à l'éloge traditionnel du monarque disparu, puis le dernier adieu. Dans son génie de transformation d'un matériel existant pour donner naissance à de nouveaux affects, utilisant donc le principe de parodie, la deuxième partie de notre *Trauermusik* de Bach et Picander (numéros 8 à 14) attire spécialement notre attention, nous donnant à entendre dans un nouveau contexte et sur de très beaux textes deux des temps forts de la *Passion* : l'aria pour soprano *Mit Freuden sei die Welt verlassen* (originellement *Aus Liebe will mein Heiland sterben*) et l'aria pour alto *Erhalte mich* (originellement *Erbarne dich*).

Opposées l'une à l'autre dans une deuxième partie méditant sur l'angoisse de notre propre mort, elles prennent ici une force toute nouvelle, par un tour de force inouï de Picander lui-même. Connaissant parfaitement l'architecture musicale et dramatique de la *Passion* récemment achevée, et sachant que ces deux arias y étaient placées à deux moments-clés, Picander réussit ici malgré tout à renouveler leur intérêt : la première (*Erhalte mich*) devient la matérialisation d'un véritable cri d'angoisse du chrétien et de sa peur devant la mort, apportant ainsi un contraste saisissant à la deuxième (*Mit Freuden*) qui sur ses nouveaux mots devient l'expression de l'acceptation d'une mort sereine, joyeuse et lumineuse, synonyme de rédemption. Une prouesse de construction dramatique et musicale qui renforce le pouvoir émotionnel de ces deux joyaux, et qui pourrait presque nous faire douter pour lequel des deux contextes ces musiques ont été pensées !

Depuis les premiers travaux scientifiques consacrés à la *Trauermusik* au XIX<sup>e</sup> siècle, un élément central restait donc sans réponse : le *dictum* ouvrant et clôturant la seconde partie de notre cantate. Le *dictum* est un moment clé dans nombre de cantates luthériennes de l'époque : le plus souvent tiré de l'Ancien Testament, il donne à entendre en musique un moment de recul sur le propos poétique et spirituel de la cantate, exprimant généralement une loi, un commandement ou encore un fondement de la foi. Ici, le texte est explicite : "Nous avons un Dieu qui nous aide, et un Seigneur qui nous sauve". Verset messianique extrait du psaume 68, il nous rappelle que Dieu s'est fait homme par la figure du Christ pour sauver l'humanité.

Or, dans la *Messe en si mineur* BWV 232 du même Jean-Sébastien, le second *Kyrie*, fugue sévère dans le ton de fa dièse mineur en style archaïque, continue aujourd'hui de susciter des questionnements : quelle est l'origine de cette pièce ? est-ce une composition originale ou la parodie d'une œuvre antérieure ? Mais surtout, comment expliquer un fait rarissime dans l'œuvre du cantor : la conception d'un second *Kyrie* à deux faces, avec deux thèmes musicaux contrastés qui alternent et se confrontent ? En effet, si la répartition tripartite entre *Kyrie – Christe – Kyrie* est habituelle, un *Kyrie* isolé qui semble montrer deux visages par sa traduction musicale semble assez exceptionnel. De plus, des fautes d'altération de Bach lui-même sur le manuscrit de ce second *Kyrie* laissent présager d'une transposition de cette musique d'après une source antérieure.

C'est ici que notre restitution de la *Trauermusik* et les travaux récents de Klaus Häfner peuvent apporter un nouvel éclairage à notre compréhension du début de la *Messe en si* de Bach : en acceptant l'hypothèse très étayée que le second *Kyrie* n'est autre qu'une parodie du *dictum* central de la *Trauermusik*, transposé un ton plus haut pour les besoins de la *Messe en si mineur*, l'on découvre alors un éclairage symbolique passionnant du second *Kyrie*. En effet, au-delà de la traditionnelle symbolique trinitaire incluse dans le triptyque ouvrant la *Messe en si*, Bach choisit de parodier cette page pour son second *Kyrie* afin d'y intégrer implicitement les deux faces du Psaume 68 : le Père et le Fils. Tout semble alors évident : un premier sujet de notre fugue chromatique et sévère se développant avant de donner naissance à un second sujet, plus libéré et humain, au rythme plus rapide, évoquant la délivrance apportée par le fils. Le Père est indissociable du Fils, éclairant ainsi notre interprétation de ce *Kyrie* appartenant à un monument de l'histoire de la musique occidentale.

Cet enregistrement est le résultat de trois années de travail, mais surtout d'une quinzaine de concerts indispensables pour, d'une part, constater les effets de cette œuvre sur le public : malgré une proposition qui ne pourra jamais espérer égaler ce que fut réellement cette *Trauermusik*, l'expérience du concert nous aura permis de tenter, de se tromper, de corriger, de modifier, bref, de porter cette hypothèse vers sa version la plus aboutie. D'autre part, ces concerts ont généré un véritable *vécu* avec les "nouveaux" textes : c'était un besoin impérieux tant l'empreinte de leurs célèbres aînés était marquée. Par ces nouvelles habitudes, nous pouvions mettre à l'épreuve la crédibilité de la prosodie envisagée. Concert après concert, ce *work-in-progress* s'est ainsi enrichi de l'expérience et des remarques des nombreux musiciens, chanteurs et connaisseurs.

Cette immersion dans des musiques aussi... puissantes peut cependant conduire à quelques "délires", comme ce fut le cas lors d'un concert en 2012 à la *Musikfest* de Bremen, dans la belle *Unser Leben Kirche*. Nous donnions pour la première fois ce projet en Allemagne, terre de Bach, devant un public attaché à jamais à la *Matthäus-Passion*, dont il connaît toutes les inflexions. Quelles seraient ses réactions ? Or, voici que durant la première partie, huit personnes s'évanouissent à tour de rôle dans le public, nous contraignant plusieurs fois à arrêter le concert. Quelques minutes durant lesquelles j'ai cru naïvement que nous nous heurtions à la force de résistance des traditions et des habitudes... avant d'apprendre à l'entracte qu'il s'agissait en réalité d'une intoxication alimentaire due à des petits pains au crabe. Avec sa seule force de conviction, "notre" *Trauermusik* avait le droit de se poursuivre jusqu'à son terme !

RAPHAËL PICHON

## Funeral Music for Prince Leopold of Anhalt-Cöthen

On 19 November 1728, Prince Leopold of Anhalt-Cöthen, who had been Johann Sebastian Bach's employer for many years, died a few days before his thirty-fourth birthday. His death must have seemed to the court like the sad culmination of a series of calamities. While the princely couple were travelling in the summer of 1728, Hereditary Prince Emanuel Ludwig, who was then almost two years old, and Princess Leopoldina Charlotta, aged just one, had died in Cöthen. The prince took the loss of his two young children so much to heart that grief swiftly undermined his health. Although he tried to hide his increasing weakness from his subjects, he soon reached a condition that left no hope of recovery. The prince's death led to a series of major changes in the small principality of Anhalt-Cöthen. The still young Princess Charlotte Friederike and Leopold's six-year-old daughter from his first marriage had to vacate the castle and leave it to the prince's younger brother, who immediately took over the reins of government.

Prince Leopold was not an important ruler, and his reign left few tangible traces. After the early death of his father, he was educated at the court of King Frederick I of Prussia, but although he was prepared for his future role, from the beginning he was interested only in the sciences and the arts, showing especial enthusiasm for music from childhood onwards. At the age of sixteen he embarked on his Grand Tour, which is documented in detail by a travel diary that has fortunately survived. This journal informs us that Leopold went to the opera in The Hague twelve times during the winter of 1710/11 and acquired rare prints of French and Italian music in Holland. A second trip took him to England, where he again assiduously frequented the opera house in London and admired the holdings of the old Bodleian Library in Oxford. Then he made his way to Italy. In Venice alone he spent the handsome sum of 130 Reichstaler on visits to the opera. After his return to his native Cöthen in 1713, he formed a high-powered court orchestra of his own, which consisted largely of members of the recently dissolved Prussian court musical establishment. The prince himself regularly performed in this select circle as an instrumentalist – on the violin, the viola da gamba, and the harpsichord – or singer.

At the end of 1716 Leopold succeeded in engaging for his court a rising star in the musical firmament, the Weimar court organist and Konzertmeister Johann Sebastian Bach. There seems soon to have grown up between Bach and the prince, who was almost ten years his junior, a close relationship marked by mutual high esteem that one could perhaps almost describe as friendship. Later on, Bach himself always portrayed his Cöthen years in obviously idealised terms. He wrote to his childhood friend Georg Erdmann: 'There I had a gracious prince who both loved and knew music, and in his service I intended to spend the rest of my life.' Bach laid the responsibility for his departure from Cöthen at the door of the prince's first wife: 'It had to come about, however, that the said *Serenissimus* should marry a Princess of Bernburg, and that the impression should arise that the musical inclinations of the said Prince had become somewhat lukewarm, especially as the new Princess appeared to be an *amusa* [indifferent to the Muses]: and it pleased God that I be called hither to become Director Musices and Kantor at St Thomas's School.' The composer's rose-tinted view of Cöthen is felt even in the obituary of his father written by Carl Philipp Emanuel Bach, which states that Bach left his 'dearly beloved prince' only reluctantly in 1723. It seems, however, it was by no means the influence of the 'amusa' that drove him from Cöthen. On the contrary, the archives prove that Leopold was forced by reasons of state to scale down his high spending on the musical establishment from 1720 onwards and thus increasingly to narrow his Kapellmeister's creative scope.

Nevertheless, Bach's departure for Leipzig did not signify a break with Cöthen. He retained his title of Kapellmeister, returned several times as a guest musician, and continued to write works for the Kapelle there. His personal affinity with his former employer is also perceptible in a dedicatory poem that Bach presented to the princely couple in September 1726 to celebrate the birth of Prince Emanuel Ludwig, along with a printed copy of his Partita in B flat major BWV 825.

