

EDITIONS

AMBRONAY

BACH DRAMA

DOUBLE CD

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

BONUS DVD

CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR - LES AGRÉMENTS

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN





L'église Notre-Dame, devenue Espace Culturel d'Harscamp, est classée depuis 1936 et reconnue patrimoine exceptionnel de Wallonie. Cet édifice de style classique, datant de la moitié du XVIII^e siècle, offre d'excellentes qualités acoustiques. Il s'ouvrira dès 2013 à de nombreuses activités culturelles et artistiques (plus d'infos sur www.eglisenotredamenamur.jimdo.com).

BACH DRAMA / CD1

BWV 201 DER STREIT ZWISCHEN PHÖBUS UND PAN

<i>Phöbus</i> Christian Immler	<i>Mercurius</i> Clint Van der Linde
<i>Pan</i> Alejandro Meerapfel	<i>Tmolus</i> Fabio Trümpy
<i>Momus</i> Céline Scheen	<i>Midas</i> Makoto Sakurada

1	Chor — <i>Geschwinde, ihr wirbelnden Winde</i>	4'26
2	Rezitativ Phöbus, Pan, Momus — <i>Und du bist doch so unverschämt</i>	1'33
3	Arie Momus — <i>Patron, das macht der Wind!</i>	2'12
4	Rezitativ Mercurius, Phöbus, Pan — <i>Was braucht ihr euch zu zanken?</i>	0'54
5	Arie Phöbus, Pan — <i>Mit Verlangen drück' ich deine zarten Wange</i>	7'37
6	Rezitativ Momus — <i>Pan, rücke deine Kehle nun</i>	0'15
7	Arie Pan — <i>Zu Tanze, zu Sprunge, so wackelt das Herz</i>	5'07
8	Rezitativ Mercurius, Tmolus — <i>Nunmehr Richter her!</i>	0'40
9	Arie Tmolus — <i>Phöbus, deine Melodei</i>	5'45
10	Rezitativ Pan, Midas — <i>Komm, Midas, sage du nun an</i>	0'43
11	Arie Midas — <i>Pan ist Meister, lasst ihn gehen!</i>	4'08
12	Rezitativ Momus, Mercurius, Tmolus, Phöbus, Midas, Pan — <i>Wie, Midas</i>	1'08
13	Arie Mercurius — <i>Aufgeblasne Hitze</i>	5'06
14	Rezitativ Momus — <i>Du guter Midas, geh nun hin</i>	0'57
15	Chor — <i>Labt das Herz, ihr holden Saiten</i>	3'10

TOTAL TIME CD1 43'45

BACH DRAMA / CD2

BWV 205 DER ZUFRIEDENGESTELLTE ÄOLUS

Äolus Christian Immler *Pallas* Céline Scheen
Zephyrus Makoto Sakurada *Pomona* Clint Van der Linde

1	Chor der Winde — <i>Zerreisset, zersprenget, zertrummert die Gruft</i>	5'25
2	Rezitativ Äolus — <i>Ja! Ja! Die Stunden sind nunmehr nah</i>	1'29
3	Arie Äolus — <i>Wie will ich lustig lachen</i>	3'41
4	Rezitativ Zephyrus — <i>Gefürch'ter Äolus</i>	0'39
5	Arie Zephyrus — <i>Frische Schatten, meine Freude</i>	4'01
6	Rezitativ Äolus — <i>Beinahe wirst du mich bewegen</i>	0'30
7	Arie Pomona — <i>Können nicht die roten Wangen</i>	3'24
8	Rezitativ Pomona, Pallas — <i>So willst du, grimmger Äolus</i>	0'38
9	Arie Pallas — <i>Angenehmer Zephyrus</i>	4'15
10	Rezitativ Pallas, Äolus — <i>Mein Äolus, Ach!</i>	2'07
11	Arie Äolus — <i>Zurückke, Zurückke, geflügelten Winde</i>	3'24
12	Rezitativ Pallas, Pomona, Zephyrus — <i>Was Lust! Was Freude!</i>	1'21
13	Duetto Pomona, Zephyrus — <i>Zweig und Äste</i>	3'03
14	Rezitativ Pallas — <i>Ja, Ja! Ich lad euch selbst zu dieser Feier ein</i>	0'38
15	Chor — <i>Vivat August, August Vivat!</i>	3'08

BACH DRAMA / DVD

BWV 213 DIE WAHL DES HERKULES

Herkules Clint Van der Linde
Tugend Céline Scheen

Wollust Fabio Trümpy
Merkur Alejandro Meerapfel

1	Chor Ratschluss der Götter — <i>Lasst uns sorgen, lasst uns wachen</i>	0'35
2	Rezitativ Herkules — <i>Und wo? Wo ist die rechte Bahn?</i>	5'47
3	Arie Wollust — <i>Schlafe, mein Liebster</i>	0'47
4	Rezitativ Wollust, Tugend — <i>Auf! folge meiner Bahn</i>	8'51
5	Arie Herkules — <i>Treues Echo dieser Orten</i>	2'23
6	Rezitativ Tugend — <i>Mein hoffnungsvoller Held!</i>	5'22
7	Arie Tugend — <i>Auf meinen Flügeln sollst du sweben</i>	1'27
8	Rezitativ Tugend — <i>Die weiche Wollust locket zwar</i>	4'35
9	Arie Herkules — <i>Ich will dich nicht hören</i>	0'40
10	Rezitativ Herkules, Tugend — <i>Geliebte Tugend, du allein</i>	3'56
11	Arie Herkules, Tugend — <i>Ich bin deine, Du bist meine</i>	0'46
12	Rezitativ Merkur — <i>Schaut, Götter, dieses ist ein Bild</i>	3'16
13	Chor der Musen, Merkur — <i>Lust der Völker, Lust der Deinen</i>	1'26

TOTAL TIME DVD 42'54



Alejandro Meerapfel

Solistes

Céline Scheen **soprano**

Clint Van der Linde **contre-ténor**

Makoto Sakurada **ténor**

Fabio Trümpy **ténor**

Christian Immler **basse**

Alejandro Meerapfel **basse**

Chœur de Chambre de Namur

5

Sopranos

Julie Calbète
Elke Janssens
Amélie Renglet
Virginie Thomas
Szuszi Toth
Lieve Van Lancker

Altos

Daniel Cabena
Josquin Gest
Raffaele Pe (solo
Arie Herkules —
Treue Echo)
Elena Pozhidaeva
Vinciane Soille

Ténors

Peter De Laurentiis
Philippe Froeliger
Thibaut Lenaerts
Nicolas Maire
Benoît Porcherot

Basses

Anicet Castel
Philippe Favette
Mathieu Heim
Sergio Ladu
Jean-Marie Marchal
Lionel Meunier

Les Agréments

Concertmeister, Violon, Viole d'amour

Patrick Cohën-Akenine

Violons 1

Stéphanie De Failly
Birgit Goris
Justin Glorieux
Anne Pekkala

Violons 2

Christophe Robert
Sue-Ying Koang
Ingrid Bourgeois
Jorlen Vega Garcia

Altos

Hayo Bass
Benoît Douchy
Marc Claes

Viole de gambe, Lirone

François Joubert-Caillet

Violoncelle

Hervé Douchy (solo)
Bernard Woltèche

Contrebasse

Eric Mathot

Flûtes

Jan De Winne
Christine Debaisieux

Hautbois

Patrick Beaugiraud
(solo)
Yann Miriel

Basson

Alain De Rijckere

Trompette

Guy Ferber (solo)
David Rodeschini
Florian Léard

Cors

Jean-Pierre Dassonville
Renée Allen

Timbales

Johannes Terpstra

Luth, Cistre

Quito Gato

Orgue

David Van Bouwel

Clavecin

Guy Penson

BACH DRAMA



L'image généralement admise de Bach est celle d'un organiste virtuose. Organiste de génie, même, mais cette image est très réductrice, puisque sur un demi-siècle de vie active il ne fit pas profession d'organiste liturgique plus de quinze ans, dans sa jeunesse. Alors, musicien d'église ? Ô combien, certes, mais c'est encore omettre que la plus grande partie de son œuvre est destinée aux princes et aux villes, aux amateurs et aux étudiants. Musique « profane », donc, musique de divertissement. Mais de la qualité la plus élevée, bien sûr, afin de séduire les connaisseurs autant que les amateurs, *Für Kenner und Liebhaber* – c'est le compositeur lui-même qui l'écrit. Musicien dans la cité, donc. En 1729, ayant constitué son formidable répertoire de cantates pour les églises dont il avait la charge, Bach diversifie son activité en reprenant la direction du Collegium Musicum fondé naguère par son ami Telemann, cet orchestre d'étudiants avec lequel il devait donner quelque six cents concerts. En l'absence, en son temps, d'orchestre permanent constitué et de salles de concerts, hors ceux des cours comme à Weimar ou à Coethen, c'est à Leipzig à la tête d'un orchestre d'étudiants qu'il va exercer, produisant un concert une fois par semaine dans une salle du cafetier Zimmermann, ou durant l'été dans ses jardins près des remparts, quand ce

n'était pas sous les fenêtres du logis, place du marché, où descendaient le roi et sa famille lors de leur passage dans la principale ville de l'électorat de Saxe.