The news of Leopold's death must have hit Bach hard. The Bach obituary reads: 'Providence seemed to wish to remove him from Cöthen before the death of the Prince, which, contrary to all expectations, occurred shortly thereafter, so that he should at least no longer be present at this melancholy event. But he had the sad satisfaction of preparing in Leipzig the funeral music for the Prince whom he had so dearly loved, and of performing it in person in Cöthen.' The circumstances of this funeral music can be elucidated only in part. After the death of the prince, court protocol decreed that the funeral ceremony and entombment in the Jakobikirche in Cöthen were to take place only four months later, on 23 and 24 March 1729. In the meantime, the Leipzig poet Christian Friedrich Henrici (alias Picander) and the Thomaskantor Johann Sebastian Bach were charged with the composition of solemn funeral music. Picander delivered a poem of twenty-four stanzas, divided into four parts, which Bach set to music as a monumental cantata.

The Cöthen archives confirm that Bach was in charge of the music for both the obsequies on the evening of 23 March and the funeral service on the morning of the following day. We learn from the contemporary court chronicle that 'the mourning music was heard for some considerable time' after the arrival of the funeral procession for the entombment. It is possible that this was purely instrumental music, which was supplemented by congregational singing. The large-scale cantata, however, was planned for the following morning: in addition to the Cöthen court Kapelle, the participants included Bach himself, his wife Anna Magdalena, his son Wilhelm Friedemann, and musicians from Leipzig, Halle, Merseburg, Zerbst, Dessau, and Güsten. The performance of the cantata and the memorial sermon together formed a veritable state occasion, skilfully staged, which certainly did not miss its effect. A large part of the church interior was draped with black cloth and the prince's tomb was decorated as a black portal illuminated by candles.

The compositions Bach produced for these two events have unfortunately been lost. All the same, we are acquainted with the text of the extensive four-part cantata. This leads to the conclusion that for nos. 1 and 7 Bach reused the opening and closing choruses of the *Trauerode* BWV 198 composed in 1727 on the death of the Saxon Electress Christiane Eberhardine, while he apparently took the music for the ten arias from the *St Matthew Passion*, which was probably also first performed in 1727. It remains unclear, however, whether he also fell back on pre-existing material for the ten recitatives and the biblical quotation that frames the second part. Whatever the case may be, these identifiable parodic connections give us certain concrete outlines for Bach's Cöthen funeral music, even though many aspects will probably always remain uncertain.

PETER WOLLNY  
Translation: Charles Johnston



## The reconstruction of the *Trauermusik*

The story begins in 1873, during the preparation of the first complete edition of the works of Johann Sebastian Bach. The musicologist Wilhelm Rust noticed that the verse rhythms of ten of the twelve arias contained in the imposing libretto of the *Trauermusik* – the only trace then known of this ‘mourning music’ – corresponds to the prosody of ten movements in the *St Matthew Passion*: nine solo arias, including the poignant ‘Erbarme dich’ and ‘Aus Liebe will mein Heiland sterben’, and the emblematic final chorus ‘Wir setzen uns mit Tränen nieder’.

Picander is the author of both texts, the verse scheme and metre of the two librettos are similar, and the consonances are sometimes very close: ‘Erhalte mich’ / ‘Erbarme dich’, ‘Zage nur du treues Land’ / ‘Blute nur du liebes Herz’, and so on. The connection was established: the *Trauermusik* existed; its music was not totally lost. It was a work of parody – that is, one that utilises pre-existing musical material – like the short masses, many of the cantatas, and the monumental B minor Mass.

Friedrich Smend, another Bach specialist, added his stone to the edifice in 1951 when he compared the metre of the two choruses still ‘missing’ to that of movements from the funeral music (*Trauerode*) of 1727 for Princess Christiane Eberhardine. Thus the opening and closing choruses of the first of the four parts of the *Trauermusik* were added to the tally; there remained only the *Dictum*, the enigmatic piece that introduces and concludes the second part, and the recitatives.

This earlier research formed the basis for the reconstruction presented on this disc, which was begun in 2011. It was made at the request of Raphaël Pichon, who was convinced of the interest represented by the musical compilation Bach assembled for the funeral of his ‘beloved prince’.

The first version of the *St Matthew Passion*, probably composed in 1727, provided most of the musical material (see the Table of sources on p.3). That initial version differs in numerous respects – details of scoring and melodic inflections in the vocal and instrumental parts – from the version of 1736 we all have in our collective memory.

In addition to the sources mentioned above, a reading of Klaus Häfner’s study of the processes of parody in Bach’s oeuvre (*Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*: Laaber-Verlag, 1987) offered us not only valuable help in understanding the mechanics of his rewriting methods, but also an unexpected gift. In a carefully argued thesis, the musicologist suggests that the missing *Dictum*, the cornerstone of the funeral service, was none other than the original version of a chorus that Bach was later to reuse – and therefore parody – in the second ‘Kyrie eleison’ of the B minor Mass. The two-section verse of the *Dictum* is such a smooth fit for the two themes of the fugal motet that his proposal seems self-evident.

Finally, to complete the work with the missing recitatives, the musicians of Pygmalion tried out various solutions over the three seasons of concerts that preceded this recording. The use of instrumental idioms and material drawn essentially from the accompanied recitatives of the *Passion* and the *Trauerode* proved to be the most convincing, for without ever betraying or replacing their models, they provide the arias and choruses with a genuine binding agent, giving the *Trauermusik* undoubted unity.

MORGAN JOURDAIN

## Performer’s note

Even today, study of the genesis of the major works of Bach can reveal numerous trails that are little explored by musicians themselves. While reading new material on the *St Matthew Passion*, after spending a great deal of time with Pygmalion on the sources of the B minor Mass, I became aware of the existence of what seemed to be a very ambitious piece of funeral music, the music for which is lost but nonetheless catalogued BWV 244a, in other words directly linked with the *Passion* in question. Although it is generally acknowledged today that only two of the four or five *Passions* composed by Bach are still extant, I was immediately fascinated to discover the existence of this *Trauermusik*, written in 1729 during a period that saw the birth of some of the Kantor’s greatest masterpieces, which was apparently his longest cantata, consisting of four parts.

From that moment on, as an insatiable admirer of Bach, I was seized by a huge feeling of excitement and amazement at having come across what seemed to be a landmark of the utmost importance for understanding Bach’s life and his output of sacred music!

A number of elements quickly make it clear that we are dealing here with a major event in Bach’s creative career. This is affect-laden music of mourning for a ‘beloved prince’, recalling an era of magnificent achievement for Bach, his years in the service of Prince Leopold of Anhalt-Cöthen. It comes from a key creative period in his life marked by two masterpieces, the *Trauerode* BWV 198 and the *St Matthew Passion*; and it provided a unique opportunity for the composer to perform his ‘best music’ outside Leipzig, where he was confined at that time. Here is a pivotal work in the Kantor’s corpus, one whose potential duration gives it an unprecedented situation. The combination of circumstances at once stimulated me to throw myself wholeheartedly into this new hunt for buried treasure.

### The libretto

The *Trauermusik* follows the model already adopted by Bach for the *Trauerode* BWV 198, composed for the funeral ceremonies of the Queen of Poland and Electress of Saxony Christiane Eberhardine: a specially written *tombeau* (or funeral oration) that often directly addresses the deceased, who is mentioned by name several times in the course of the work. A feature of this *tombeau* is its juxtaposition of genuinely ‘sacred’ texts with funeral eulogies and elegiac pronouncements. The ambitious four-part edifice of the *Trauermusik* for Leopold allowed Picander, who had recently furnished the libretto of the *St Matthew Passion*, to give this alternation a structural role. After the people’s lamentation at the loss of its sovereign, we hear an authentically sacred, meditative second part, which bids us reflect on our own condition as mere mortals, before returning to the traditional eulogy praising the merits of the dead monarch’s rule, and then the final farewell.

With its inspired transformation of pre-existing material to generate new affects by using the principle of parody, the second part of Bach’s and Picander’s *Trauermusik* (nos.8 to 14) is especially worthy of our attention. It enables us to hear in a new context and with very fine texts two of the highlights of the *Passion*: the soprano aria ‘Mit Freuden sei die Welt verlassen’ (originally ‘Aus Liebe will mein Heiland sterben’) and the alto ‘aria Erhalte mich’ (originally ‘Erbarme dich’).

Set against each other in a second part that meditates on our dread of our own death, they here take on a quite new power through a tour of force on Picander’s part. With his intimate knowledge of the musical and dramatic architecture of the recently completed *Passion*, in which these arias were placed at two key moments, Picander nevertheless manages here to create a new perspective on them: the first (‘Erhalte mich’) becomes the embodiment of a true cry of anguish from the Christian expressing his or her fear of death, thus providing a striking contrast with the second (‘Mit Freuden’), which with its new words becomes the expression of the acceptance of a serene, joyful and luminous death, synonymous with redemption. A feat of dramatic and musical construction that reinforces the emotional power of these two masterly arias, and might almost make us wonder for which of the two contexts their music was originally conceived!



## The central *Dictum*: a puzzle solved?

As was mentioned above, ever since the first scholarly research into the *Trauermusik* in the nineteenth century, a central element remained unresolved: the *Dictum* that opens and closes the second part of the cantata. The *Dictum* is a pivotal moment in many Lutheran cantatas of the period: generally drawn from the Old Testament, it sets to music a moment of meditation on the poetic and spiritual import of the cantata, and usually expresses a law, a commandment, or some other fundamental article of faith. Here the text is explicit: 'We have one God of salvation and one Lord, who rescues us from death.' This messianic verse from Psalm 68 reminds us that God was made man in the figure of Christ in order to save humanity. Now, in Bach's B minor Mass BWV 232, the second 'Kyrie eleison', a severe F sharp minor fugue in an archaic style, still continues to raise questions: what is the origin of this movement? Is it an original composition or a parody of an earlier piece? But, more especially, how can one explain a situation extremely rare in the Kantor's output, the conception of a second 'Kyrie eleison' with two 'faces', two contrasting musical themes that alternate and confront each other? While the tripartite division 'Kyrie' – 'Christe' – 'Kyrie' is perfectly conventional, an individual 'Kyrie' that appears to display two facets in its musical setting is an exceptional phenomenon. What is more, mistakes in the accidentals in Bach's own hand on the manuscript of this second 'Kyrie eleison' suggest a transposition of the music from an earlier source.

It is here that our reconstruction of the *Trauermusik* and the recent research of Klaus Häfner can shed new light on our understanding of the beginning of the B minor Mass: if we accept the exciting and solidly argued hypothesis that the second 'Kyrie eleison' is in fact a parody of the central *Dictum* of the *Trauermusik*, transposed a tone higher for the needs of the B minor Mass, we uncover a fascinating symbolic perspective on the second 'Kyrie eleison'. For, over and above the traditional Trinitarian symbolism inherent in the triptych that opens the B minor Mass, Bach chose to parody this movement for his second 'Kyrie eleison' in order implicitly to incorporate the two facets of Psalm 68, the Father and the Son. Now everything seems obvious: the severe, chromatic first subject of the fugue subsequently generates a freer and more human second subject, in a faster rhythm, evoking the deliverance brought by the Son. The Father is indissociable from the Son, thus elucidating our interpretation of this movement from a monument in the history of western music.

## An unexpected epilogue

This recording is the outcome of three years of work, but more especially of around fifteen concerts. These were indispensable for two reasons. First of all, they allowed us to gauge the work's effect on the public: despite a proposed reconstruction that can never hope to equal the historical reality of the *Trauermusik*, the experience of concert performance enabled us to experiment, to make mistakes, to correct, to alter – in short, to guide this hypothesis to its most fully achieved version. Secondly, the concerts made it possible for us genuinely to live with the 'new' texts: this was an absolute necessity, given the powerful imprint of their celebrated predecessors. By acquiring new habits, we were able to test the credibility of the textual underlay we envisaged. Concert after concert, the work in progress was enriched by the experience and observations of numerous musicians, singers, and informed listeners.

This project was supposed to have come to an end as long as two years ago. But immersion in such powerful music can sometimes lead to extravagant reactions from the musicians concerned, as was the case at a concert in 2012 at the Bremen Musikfest, in the fine Unser Lieben Frauen church. This was the first time we had performed the project in Germany, Bach's own territory, before an audience unassailably attached to the *Matthäus-Passion*. My curiosity and fear were acute before the concert: how would a public familiar with every inflection of the original react? Then, during the first part of the concert, eight members of the audience fainted one after the other, obliging us to bring proceedings to a halt several times. For those few minutes, I naïvely believed that we were coming up against the force of resistance of traditions and ingrained habits – before learning at the interval that in reality the cause was food poisoning due to a consignment of crab rolls. 'Our' *Trauermusik* and its apparently supernatural powers could continue on their way untroubled.

RAPHAËL PICHON  
Translations: Charles Johnston

## Trauermusik für Fürst Leopold von Anhalt-Köthen

Am 19. November 1728 verstarb, wenige Tage vor der Vollendung seines 34. Lebensjahres, Johann Sebastian Bachs langjähriger Dienstherr Fürst Leopold von Anhalt-Köthen. Sein Tod musste auf den Hofstaat wie der traurige Höhepunkt einer Reihe von Schicksalsschlägen wirken. Während einer Reise des fürstlichen Paares im Sommer 1728 waren in Köthen der knapp zweijährige Erbprinz Emanuel Ludwig und die einjährige Prinzessin Leopoldina Charlotta verstorben. Der Fürst nahm sich den Verlust seiner beiden jungen Kinder so sehr zu Herzen, dass die Trauer schon bald seine Gesundheit angriff. Vor seinen Untertanen versuchte er seine zunehmende Schwäche zwar zu verbergen, doch bald war ein Zustand erreicht, der kaum noch Hoffnungen auf eine Genesung zuließ. Der Tod des Fürsten brachte für das kleine Fürstentum Anhalt-Köthen eine Reihe schwerwiegender Änderungen mit sich. Die noch junge Fürstin Charlotte Friederike und die gerade einmal sechs Jahre alte Prinzessin aus Leopolds erster Ehe mussten das Residenzschloss verlassen und es dem jüngeren Bruder des Fürsten überlassen, der unmittelbar die Regierung übernahm.

Fürst Leopold war kein bedeutender Herrscher, und seine Regierungszeit hat kaum greifbare Spuren hinterlassen. Nach dem frühen Tod seines Vaters wurde er zwar am Hofe des preußischen Königs Friedrich I. erzogen und auf seine künftige Rolle vorbereitet, doch galt sein Interesse von Anbeginn einzig den Wissenschaften und Künsten, wobei es sich bereits als Kind besonders für die Musik begeisterte. Im Alter von 16 Jahren trat er seine Kavaliertour an, die durch ein glücklicherweise erhalten gebliebenes Tagebuch genau dokumentiert ist. Diesem Journal ist zu entnehmen, dass Leopold im Winter 1710/11 in Den Haag zwölf Mal die Oper besuchte und in Holland rare Drucke mit französischer und italienischer Musik erwarb. Eine zweite Reise führte ihn nach England, wo er in London wiederum ausgiebig die Oper besuchte und in Oxford die Bestände der alten Bodleian Library bewunderte. Anschließend führte ihn sein Weg nach Italien. Allein in Venedig gab er für Opernbesuche die stattliche Summe von 130 Reichstalern aus. Nach seiner Rückkehr ins heimatische Köthen gründete er 1713 eine eigene leistungsstarke Hofkapelle, die zum großen Teil aus Mitgliedern der kurz zuvor aufgelösten preußischen Hofmusik bestand. In diesen erlesenen Kreis reihte sich der Fürst regelmäßig selbst als Musiker ein – als Geiger, Gambist, Cembalist oder auch als Sänger.

Ende 1716 vermochte Leopold es, mit dem Weimarer Konzertmeister und Hoforganisten Johann Sebastian Bach einen aufsteigenden Stern am Musikerhimmel an seinen Hof zu verpflichten. Zwischen Bach und dem knapp zehn Jahre jüngeren Fürsten scheint sich schon bald ein vertrautes, von gegenseitiger hoher Wertschätzung geprägtes und vielleicht gar beinahe freundschaftliches Verhältnis entwickelt zu haben. Bach selbst hat später seine Köthener Jahre stets in offenkundig idealisierter Weise geschildert. An seinen Jugendfreund Georg Erdmann schrieb er: „Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen“. Für seinen Weggang aus Köthen machte Bach die erste Frau des Fürsten verantwortlich: „Es musste sich aber fügen, daß erwehnter Serenißimus sich mit einer Berenburgischen Princeßin vermählete, da es denn das Ansehen gewinnen wollte, als ob die musicalische Inclination bey besagtem Fürsten in etwas laulich werden wollte, zumahl da die neüe Fürstin schiene eine amusa zu seyn: so fügte es Gott, daß zu hiesigem Directore Musices u. Cantore an der Thomas Schule vociret wurde“. Bachs verklärte Sicht auf Köthen ist auch noch in dem von Carl Philipp Emanuel Bach verfassten Nachruf auf seinen Vater spürbar, wenn es dort heißt, Bach habe 1723 seinen „so innig geliebten Fürsten“ nur ungerne verlassen. Wie es scheint, war es allerdings keineswegs der Einfluss der „Amusa“, der Bach aus Köthen vertrieb. Vielmehr belegen die Akten, dass Leopold ab etwa 1720 aus Gründen der Staatsraison gezwungen war, seine hohen Ausgaben für die Kapelle zurückzuschrauben und damit den Gestaltungsspielraum des Kapellmeisters zunehmend einzuengen.

Bachs Weggang nach Leipzig bedeutete indes keinen Bruch mit Köthen. Er behielt seinen Kapellmeistertitel, kehrte mehrfach als Gastmusiker zurück und schrieb auch weiterhin Werke für die dortige Kapelle. Die persönliche Affinität wird auch in einem Widmungsgedicht spürbar, das Bach zusammen mit einem Exemplar seiner gedruckten Partita in B-Dur BWV 825 im September 1726 anlässlich der Geburt des Erbprinzen Emanuel Ludwig dem fürstlichen Paar überreichte.

Die Nachricht vom Tod Leopolds muss Bach schwer getroffen haben. Im Nekrolog heißt es: „Die Vorsehung schien ihn noch vor dem bald darauf, wider alles Vermuthen erfolgten Tode des Fürsten, von Cöthen entfernen zu wollen, damit er zum wenigsten bey diesem betrübten Fall nicht mehr gegenwärtig sey durfte. Er hatte noch das traurige Vergnügen, seinem so innig geliebten Fürsten, die Leichenmusic von Leipzig aus, zu verfertigen, und sie in Person in Cöthen aufzuführen“. Die Hintergründe dieser Trauermusik sind nur teilweise zu klären. Nach dem Tod des Fürsten legte das Hofprotokoll fest, dass die Trauerfeier und Beisetzung in der Köthener Jacobikirche erst vier Monate später, am 23. und 24. März 1729 erfolgen sollte. In der Zwischenzeit wurden der Leipziger Dichter Christian Friedrich Henrici (alias Picander) und der Thomaskantor Johann Sebastian Bach mit der Abfassung einer feierlichen Trauermusik beauftragt. Picander lieferte eine in vier Abteilungen untergliederte 24-sätzige Dichtung bei, die Bach einer monumentalen Kantate musikalisch realisierte.

Die Köthener Akten belegen, dass Bach sowohl die Beisetzungsfeierlichkeiten am Abend des 23. März als auch am Vormittag des folgenden Tages den Trauergottesdienst musikalisch ausgestaltete. Aus dem zeitgenössischen Hofbericht geht hervor, dass bei der Beisetzung nach der Ankunft des Trauerzuges „die Trauer Music eine ziemliche Zeit gehöret“ wurde. Möglicherweise handelte es sich hier um eine lediglich instrumental ausgeführte Trauermusik, die durch Gemeindegesang ergänzt wurde. Für den folgenden Morgen hingegen war die große Kantate vorgesehen, an deren Aufführung – neben der Köthener Hofkapelle – Bach, seine Frau Anna Magdalena, sein Sohn Wilhelm Friedemann sowie Musiker aus Leipzig, Halle, Merseburg, Zerbst, Dessau und Güsten teilnahmen. Die Aufführung der Kantate und die Gedächtnispredigt bildeten zusammen einen geschickt inszenierten veritablen Staatsakt, der gewiss seine Wirkung nicht verfehlte. Ein großer Teil des Kirchenraums war mit schwarzem Tuch ausgekleidet worden und die fürstliche Grablege als ein schwarzes, von Kerzen beleuchtetes Portal ausgestaltet.