Et c'est vraisemblablement pour manifester sa prise de fonction qu'il composa et fit exécuter au café Zimmermann *Der Streit zwischen Phöbus und Pan* (La controverse entre Phébus et Pan) BWV 201. Il a intitulé son œuvre drame en musique, comme les autres aujourd'hui nommées par commodité « cantates profanes ». Car c'est bien de cela qu'il est question, d'un drame musical, véritable acte d'opéra comme on en écrivait alors. Avec cette différence qu'il ne s'agit pas ici d'amourettes entre les grands de ce monde, mais d'une fable mythologique ayant aux yeux du compositeur une signification essentielle. Que raconte en effet le livret préparé par Picander, à partir des *Métamorphoses* d'Ovide ? Une joute musicale, celle que se livrent Phébus et Pan, devenue ici non un concours instrumental, comme chez Ovide, mais, ce qui convient mieux à cette forme, un concours de chant. Les deux concurrents vont donc se produire devant leurs juges. Divinité sylvestre, Pan en tient pour une musique rudimentaire et fruste, directe, d'expression populaire, tandis que le dieu solaire Phébus Apollon prône la musique savante dans son plus extrême raffinement. Pan se ridiculise, et il poussera des oreilles d'âne à son avocat, Midas, tandis que l'art de Phébus se voit glorifié. Comment les auditeurs ont-ils apprécié cette fable, on n'en sait rien, de même que l'on ignore le retentissement que put avoir sur eux la musique de Bach. Un plaisant divertissement pour faire passer une agréable fin de journée aux clients du café Zimmermann, assurément. Mais on peut aussi entendre là un véritable plaidoyer de Bach lui-même pour le grand art, le sien, contre les chansonnettes à la mode et les tentations de la facilité – le texte et la musique y invitent avec éloquence. Le débat n'est pas nouveau...

En tant que directeur de la musique de la ville de Leipzig, ce titre de *Director musices* dont il faisait fièrement suivre sa signature, Bach était requis pour toutes sortes de manifestations officielles, en particulier à l'université. On a calculé qu'entre 1725 et 1740, il a dû faire entendre quelque cinquante à soixante œuvres circonstancielles de sa composition, aujourd'hui en grande partie perdues. C'est ainsi que peu après son arrivée à Leipzig il dut commettre plusieurs œuvres d'anniversaire. Le 3 août 1725, il fit exécuter la grande musique qu'il venait d'écrire pour fêter l'anniversaire du docte professeur August Müller, *Der zufriedengestellte Äolus* (Éole apaisé) BWV 205.

La qualité de celui que célébrait l'université valait bien qu'on allât chercher l'argument dans *L'Enéide* de Virgile. En ce jour de fête, il convient que la paix règne sur la terre et dans la nature, pour que les réjouissances académiques se déroulent dans un climat de bonheur et de sérénité. Pris d'une rage soudaine que rien n'explique, Éole s'apprête à libérer les vents qu'il contient en sa caverne, et les

exhorte à bientôt ravager la nature en arrachant les arbres et provoquant les tempêtes. Le malheureux Zéphyr se voit chassé des doux paysages qu'il berçait de sa brise légère. Surviennent Pomone et Pallas intervenant à leur tour auprès d'Éole pour que Zéphyr conserve ses prérogatives sur la nature. Mais c'est Pallas, déesse de l'intelligence, du savoir et de la sagesse, qui détient l'argument décisif pour calmer la fureur d'Éole : on ne peut pas imaginer que soit troublée la fête que les Muses ont préparée pour célébrer le professeur August Müller ! Et bien entendu, au seul nom du professeur, Éole se laisse fléchir et rappelle les vents. Tous peuvent maintenant se réjouir et fêter leur cher professeur.

Cette trame des plus minces sert de support à une grande composition dans le goût des sérénades de l'époque. Il fallait bien pour Bach se montrer à la hauteur de la cérémonie, et surtout briller d'un éclat tout particulier à l'égard de ces messieurs de l'université. C'est sans doute la raison pour laquelle il fit appel ici au plus somptueux effectif instrumental qu'il eut jamais requis en pareil cas. L'œuvre fut très certainement exécutée dans la salle d'honneur, l'*aula magna* de l'université, en présence de tout le corps professoral et de l'administration. Avec ses six parties vocales, ses trompettes et ses timbales, quel effet cette puissante partition dut-elle leur faire ! Heureux professeur Müller ainsi fêté ! Bach fut sans doute lui-même suffisamment satisfait de son œuvre qu'il la remploie plus tard, en 1733, pour célébrer le couronnement du nouvel électeur de Saxe, comme roi de Pologne sous le nom d'Auguste III, en réutilisant toute la musique avec de nouvelles paroles et de nouveaux récitatifs, cantate aujourd'hui perdue.