Die von Bach für diese beiden Ereignisse vorbereiteten Kompositionen sind leider verloren gegangen. Immerhin kennen wir den Text der großangelegten vierteiligen Kantate. Er erlaubt die Feststellung, dass Bach für Satz 1 und 7 den Eingangs- und Schlusschor der 1727 komponierten Trauerode auf den Tod der sächsischen Kurfürstin Christiane Eberhardine wiederverwendete, während er die Musik für die zehn Arien anscheinend der wohl 1727 uraufgeführten Matthäus-Passion entnahm. Unklar bleibt hingegen, ob Bach für die zehn Rezitative und das die zweite Abteilung einrahmende biblische Diktum ebenfalls auf bereits existierendes Material zurückgriff. Immerhin gewinnt Bachs Köthener Trauermusik anhand dieser erkennbaren Parodiebeziehungen einige konkrete Umrisse, auch wenn viele Aspekte hingegen wohl für immer unsicher bleiben werden.

PETER WOLLNY

## Einige Bemerkungen zur Rekonstruktion der *Trauermusik*

Die Geschichte beginnt 1873 mit der ersten Gesamtausgabe der Werke von Johann Sebastian Bach. Der Musikwissenschaftler Wilhelm Rust führt in der Vorrede aus, der Versbau von zehn der zwölf Arien des umfangreichen Textbuchs der *Trauermusik* – damals das einzige, was von dieser Trauerkantate geblieben war – stimme mit der Prosodie von zehn Sätzen der *Matthäuspension* überein: neun Soloarien, u.a. dem ergreifenden *Erbarne dich* und *Aus Liebe*, und dem Schlusschor *Wir setzen uns mit Tränen nieder*, dem Trauergesang schlechthin.

Picander ist der Verfasser beider Texte, der Versbau und die Metrik gleichen sich, mitunter sind die Texte beinahe gleichlautend: „*Erhalte mich / Erbarne dich*“, „*Zage nur du treues Land / Blute nur du liebes Herz*“... Die Verbindung ist da, die *Trauermusik* gibt es, die Musik ist nicht vollständig verloren. Das Werk ist eine Parodie – es verwendet präexistentes musikalisches Material – wie die *Missae breves*, zahlreiche Kantaten oder die monumentale *h-Moll-Messe*.

Friedrich Smend, ein anderer Bachspezialist, leistete 1951 seinen Beitrag zur Rekonstruktion, als er metrische Ähnlichkeiten der zwei noch fehlenden Arien mit Sätzen der *Trauerode* für die Kurfürstin Eberhardine von 1727 feststellte. Auf diese Weise kamen der Eingangsschor und der Schlusschor des ersten der vier Teile der *Trauermusik* hinzu; es fehlten nur noch das *Dictum*, ein rätselhaftes Stück, Einleitung und Schluss des zweiten Teils, und die Rezitative.

Auf der Grundlage dieser Arbeiten wurde 2011 mit der Rekonstruktion der *Trauermusik* begonnen, wie sie auf dieser CD zu hören ist. Auftraggeber war Raphaël Pichon, der überzeugt war, dass die Musik, die Bach für den Gottesdienst zum Gedächtnis seines „so innig geliebten Fürsten“ zusammengestellt hat, hörensenswert sein würde. Das musikalische Material kommt größtenteils aus der wahrscheinlich 1727 komponierten ersten Fassung der *Matthäuspension* (siehe Verzeichnis der Quellen Seite 3). Sie unterscheidet sich in vielen Punkten von der im kollektiven Gedächtnis verankerten Fassung von 1736, etwa hinsichtlich einiger Besonderheiten der instrumentalen Besetzung und melodischer Wendungen in den Vokal- oder Instrumentalstimmen.

Eine wertvolle Hilfe zum Verständnis der Prozesse Bachscher Umarbeitungen, ja geradezu ein Geschenk war die Lektüre von Klaus Häfners Abhandlung *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach* (Laber-Verlag, 1987).

Auf überzeugende Argumente gestützt, führt der Musikwissenschaftler aus, dass das noch fehlende *Dictum*, der Eckpfeiler des Gedächtnisgottesdienstes, nichts anderes ist als die Originalfassung eines Chors, den Bach im zweiten Kyrie der *h-Moll-Messe* wiederverwendet – also parodiert – hat. Der zweizeilige Vers des *Dictum* lässt sich mit solcher Leichtigkeit auf die beiden Themen der fugierten Motette singen, dass die Richtigkeit seiner Feststellung wohl nicht mehr zu bezweifeln ist.

Was die Ergänzung der fehlenden Rezitative angeht, so haben die Musiker des Ensembles Pygmalion in ihren Konzerten der drei Spielzeiten, die dieser Einspielung vorausgingen, verschiedene Möglichkeiten ausprobiert. Am überzeugendsten war die Verwendung instrumentaler Wendungen und musikalischen Materials, die hauptsächlich den instrumentalbegleiteten Rezitativen der *Passion* und der *Trauerode* entnommen wurden, denn diese sind geeignet, ohne ihre Vorbilder jemals zu verleugnen oder ersetzen zu wollen, die Arien und Chöre zusammenzuhalten und Einheitlichkeit zu stiften, und sie verhelfen der *Trauermusik* zuverlässig zu Geschlossenheit.

MORGAN JOURDAIN  
Übersetzung Heidi Fritz

## Der Standpunkt des Interpreten

Die Beschäftigung mit der Entstehungsgeschichte der Hauptwerke des Thomaskantors kann uns auch heute noch auf Fahrten bringen, die von den Musikern selbst sonst kaum verfolgt werden. So habe ich, nachdem ich mit Pygmalion viel Zeit auf das Quellenstudium der *h-Moll-Messe* verwendet hatte, bei erneuter Beschäftigung mit der *Matthäuspension* entdeckt, dass es da eine anscheinend sehr anspruchsvolle Trauermusik gegeben hat, deren Notenmaterial verschollen ist, die aber als BWV 244a im Bachwerkeverzeichnis aufgeführt ist und folglich mit besagter *Passion* eng verknüpft sein muss. Da heute nur allzu klar ist, dass nur zwei der vier oder fünf Passionen, die Johann Sebastian Bach komponiert hat, erhalten sind, war ich sofort begeistert von der Entdeckung dieser *Trauermusik*, die 1729 in einer Schaffensperiode des Thomaskantors entstand, als er einige seiner größten Meisterwerke schuf, und die, ein Werk in vier Teilen, seine längste Kantate sein dürfte. Ein unbeschreibliches Hochgefühl erfasste sogleich den unersättlichen Bachliebhaber, der erstaunt war, eine Wegmarke gefunden zu haben, die von unschätzbarem Wert für das Verständnis von Bachs Leben und seinem geistlichen Werk ist!

Tatsächlich ist aus einigen Sachverhalten ohne weiteres zu ersehen, dass wir es hier mit einem Ereignis von übergeordneter Bedeutung im Schaffen Bachs zu tun haben: eine Trauermusik für einen „innig geliebten Fürsten“, Musik voll tiefer Empfindung, Gedenken an eine außerordentlich produktive Phase im Leben Bachs, eine Schaffensperiode auf dem Höhepunkt seiner Leistungsfähigkeit zwischen zwei Meisterwerken, der *Trauerode* BWV 198 und der *Matthäuspension*; eine einmalige Gelegenheit für Bach, seine „beste Musik“ außerhalb Leipzigs, wo sein Betätigungsfeld damals sehr eingeschränkt war, zu Gehör zu bringen. Ein Schlüsselwerk im Schaffen des Thomaskantors, das zudem durch seine potentielle Aufführungsdauer einen besonderen Platz einnimmt. Eine Fülle von Fakten und Gewissheiten, die mich in meinem Entschluss bestärkten, mich mit ungeteilter Aufmerksamkeit auf dieses Netz neuer Fahrten einzulassen.

### Das Libretto

Diese *Trauermusik* folgt in ihrer formalen Anlage dem Schema, das Bach schon seiner *Trauerode* BWV 198 für die Beisetzung der Königin von Polen Christiane Eberhardine zugrunde gelegt hatte: sie ist ein ganz auf die Person zugeschnittenes *Tombeau*, eine Trauerrede, in der der Verstorbene immer wieder unmittelbar angesprochen und im Text mehrfach zitiert wird. Es ist ein Charakteristikum dieses *Tombeau*, dass wirklich „geistliche“ Texte, Lobreden und Klagegedichte ineinander verschränkt sind. Die vier Teile der *Trauermusik* für Leopold sollten dem gerade zum Librettisten der *Matthäuspension* berufenen Picander reichlich Gelegenheit bieten, diesem Wechsel Form und Gestalt zu geben. Nach der Landestrauer und den Klagen des Volkes über den Verlust seines Landesherrn hören wir einen zweiten Teil tatsächlich geistlichen und meditativen Inhalts, der dazu anregt über unser eigenes Dasein als einfache Sterbliche nachzudenken; dann schließt sich die übliche Trauerrede an, in der die Verdienste des verstorbenen Fürsten in seiner Regierungszeit gerühmt werden, und schließlich der letzte Abschied. Wegen der vollendet gelungenen Umwandlung eines präexistenten musikalischen Materials und dessen Einkleidung in neue Affekte mit den Mitteln der Parodie ist es der zweite Teil unserer *Trauermusik* von Bach und Picander, der ganz speziell unsere Aufmerksamkeit erregt (die Nummern 8 bis 14): in neuem Zusammenhang sind dort auf sehr schöne Texte zwei der Höhepunkte der *Passion* zu hören, die Sopranarie *Mit Freuden sei die Welt verlassen* (im Original *Aus Liebe will mein Heiland sterben*) und die Altarie *Erhalte mich* (im Original *Erbarne dich*).

Sie sind in diesem zweiten Teil, der Betrachtungen über die Furcht vor unserem eigenen Tod anstellt, einander gegenübergestellt und erhalten durch eine wirkliche Glanzleistung Picanders eine ganz neue Aussagekraft. Picander, der den musikalischen und dramatischen Formbau der im Entstehen begriffenen *Passion* genauestens kannte und wusste, dass diese beiden Arien darin Schlüsselpositionen einnehmen, schaffte es dennoch, ihnen auch hier Gewicht zu geben: die erste (*Erhalte mich*) ist ein regelrechter Aufschrei des Christen, der seine Furcht vor dem Sterben sinnlich erfahrbar macht; ihr ist in einem ergreifenden Kontrast die zweite (*Mit Freuden*) gegenübergestellt, die mit ihrem neuen Text Ausdruck der Ergebenheit in einen heiteren, freudigen und beglückenden Tod ist, den Tod als Erlösung. Es ist eine Meisterleistung dramatischen und musikalischen Formbaus, die die Eindringlichkeit dieser beiden Kleinodien noch verstärkt und die es beinahe fraglich erscheinen lässt, für welchen der beiden Kontexte diese Musik erdacht worden ist!



Seit den ersten musikwissenschaftlichen Arbeiten über unsere *Trauermusik* im 19. Jahrhundert ist eine zentrale Frage stets unbeantwortet geblieben: wie verhält es sich mit dem *Dictum*, das Anfang und Schluss des zweiten Teils unserer Kantate bildet? Das *Dictum* ist Dreh- und Angelpunkt zahlreicher lutherischer Kantaten der damaligen Zeit: ein häufig dem Alten Testament entnommenes Bibelwort, das meist ein Gesetz, ein Gebot oder einen Glaubensgrundsatz formuliert, gibt einer musikalischen Betrachtung Raum und lässt den dichterischen und geistlichen Gegenstand der Kantate einen Augenblick ruhen. Hier ist die Aussage sehr deutlich: „Wir haben einen Gott, der da hilft, und den Herrn, der vom Tode errettet“. Dieser messianische Vers aus Psalm 68 erinnert uns daran, dass Gott in der Gestalt Christi Mensch geworden ist, um die Menschheit zu erlösen.

Nun ist es so, dass wir in der *h-Moll-Messe* BWV 232 von eben diesem Johann Sebastian ein zweites *Kyrie* haben, eine streng gebaute Fuge in fis-Moll im alten Stil, die bis heute Fragen aufwirft: wo kommt dieses Stück her? Ist es eine Originalkomposition oder die Parodie eines früheren Werks? Aber mehr noch und vor allem: wie soll man sich einen im Schaffen des Thomaskantors extrem seltenen Vorgang erklären, ein zweiteiliges zweites *Kyrie* mit zwei kontrastierenden Themen, die im Wechsel und in der Gegenüberstellung verarbeitet werden? Gebräuchlich ist die Dreiteiligkeit von *Kyrie – Christe – Kyrie*, aber ein einzelnes *Kyrie*, das durch die musikalische Behandlung ein doppelgesichtiges Erscheinungsbild hat, ist mehr als ungewöhnlich. Hinzukommt, dass Bach im Autograph dieses zweiten *Kyrie* fehlerhafte Versetzungszeichen notiert hat, was darauf hindeutet, dass es sich um ein aus einer früheren Quelle transponiertes Stück handelt.

Hier kann unsere Rekonstruktion der *Trauermusik* in Übereinstimmung mit den jüngsten Arbeiten von Klaus Häfner Erhellendes zum Verständnis des Anfangs der *h-Moll-Messe* von Bach beitragen; wenn man die faszinierende und gut untermauerte Hypothese gelten lässt, das zweite *Kyrie* sei nichts anderes als eine Parodie des *Dictum* im Mittelteil der *Trauermusik*, für die Bedürfnisse der *h-Moll-Messe* einen Ton aufwärts transponiert, entdeckt man, dass es mit dem zweiten *Kyrie* eine sehr interessante symbolische Bewandnis hat. Es ist nämlich so, dass sich Bach entschlossen hat, über die herkömmliche Dreifaltigkeitssymbolik in der dreiteiligen Eröffnung der *h-Moll-Messe* hinaus die Parodie dieser Komposition als zweites *Kyrie* einzufügen, um implizit auch die Zweiheit von Psalm 68 einzubeziehen: den Vater und den Sohn. Nun scheint alles klar: ein chromatisches und streng gebautes erstes Fugenthema wird verarbeitet, bevor, schneller bewegt, ein gefälligeres und menschlicheres zweites Thema eingeführt wird, das an die Erlösung durch den Sohn gemahnt. Der Vater und der Sohn sind eine untrennbare Einheit, und das ist unser Verständnis von diesem *Kyrie*, das Teil eines Monuments der abendländischen Musikgeschichte ist.

Diese Einspielung ist das Ergebnis der Arbeit von drei Jahren; es gingen ihr aber vor allem an die fünfzehn Konzerte voraus, die unverzichtbar waren, um zu sehen, wie dieses Werk auf das Publikum wirkt: die Aufführung im Konzertsaal wird niemals an das heranreichen können, was die *Trauermusik* tatsächlich war, aber wir hatten in der Konzertsituation die Möglichkeit, Dinge auszuprobieren, Irrtümer zu begehen, diese Irrtümer zu korrigieren, Änderungen vorzunehmen, kurz, diese Hypothese in ihrer bestmöglichen Form zu realisieren. Das war das eine. Das andere war, dass diese Konzerte den „neuen“ Texten *gelebtes Leben* verschafften: das war dringend notwendig, denn die berühmten älteren Texte haben sich tief ins Gedächtnis eingepägt. Dieses Umgewöhnen machte es möglich, die Plausibilität der Prosodie, wie wir sie uns zurechtgelegt hatten, zu überprüfen. So wurde dieses *work-in-progress* mit jedem Konzert durch die Erfahrung und die Beobachtungen der vielen Musiker, Sänger und Musikkenner weiter vervollkommenet.

Das Projekt hätte schon vor zwei Jahren zu Ende sein können. Es kann nämlich, wenn man sich auf eine so machtvolle Musik einlässt, schon einmal zu „überschießenden Reaktionen“ kommen, wie das bei einem Konzert beim Musikfest Bremen 2012 in der schönen Gemeindekirche Unser Lieben Frauen der Fall war. Es war unsere erste Aufführung dieses Projekts in Deutschland, dem Land Bachs, vor einem Publikum, das auf die *Matthäuspasion* eingeschworen ist. Vor diesem Konzert war ich voll gespannter Erwartung und hatte die größten Befürchtungen: wie würde ein Publikum reagieren, das jede Note kennt? Und dann wurden im ersten Teil des Konzerts im Publikum nacheinander acht Personen ohnmächtig, so dass wir das Konzert mehrmals unterbrechen mussten. Ein paar Minuten war ich so naiv zu glauben, es sei die Reaktion auf unseren Verstoß gegen die Tradition und die Gewohnheit... bis ich in der Pause erfuhr, dass es sich um eine Lebensmittelvergiftung durch Krabbenbrötchen handelte. „Unsere“ *Trauermusik* und ihre übernatürlichen Kräfte konnten weiterwirken.

RAPHAËL PICHON  
Übersetzung Heidi Fritz

## 1. ABTEILUNG

- 1 | **1. Chorus**  
Klagt, Kinder, klagt es aller Welt  
lasst es den fernen Grenzen wissen,  
wie euer Schatten eingerissen,  
wie euer Landesvater fällt.
- 2 | **2. Recitativo (Alto)**  
O Land! Bestürztes Land!  
Wo ist dergleichen Pein  
wie deine Not bekannt?  
Die Sonne, die dir kaum am Mittag stunde,  
verhüllet ihren Schein  
in einen Todesschatten ein.  
Ach Leopold!  
Der Gott getreu und seinem Lande hold,  
der niemals, wünschen wir, versterben hat gesollt,  
wird uns zu früh entwandt.  
O Schmerz! O Wunde!  
O Land! Bestürztes Land!
- 3 | **3. Aria (Alto)**  
Weh und Ach  
kränkt die Seelen tausendfach.  
Und die Augen treuer Liebe  
werden wie ein heller Bach  
bei entstandnen Wetter trübe.
- 4 | **4. Recitativo (Tenore)**  
Wie wenn der Blitze Grausamkeit  
die Eichen rührt und das Gefieder  
im Walde hin und wider  
vor Schrecken und vor Furcht zerstreut,  
so stehst du auch, betrübtes Köthen, du:  
Ein treuer Untertan  
fühlt allzuwohl, wie er geschlagen.  
Ein jeder sieht den andern an;  
die Wehmut aber schleußt die Lippen zu,  
sie wollten gern und können doch nicht klagen.
- 5 | **5. Aria (Tenore)**  
Zage nur, du treues Land,  
ist dein seufzerreiches Quälen  
und die Tränen nicht zu zählen,  
o! so denke, dem Erbleichen  
ist kein Unglück zu vergleichen.  
Zage nur, du treues Land!
- 6 | **6. Recitativo (Soprano)**  
Ach ja! Wenn Tränen oder Blut,  
holdseelger Leopold,  
dich vor dem Tode könnten retten,  
so wären tausend Herzen da,  
die dir und uns zugut  
vor dich ihr Blut gegeben hätten.  
O wärest du uns nicht so lieb und hold  
in deinem Regiment geblieben,  
so dürften wir uns nicht so sehr um dich betrüben.