Les cantates d'hommage à la famille du souverain sont évidemment beaucoup mieux documentées. Tout simplement parce que les chroniqueurs du temps n'avaient aucune raison de commenter des auditions ou des concerts faisant partie de la vie quotidienne de la cité, alors qu'ils s'intéressaient à juste titre aux événements exceptionnels qu'ils annonçaient ou relataient. On apprend ainsi que, selon les circonstances et la saison, les grandes musiques d'hommage étaient données sur la place du marché, parfois au terme d'une retraite aux flambeaux, ou dans la salle du café Zimmermann par temps froid, ou l'été dans les jardins, en fin d'après-midi.

Le journal de Leipzig ne manque donc pas l'occasion de rapporter l'exécution d'un *dramma per musica*, *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* (Prenons soin, veillons sur notre fils des dieux) BWV 213, également nommé *Die Wahl des Herkules* (*Le Choix d'Hercule* ou *Hercule à la croisée des chemins*) : « Le *collegium musicum* de Bach célébrera très humblement l'anniversaire de Son Altesse le prince électeur par un concert solennel, demain, de quatre à six heures de l'après-midi, dans les jardins de la maison Zimmermann, devant la porte de Grimma ». Le cafetier possédait en effet, hors les

murs, un jardin au départ de la route menant au village de Grimma. C'est là que l'été, il transportait tables et bancs qu'il installait sous les tilleuls, selon une tradition qui perdure en Allemagne avec les *Biergarten*. À l'ombre des grands arbres, sa pratique le rejoignait pour consommer bière ou café, en devisant et en écoutant l'œuvre nouvelle qu'on lui offrait, tenant en mains le petit fascicule imprimé du texte chanté afin de n'en pas perdre un mot. Il est vraisemblable que les musiciens se tenaient adossés au mur d'enceinte, servant de réflecteur. Et ce jour-là, 5 septembre 1733, le prince électeur de Saxe et roi de Pologne, accompagné de sa famille et de son entourage, était assis, débonnaire, au milieu des clients du cafetier, ses sujets, pour entendre chanter les louanges de son jeune fils de onze ans appelé plus tard à lui succéder.

L'infatigable Picander, librettiste attitré de Bach, avait troussé un livret allégorique, comme il se doit, dans lequel le jeune garçon n'était comparé rien moins qu'à Hercule, sans doute parce que c'était l'un des surnoms donnés à son grand-père, le célèbre Auguste « le Fort », mort quelques mois plus tôt. La fable, imitée de Xénophon, rapporte qu'Hercule avait été amené, en sa jeunesse, à faire le choix entre une existence vertueuse et une vie de débauche, thème qui inspira d'autres musiciens, dont un peu plus tard Haendel, avec *The Choice of Hercules*.

En fait de *drama*, c'est ici une parabole allégorique sans action à proprement parler. Parfaitement convenu, le livret est d'une rare platitude. Sous-titré *Hercule à la croisée des chemins*, il présente les dialogues édifiants entre Hercule, la Vertu et la Volupté. Les dieux de l'Olympe ont décidé de veiller tout particulièrement à l'éducation du futur héros, le jeune prince héritier. On devine la suite. Le jeune homme cherche sa voie, et va bien sûr hésiter entre la Volupté et la Vertu qui s'arrachent ses faveurs. S'il interroge la nymphe Écho, celle-ci lui répond comme on peut s'y attendre. La Volupté finit par abandonner la lutte, tandis que la Vertu triomphante à laquelle le jeune Hercule va désormais se vouer s'applique alors à l'entraîner dans la voie radieuse qui s'ouvre à lui. Et voici que pour conclure apparaît Mercure, le messager des dieux, venu exhorter tout le monde à s'associer à l'éloge des Muses. Un tel argument, sans intrigue, ne se prête guère à des scènes de genre, mais Bach n'en traite pas moins son sujet dans le style et les conventions de l'*opera seria*, qu'il transfigure ici de son génie.

Le musicien a repris tous les morceaux de cette œuvre d'anniversaire, à l'exception du dernier chœur et bien sûr des récitatifs, en les adaptant, pour participer à la constitution des cantates de son *Oratorio de Noël*, exécuté l'année suivante.