## PREMIÈRE PARTIE

1. **Chœur**  
Pleurez, enfants, pleurez à la face du monde,  
Faites savoir aux plus lointains confins  
Que l'aile s'est brisée où vous trouviez refuge,  
Qu'il n'est plus, votre souverain.
2. **Récitatif (alto)**  
Ô terre ! Terre en désarroi !  
Est-il en quelque endroit  
Détresse à la tienne pareille ?  
Le soleil qui à peine avait atteint midi  
A voilé son éclat  
Des ombres de la mort.  
Ah ! Léopold ! Celui  
Qui fut à Dieu fidèle et doux à son pays,  
Qui ne devait jamais, espérons-nous, périr,  
Trop tôt nous fut ravi.  
Ô douleur ! Ô blessure !  
Ô terre ! Terre en désarroi !
3. **Air (alto)**  
Soupirs et larmes  
De mille plaies blessent nos âmes ;  
Nos yeux, d'un pur amour remplis,  
Pareils au clair ruisseau lorsque gronde l'orage,  
Se sont soudain ternis.
4. **Récitatif (ténor)**  
Comme lorsque l'éclair, dans sa rage cruelle,  
Sur le chêne s'abat, chassant le peuple ailé,  
D'épouvante et d'horreur saisi,  
En tourbillons, dans les forêts,  
Ainsi demeures-tu frappée, triste Cöthen !  
Un fidèle sujet ne ressent que trop bien  
La force du coup qui le brise.  
Tous se regardent dans les yeux ;  
Mais le chagrin scelle les lèvres,  
Qui voudraient tant gémir et ne le peuvent pas.
5. **Air (ténor)**  
Cède à ta douleur, ô terre fidèle,  
Si tes tourments, lourds de tant de soupirs,  
Si tes larmes sont innombrables,  
Souviens-toi qu'à la pâle mort  
Aucun malheur n'est comparable.  
Cède à ta douleur, ô terre fidèle !
6. **Récitatif (soprano)**  
Ah oui ! Si les pleurs ou le sang,  
Bienheureux Léopold,  
Pouvaient te sauver de la mort,  
Tu verrais mille cœurs,  
Pour ton bien et le nôtre,  
Prêts à verser leur sang.  
Oh ! Si nous n'avions point tant chéri ta bonté,  
Lorsque tu nous donnais tes lois,  
Nous n'eussions pas pour toi répandu tant de larmes.

## PART ONE

1. **Chorus**  
Moan, children, moan to all the world:  
Make it known to earth's distant confines  
That your shelter has been torn from you,  
That your sovereign father has fallen.
2. **Recitative (Alto)**  
O land, distraught land!  
Where has a sorrow  
Like your affliction been known?  
The sun that for you stood scarce at midday  
Now veils its light  
In the shadow of death.  
Ah, Leopold!  
He who was faithful to God and good to his land,  
Who never, we hoped, was destined to perish,  
Has been wrenched from us all too soon.  
O pain, O wound!  
O land, distraught land!
3. **Aria (Alto)**  
Woe and sighs  
Grieve our souls a thousandfold.  
And the eyes of faithful love  
Are now, like a sparkling brook  
In a sudden storm, grown dim with tears.
4. **Recitative (Tenor)**  
As when the cruel lightning  
Stirs the oaks and scatters the feathered tribe  
Hither and thither in the forest,  
Seized by dread and terror,  
So now are you stricken, distressed Cöthen:  
A loyal subject  
Feels the blow all too keenly.  
Each one looks at the other;  
But sadness seals their lips:  
They would groan, and yet they cannot.
5. **Aria (Tenor)**  
Shudder, faithful land:  
If your tormented sighs  
And your tears cannot be counted,  
Then oh, just think, no calamity  
Can be likened to that of death.  
Shudder, faithful land!
6. **Recitative (Soprano)**  
Ah yes! If tears or blood,  
Blessed Leopold,  
Could save you from death,  
Then a thousand hearts would be here  
Who, for your sake and ours,  
Would have given their blood for you.  
Ah, had you not been so kind and tender  
In your rule,  
We would not have grieved for you so deeply.

7 | **7. Chorus**

Komm wieder, teurer Fürsten-Geist,  
beseele die erstarrten Glieder  
mit einem neuen Leben wieder,  
das ewig und unsterblich heißt.  
Die Jugend rühmt, die Alten preisen,  
dass unser Land und ihre Zeit  
so viele Gnad und Gütigkeit  
von unserm Fürsten aufzuweisen.

**2. ABTEILUNG**

8 | **8. Chorus**

Wir haben einen Gott, der da hilft,  
und einen Herrn, der vom Tod errettet.

9 | **9. Recitativo (Alto)**

Betrübter Anblick voll Erschrecken,  
soll denn so bald die Gruft den Leib bedecken?  
Der Tod ist da,  
die Stunde schlägt, das End' ist nah,  
mein Gott, wie kommt mir das so bitter für!  
Ach! Warum eilest du mit mir?

10 | **10. Aria (Alto)**

Erhalte mich,  
mein Gott, in der Hälfte meiner Tage!  
Schone doch,  
meiner Seele, fällt das Joch  
jämmerlich.  
Erhalte mich,  
mein Gott, in der Hälfte meiner Tage!

11 | **11. Recitativo (Soprano)**

Jedoch der schwache Mensch erzittert nur,  
wenn ihm die sterbende Natur  
die kalte Gruft geöffnet zeigt.  
Wer aber stets, wie unsre Fürsten-Seele,  
noch lebend auf der Welt  
mehr nach dem Himmel steigt,  
als sich am Eitlen feste hält,  
der flieht mit Lust aus dieser irdnen Höhle.

12 | **12. Aria (Soprano)**

Mit Freuden sei die Welt verlassen,  
der Tod kommt mir recht tröstlich für.  
Ich will meinen Gott umfassen,  
dieser hilft und bleibt bei mir,  
wenn sich Geist und Glieder scheiden.

13 | **13. Recitativo (Basso)**

Wohl also dir,  
du aller Fürsten Zier,  
du konntest dir nicht sanfter betten;  
Gott hilft und kann vom Tod erretten.

14 | **14. Repetatur Dictum (Chorus Nr.8)**

**7. Chœur**

Reviens, âme chérie de notre Prince,  
Ranime ces membres roidis,  
Donne-leur une vie nouvelle,  
Immortelle en l'éternité.  
Jeunes et vieux partout chanteront les louanges  
De ce pays et de ce temps  
Qui auront reçu de leur Prince  
Tant de grâces et de bontés.

**DEUXIÈME PARTIE**

**8. Chœur**

Nous avons un Dieu qui vient à notre secours  
et un Seigneur qui nous délivre de la mort.

**9. Récitatif (alto)**

Douloureuse vision, d'épouvante remplie !  
Faut-il que le tombeau si tôt couvre la chair ?  
La mort est là,  
L'heure sonne, la fin approche ;  
Mon Dieu, que ce calice a pour moi d'amertume !  
Ah ! Pourquoi donc te hâtes-tu ?

**10. Air (alto)**

Préserve-moi,  
Mon Dieu, au milieu de mes jours !  
Grâce pour moi,  
Quand sur mon âme  
S'abat le joug affreusement,  
Préserve-moi,  
Mon Dieu, au milieu de mes jours !

**11. Récitatif (soprano)**

Le faible cependant ne saurait que trembler  
Quand la fatale loi de la Nature  
Lui fait voir la froideur du tombeau grand ouvert.  
Mais celui qui, toujours, comme fit notre Prince,  
Tandis qu'il est encore en ce monde vivant,  
Aspire au ciel bien davantage  
Qu'il ne s'attache aux vanités,  
Celui-là fuit joyeux de cet antre terrestre.

**12. Air (soprano)**

Avec joie quittons ce bas monde,  
Oui, la mort me paraît un bien doux réconfort.  
Je veux serrer mon Dieu dans mon étreinte,  
Car il est mon secours et sera près de moi  
Quand de l'âme et du corps se fera le partage.

**13. Récitatif (basse)**

Adieu, et sois en paix,  
Ô toi, de tous les princes l'ornement ;  
Tu ne pouvais trouver couche plus délicate.  
Dieu nous porte secours et de la mort nous sauve.

**14. Repetatur Dictum (Chœur n°8)**

**7. Chorus**

Return, cherished soul of our prince,  
Revive his numb members  
With new life  
That will be eternal and immortal.  
The young will praise, the old will extol  
Our land and its time  
That have received such grace and bounty  
From our prince.

**PART TWO**

**8. Chorus**

'We have one God of salvation  
and one Lord, who rescues us from death.'

**9. Recitative (Alto)**

Grievous vision, full of terror!  
Must then the grave cover the body so soon?  
Death is here,  
The hour is striking, the end is nigh:  
My God, how bitter it is to me!  
Ah! Why dost thou make haste with me?

**10. Aria (Alto)**

Preserve me,  
My God, in the midst of my days!  
Spare me yet  
When on my soul the yoke falls  
Piteously.  
Preserve me,  
My God, in the midst of my days!

**11. Recitative (Soprano)**

Yet the weak man can only tremble  
When his dying nature shows him  
The cold grave lying open.  
But he who always, like our prince's spirit,  
When still living in the world  
Aspires more to heaven  
Than he holds fast to vanities,  
Flies joyfully from this earthly cavern.

**12. Aria (Soprano)**

With joy let us leave the world:  
Death seems to me a true comfort.  
I would embrace my God,  
Who will save me and stay by me  
When soul and body part.

**13. Recitative (Bass)**

Then all hail,  
Ornament of all princes:  
You could not find a gentler bed;  
God saves us and can rescue us from death.

**14. Repeat of the Dictum (Chorus no.8)**



### 3. ABTEILUNG

- 15 | 15. Aria (Basso)**  
Lass, Leopold, dich nicht begraben,  
es ist dein Land, das nach dir ruft.  
Du sollst ein ewig sanfte Gruft  
in unser aller Herzen haben.
- 16 | 16. Recitativo (Alto)**  
Wie könnt es möglich sein,  
zu leben und dich doch vergessen?  
Ach nein!  
Wir haben gar zu allgemein  
dein väterliches Regiment,  
das mehr vor Lieb als Eifer hat gebrennt,  
erfahren und bei uns ermessent.  
Die eine Zeit  
wird es der andern offenbaren  
und also dich die Ewigkeit  
in unverlochnen Ruhm bewahren.
- 17 | 17. Aria (Alto)**  
Wird auch gleich nach tausend Zähren  
sich das Auge wieder klären,  
denkt doch unser Herz an dich.  
Deine Huld  
wird zwar durch den Tod entrissen,  
unsre Schuld bleibt aber ewiglich,  
dass wir dich verehren müssen.
- 18 | 18. Recitativo (Tenore)**  
Und, Herr, das ist die Spezerei,  
womit wir deinen Sarg verehren.  
Ein jeder Untertan  
dringt sich von allen Seiten  
durch angenehmen Zwang und Streiten  
aus Sehnsucht vor den andern an:  
Gleichsam, als sollten sie die Treu  
dir auch noch in dem Tode schwören.
- 19 | 19. Aria a 2 Cori**  
*Die Sterblichen (Tenore):*  
Geh, Leopold, zu deiner Ruhe,  
*Die Auserwählten (Chorus):*  
und schlummre nur ein wenig ein.  
*Die Sterblichen:*  
Nun lebst du in der schönsten Himmelsruh,  
wird gleich der müde Leib begraben.  
*Die Auserwählten:*  
Der Geist soll sich im Himmel laben,  
und königlich im Glanze sein.

### TROISIÈME PARTIE

- 15. Air (basse)**  
Prince, ne permets pas que l'on t'ensevelisse,  
C'est ton pays qui crie vers toi.  
Tu auras à jamais une tombe paisible  
Dans le fond de nos cœurs.
- 16. Récitatif (alto)**  
Comment donc serait-il possible  
Que l'on vive et que l'on t'oublie ?  
Ah non !  
Nous avons tous trop bien connu  
Ta paternelle gouvernance,  
Qui brûlait plus d'amour que d'ambition,  
Et tous nous en avons mesuré la bonté.  
Chaque siècle au suivant  
En redira l'histoire ;  
Ainsi l'éternité gardera ta mémoire  
Dans un éclat toujours resplendissant.
- 17. Air (alto)**  
Après ces pleurs par milliers répandus,  
S'il se peut que nos yeux retrouvent leur clarté,  
Toujours de toi nos cœurs garderont la pensée.  
Si ta bonté  
Nous fut par la mort arrachée,  
Notre dette envers toi demeure à tout jamais,  
Et nous devons te rendre un éternel hommage.
- 18. Récitatif (ténor)**  
Voici, Seigneur, les précieux aromates,  
Avec lesquels nous voulons honorer ton cercueil.  
Tes sujets par milliers  
De toutes parts se pressent,  
Chacun lutte, poussé par un devoir bien doux,  
Pour être le premier auprès de ta dépouille,  
Comme s'ils te voulaient encore dans la mort  
Répéter le serment de leur fidélité.
- 19. Air à deux chœurs**  
*Les mortels (ténor)*  
Va, Léopold, à ton repos,  
*Les élus (chœur)*  
Endors-toi d'un sommeil léger.  
*Les mortels*  
Car, si tes membres las vont être ensevelis,  
Toi, tu vis maintenant dans la plus douce paix céleste.  
*Les élus*  
Ton âme au sein du ciel réparera ses forces  
Et d'un royal éclat resplendira.

### PART THREE

- 15. Aria (Bass)**  
Leopold, do not let yourself be buried:  
It is your land that cries out to you.  
You will for ever have a gentle tomb  
In the hearts of all of us.
- 16. Recitative (Alto)**  
How could it be possible  
To live and yet to forget you?  
Ah no!  
We have all known  
Your fatherly rule,  
Which burnt more with love than with zeal,  
And measured its bounties.  
One age  
Will recount it to the next,  
And thus Eternity will preserve you  
In undimmed glory.
- 17. Aria (Alto)**  
Even if, after shedding tears by the thousand,  
Our eyes brighten once more,  
Our hearts will still think of you.  
Though your benevolence  
Has been torn from us by death,  
Our debt to you remains eternal,  
For which we must honour you.
- 18. Recitative (Tenor)**  
And, Lord, these are the precious spices  
With which we honour your coffin.  
All your subjects  
Throng from every side,  
Struggling, urged by pleasant duty  
And longing, to precede the others,  
As if they must still swear loyalty to you  
Even in death.
- 19. Aria for two choirs**  
*The Mortals (Tenor):*  
Go, Leopold, to your rest,  
*The Elect (Chorus):*  
And slumber for but a short time.  
*The Mortals:*  
Now you live in the sweetest heavenly peace,  
And your weary body will be buried.  
*The Elect:*  
Your soul will be refreshed in heaven,  
And shine in kingly splendour.

#### 4. ABTEILUNG

##### 20 | 20. Aria (Basso)

Bleibet nur in eurer Ruh,  
ihr erblassten Fürsten-Glieder.  
Doch verwandelt nach der Zeit  
unser Leid  
in vergnügte Freude wieder,  
schließt uns auch die Tränen zu.

##### 21 | 21. Recitativo (Soprano)

Und du, betrübtes Fürstenhaus,  
erhole dich nun auch einmal  
von deiner Qual.  
Wie Gottes Hand bisher  
beständig auf dich schwer  
mit vollen Plagen hat gelegen,  
so wird dich auch nun in der Folgezeit  
ein unverrückte Fröhlichkeit  
ergötzen und verpflegen.  
Die Nacht ist aus,  
der Tag bricht dir nun heiter an,  
nun wird dir, wie im frohen Lenzen,  
ein angenehme Sonne glänzen,  
die keine Finsternis noch Nebel stören kann.

##### 22 | 22. Aria (Soprano)

Hemme dein gequältes Kränken,  
spare dich der guten Zeit,  
die den Kummer wird versenken  
und der Lust die Hände beut.  
Schmerzen, die am größten sein,  
halten desto eher ein.

##### 23 | 23. Recitativo (Basso)

Nun scheiden wir,  
hochseelger Leopold, von dir,  
du aber nicht aus unserm Sinn.  
Wir gehn nach unsern Hütten hin  
und sammeln ängstlich auf der Erden  
mehr Asche zur Verwesung ein  
und wünschen, wenn wir auch den Sold  
einst der Natur bezahlen werden:  
So selig und so sanft wie unserm Leopold,  
so muss auch unser Ende sein!

##### 24 | 24. Chorus

Die Augen sehn nach deiner Leiche,  
der Mund ruft in die Gruft hinein:  
Schlafe sicher, ruhe fein!

Labe dich im Himmelreiche!  
Nimm die letzte gute Nacht  
von den Deinen, die dich lieben,  
die sich über dich betrüben,  
die dein Herze wert geacht',  
wo dein Ruhm sich unsterblich hat gemacht.

#### QUATRIÈME PARTIE

##### 20. Air (basse)

Reposez donc en paix,  
Ô livides membres princiers.  
Avec le temps, pourtant, notre chagrin  
De nouveau se changera  
En une joie sans nuage  
Et nos larmes sécheront.

##### 21. Récitatif (soprano)

Et toi, noble demeure aujourd'hui affligée,  
Relève-toi enfin  
De tes tourments.  
Car si la main de Dieu, jusqu'à ce jour,  
N'a cessé de peser sur toi,  
T'infligeant d'amères souffrances,  
Dans les temps à venir  
Une constante joie  
Fera ton réconfort et tes délices.  
La nuit est achevée,  
Un matin rayonnant pour toi va se lever,  
Pour toi, comme au joyeux printemps,  
Un aimable soleil brillera de ses feux,  
Que ne viendront troubler ni brumes ni ténèbres.

##### 22. Air (soprano)

Mets un terme au chagrin qui déchire ton âme,  
Prépare-toi aux temps heureux  
Qui viendront effacer ta peine  
Et à la joie tendent la main.  
Les douleurs qui sont les plus grandes  
D'autant plus tôt sont apaisées.

##### 23. Récitatif (basse)

Et maintenant nous te disons  
Adieu, bienheureux Léopold,  
Mais tu ne quittes point notre pensée.  
Nous retournons vers nos demeures,  
Et rassemblons, craintifs, sur cette terre,  
Chaque jour plus de cendre à périr destinée ;  
Et tous, nous espérons, lorsque le temps viendra  
De payer nous aussi son dû à la Nature,  
Que notre fin sera aussi douce et sereine  
Qu'elle le fut à notre Léopold !

##### 24. Chœur

Nos yeux contemplent ta dépouille,  
Nos bouches crient vers ton tombeau :  
Que ton repos soit doux et ton sommeil tranquille !

Au royaume du ciel désaltère ton âme !  
Une dernière fois, reçois la bonne nuit  
De tous les tiens, de ceux qui t'aiment,  
Qui pour toi sont dans l'affliction,  
Qui ont su de ton cœur admirer la noblesse,  
En ce lieu où ton nom s'est rendu immortel.

#### PART FOUR

##### 20. Aria (Bass)

Rest in peace,  
You pale princely members.  
But in time our sorrow  
Will be transformed once more  
Into joy and contentment,  
And our tears will cease.

##### 21. Recitative (Soprano)

And you too, distraught princely house,  
Recover now  
From your woe.  
Though God's hand hitherto  
Has constantly weighed heavily on you  
With sore vexations,  
From this time on  
Unceasing happiness  
Will delight and sustain you.  
The night is past,  
And bright day breaks forth for you;  
Now, as in blithe springtime,  
A pleasant sun will shine on you,  
Undimmed by darkness or mist.

##### 22. Aria (Soprano)

Cease your anxious grieving;  
Prepare yourself for better times  
That will dispel your misery  
And beckon you to joys.  
When sorrows are at their greatest,  
They subside all the sooner.

##### 23. Recitative (Bass)

Now we part,  
Blessed Leopold, from you,  
But you will not leave our thoughts.  
We go back to our homes  
And fearfully gather upon this earth  
More ashes destined to decay,  
Hoping that, when we too one day  
Must pay our debt to Nature,  
Our end will be as blissful and gentle  
As was our Leopold's!

##### 24. Chorus

Our eyes look upon your corpse,  
Our voices call into your tomb:  
Sleep securely, rest in peace!

May you find refreshment in the kingdom of heaven!  
Receive a final 'Good night'  
From your people who love you,  
Who grieve for you,  
Who venerated your noble heart,  
Here where your glory has made you immortal.

Traduction : Michel Chasteau

Translation: Charles Johnston



Raphaël Pichon

Fondé en 2006 à l'occasion de l'Europa Bach Festival, l'ensemble **Pygmalion** est issu de la réunion d'un chœur et d'un orchestre sur instruments anciens. Centré sur Johann Sebastian Bach et Jean-Philippe Rameau, Pygmalion se consacre à un vaste répertoire allant du baroque aux premières années du romantisme et jusqu'à la création contemporaine.

Invité régulier de La Chaise-Dieu depuis 2007, il se produit dans toutes les grandes salles et grands festivals d'Europe comme Brême, Hambourg, Bozar à Bruxelles, la Salle Pleyel, la Halle aux Grains de Toulouse, l'Opéra Comique, le festival de Pâques d'Aix-en-Provence.

Parus chez Alpha, ses premiers enregistrements ont été distingués par la critique tant en France (Diapason d'Or de l'année 2008, ffff de *Télérama*) qu'à l'étranger (Gramophone Editor's Choice).

En 2011, Pygmalion initie un partenariat avec le Festival International d'Opéra Baroque de Beaune et les opéras de Bordeaux et Versailles, autour de trois tragédies lyriques de Rameau : une seconde version inédite de *Dardanus*, suivie d'une nouvelle production d'*Hippolyte et Aricie*, ainsi que de *Castor et Pollux*.

En résidence à l'Opéra et à l'auditorium de Bordeaux depuis janvier 2014, Pygmalion est subventionné par la D.R.A.C. d'Aquitaine et par la ville de Bordeaux. Soutenu par EREN Groupe et la Région Île-de-France, Pygmalion est également en résidence à la Fondation Royaumont, au Festival de Saint-Denis et à la Fondation Singer-Polignac.

L'ensemble a été associé à la Scène nationale de Besançon ainsi qu'à la Fondation La Borie pour la saison 2013-14.

Formé au sein de la Maîtrise des Petits Chanteurs de Versailles, **Raphaël Pichon** a étudié le violon et le piano au CNR de Versailles, puis au CNR et CNSM de Paris, où il a complété sa formation à la direction d'orchestre auprès de Pierre Cao.

Contre-ténor, il a également chanté sous la direction de Jordi Savall, Gustav Leonhardt, Ton Koopman, Vincent Dumestre, ainsi que Geoffroy Jourdain et Laurence Equilbey pour le répertoire contemporain.

Passionné par la musique allemande de Schütz à Brahms, et plus particulièrement par Bach, Raphaël Pichon n'a cessé d'élargir un répertoire qui s'étend aujourd'hui des prémices du baroque à la création contemporaine.

Fondateur en 2006 de l'ensemble Pygmalion, il se consacre aussi à l'œuvre de Jean-Philippe Rameau en initiant un cycle d'opéras pour le Festival International de Beaune. Devant le succès de cette entreprise (*Dardanus*, *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*), il enregistre *Dardanus* (Alpha, 2013) et *Castor et Pollux*, à paraître chez harmonia mundi au printemps 2015.

En marge de Pygmalion, Raphaël Pichon dirige Mozart, Mendelssohn, Brahms ou Stravinsky. En 2010, il a dirigé une nouvelle production de *L'opera seria* de Florian Gassmann, puis en 2011, une production scénique de la *Passion selon saint Jean* de Bach avec le Holland Baroque Society pour le Nederlandse Reisopera. En décembre 2012, Raphaël Pichon faisait ses débuts au Stavanger Symfonieorkester avec l'*Oratorio de Noël* de Bach, alors qu'à l'été 2014, il dirigeait *Trauernacht*, création autour de cantates de Bach au Festival d'Aix-en-Provence (mise en scène de Katie Mitchell).



Formed in 2006 on the occasion of the Europa Bach Festival, the **Pygmalion ensemble** derives from the association of a choir and a period-instrument orchestra. While focusing on Johann Sebastian Bach and Jean-Philippe Rameau, Pygmalion tackles a wide repertory ranging from the Baroque, through the early years of Romanticism, right up to contemporary music.

The ensemble has been a regular guest at the Festival de La Chaise-Dieu since 2007, and also appears at the leading venues and festivals around Europe including Bremen, Hamburg, Bozar in Brussels, the Salle Pleyel and Opéra Comique in Paris, the Halle aux Grains in Toulouse, and the Aix-en-Provence Easter Festival.

Its first recordings, released on the Alpha label, earned critical distinctions both in France (Diapason d'Or of the year in 2008, ffff de *Télérama*) and abroad (Editor's Choice in *Gramophone*).

In 2011 the ensemble began a partnership with the Festival International d'Opéra Baroque de Beaune and the opera houses of Bordeaux and Versailles centring on three *tragédies lyriques* by Rameau: the second version of *Dardanus*, previously unperformed in modern times, followed by new productions of *Hippolyte et Aricie* and *Castor et Pollux*.

In residence at the Opéra and Auditorium de Bordeaux since January 2014, Pygmalion is subsidised by the DRAC d'Aquitaine and the Ville de Bordeaux. It also receives support from EREN Groupe and the Région Île-de-France, and holds residencies at the Fondation Royaumont, the Festival de Saint-Denis, and the Fondation Singer-Polignac.

Pygmalion was associate ensemble at the Scène Nationale de Besançon and the Fondation La Borie for the 2013/14 season.

Trained at the Maîtrise des Petits Chanteurs de Versailles (children's choir), **Raphaël Pichon** studied the violin and the piano at the CNR de Versailles, then at the CNR and CNSM in Paris, where he completed his training as a conductor with Pierre Cao.

He has sung as a countertenor under the direction of Jordi Savall, Gustav Leonhardt, Ton Koopman, and Vincent Dumestre, and with Geoffroy Jourdain and Laurence Equilbey in contemporary repertory.

A passionate exponent of German music from Schütz to Brahms, and more especially of Bach, Raphaël Pichon constantly broadens a repertory that now extends from the early Baroque era to premieres of contemporary works.

Having founded the Pygmalion ensemble in 2006, he also turned his attention to the œuvre of Jean-Philippe Rameau, inaugurating a cycle of his operas (*Dardanus*, *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*) for the Beaune International Festival. The success of this undertaking has led to recordings of *Dardanus* (Alpha, 2013) and *Castor et Pollux*, which will be released on harmonia mundi in the spring of 2015.

In addition to his activities with Pygmalion, Raphaël Pichon also conducts such composers as Mozart, Mendelssohn, Brahms, and Stravinsky. In 2010 he conducted a new production of Florian Gassmann's *L'opera seria*, followed in 2011 by a staged production of the *St John Passion* with the Holland Baroque Society for Nederlandse Reisopera. December 2012 saw him make his debut with the Stavanger Symfonieorkester in Bach's *Christmas Oratorio*, while the summer of 2014 found him conducting *Trauernacht*, a staged production around Bach cantatas at the Aix-en-Provence Festival (Katie Mitchell).

Die Gründung des **Ensemble Pygmalion** erfolgte 2006 im Rahmen des Pariser *Europa-Bach-Festes* durch den Zusammenschluss eines Chors mit einem auf Originalinstrumenten spielenden Orchester. Pygmalion widmet sich einem breiten Repertoire vom Barock über die Frühromantik zur Musik der Neuzeit, mit dem Schwerpunkt Johann Sebastian Bach und Jean-Philippe Rameau.

Das Ensemble ist seit 2007 regelmäßiger Gast des Festivals von La Chaise-Dieu, in den großen Konzertsälen und bei internationalen Festivals in Europa: Bremen, Hamburg, Brüssel (Bozar), Paris (Salle Pleyel, Opéra Comique), Toulouse (La Halle aux Grains), Aix-en-Provence.

Seine ersten bei Alpha erschienenen Einspielungen haben Kritikerpreise in Frankreich (Diapason d'Or de l'année 2008, ffff de *Télérama*) und im Ausland (Gramophone Editor's Choice) erhalten.

2011 begründete Pygmalion mit drei *Tragédies lyriques* von Rameau, einer unveröffentlichten Fassung von *Dardanus*, einer Neuproduktion von *Hippolyte et Aricie* und *Castor et Pollux*, eine Partnerschaft mit dem Festival International d'Opéra Baroque in Beaune und den Opernhäusern von Bordeaux und Versailles.

Seit Januar 2014 ist Pygmalion Residenz-Ensemble der Oper und des Auditoriums Bordeaux und wird von der Direction Régionale des Affaires Culturelles und der Stadt Bordeaux gefördert. Pygmalion erhält ebenfalls Zuwendungen der EREN Groupe und der Region Île-de-France und hat Residencies an der Fondation Royaumont, dem Festival von Saint-Denis und der Fondation Singer-Polignac.

In der Spielzeit 2013-14 war das Ensemble Partner der Scène nationale de Besançon und der Fondation La Borie.

**Raphaël Pichon** erhielt seine erste musikalische Ausbildung im Chor der Petits Chanteurs de Versailles und studierte dann Violine und Klavier am Konservatorium von Versailles und später in Paris am Conservatoire National Supérieur de Musique, wo er bei Pierre Cao sein Dirigentenstudium absolvierte. Als Countertenor hat er unter der Leitung von Jordi Savall, Gustav Leonhardt, Ton Koopman, Vincent Dumestre gesungen, sowie im Bereich der zeitgenössischen Musik unter Geoffroy Jourdain und Laurence Equilbey.

Das besondere Interesse Raphaël Pichons gilt der deutschen Musik von Schütz bis Brahms und vor allem J.S. Bach. Er hat sein Repertoire aber ständig erweitert, und es reicht heute vom Frühbarock bis zur Neuzeit.

Mit dem 2006 von ihm gegründeten Ensemble Pygmalion widmet er sich auch dem Werk von Jean-Philippe Rameau und initiierte einen Opernzyklus für das Festival International de Beaune. Der Erfolg des Unternehmers (*Dardanus*, *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*) führte zur Einspielung von *Dardanus* (Alpha, 2013) und der Oper *Castor et Pollux*, die im Frühjahr 2015 bei harmonia mundi erscheinen wird. Neben Pygmalion arbeitet Raphaël Pichon auch mit anderen Ensembles und hat Mozart, Mendelssohn, Brahms und Strawinsky dirigiert. 2010 dirigierte er eine Neuproduktion von Florian Gassmanns *Opera seria* und 2011 eine szenische Produktion von Bachs *Johannespassion* mit der Holland Baroque Society für die Nederlandse Reisopera. Im Dezember 2012 debütierte Raphaël Pichon mit dem *Weihnachtsoratorium* von Bach beim Stavanger Symfonieorkester und dirigierte im Sommer 2014 *Trauernacht* beim Festival von Aix-en-Provence (Inszenierung um Bachkantaten von Katie Mitchell).



**harmonia mundi s.a.**

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014

Enregistrement mai 2014, Versailles, Chapelle royale

Direction artistique et montage : Aline Blondiau

Prise de son et mastering : Hugues Deschaux

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

Page 1 : William Turner, *Mort sur un cheval pâle*, v. 1825/30, akg-images

Photo Raphaël Pichon : Jean-Baptiste Millot

Maquette Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**

HMC 902211