DU DRAMMA AU DRAME

La Beauté n'est autre qu'une grâce qui naît de la proportion et de la convenance et de l'harmonie des choses.

Pietro Bembo¹

Bach n'a jamais écrit de traité, son pragmatisme est bien connu, il a toujours soutenu sa thèse à travers ses créations. Le *drama Der Streit zwischen Phöbus und Pan* (BWV 201) naît ainsi certainement de la volonté de Bach de décrire en musique la querelle esthétique qu'il connaîtra, de son arrivée à Leipzig en 1723 jusqu'à sa mort. On peut ainsi voir dans la controverse entre Phébus et Pan une sorte de confession publique, un partage en musique, de sa conception du Beau. Il faut noter qu'il ne choisit pas dans ce *drama* le contrepoint à l'ancienne comme langage représentatif de sa manière de concevoir la musique. Il se rapproche en effet plutôt de la forme la plus achevée du style galant, de l'instrumentation la plus riche et la plus



Virginie Thomas

1. *Rime*, Venise, 1530 (réed. 1753), traduction de Myriem Bouzaher.

variée typique des opéras de l'époque ou des cours princières. Sa manière de décrire les forces de la nature nous rappelle Rameau et Gluck (chœur *Geschwinde, Ihr wirbelnden Winde*) : l'air de Phébus annonce les meilleures œuvres de Carl Philipp Emanuel Bach et Joseph Haydn, et les airs de Momus, Pan et Midas laissent imaginer un Bach à l'opéra comique. Ces derniers airs sont dotés d'un rythme tellement contagieux qu'on peut se figurer le public du café Zimmermann en train de danser.

On imagine mal la souffrance du compositeur face à la réception de sa musique chez ses contemporains. La critique de Scheibe² sur le caractère « artificiel et confus » de la musique de Bach (qui, selon lui, la rend incompréhensible aux oreilles modernes) est non moins négative que l'opinion de quelques paroissiens de Leipzig en 1729 qui trouvaient la *Passion selon saint Matthieu* trop dramatique, trop proche du monde de l'opéra (cette *Passion* a toujours reçu un mauvais accueil à Leipzig, ville piétiste).

Comment Bach pouvait-il concilier ces points de vue ? Il pouvait choisir entre trois solutions : adapter sa technique aux oreilles qui recherchaient un art composé uniquement d'ornements à la mode, se servir de la mode comme « ornement » de sa science, ou bien renoncer et se consacrer à la composition d'œuvres comme *L'Art de la fugue*. Du point de vue de la forme, l'effort de Bach pour rendre sa musique « moderne » dès son arrivée à Leipzig est évident : il oublie l'ancienne forme de la cantate allemande pour instaurer définitivement l'*aria da capo* et le récitatif comme colonnes de ses œuvres pour l'église. La fusion qu'il fait dans chaque cantate de Leipzig du *concerto italiano* et des variations du choral luthérien est l'un des meilleurs exemples de comment la forme domine l'ornement. La forme se sert de l'ornement pour communiquer un discours, pour attirer la bienveillance des auditeurs (la fameuse *captatio benevolentiae*). Je me souviens des mots presque nostalgiques d'Albert Schweitzer n'arrivant pas à comprendre ni à expliquer pourquoi Bach avait fait ce choix : « Bach ne réussit pas à s'émanciper de la musique italienne et ne se rendit pas compte des vraies tendances de son instinct musical. Il n'osa pas déclarer la guerre ouverte au *da capo*, formule commode que le maître contraint de composer souvent à la hâte devait apprécier, sans se douter qu'un pareil procédé pût devenir à l'occasion fatal à celui qui l'emploie. »³

2. « Il exprime par des notes particulières tout ce qu'il est à la mode de jouer, toutes les élégances, tous les petits ornements, et cela non seulement enlève à ses œuvres la beauté de l'harmonie, mais rend aussi le chant parfaitement inaudible. » dans *Der kritische Musikus* (Hambourg, 1737) cité dans *Bach en son temps* de Gilles Cantagrel, Michel-François Demet, Félix Grenier, Fayard, Paris, 1997.

3. Albert Schweitzer, dans *Bach le musicien poète*, Leipzig, 1905.

J'ai toujours ressenti de la méfiance vis-à-vis des interprétations de certains textes biographiques qui désigneraient un Bach « démodé » face à ses contemporains. L'art et la science de Johann Sebastian Bach sont au-delà des modes et il est évident que le compositeur avait conscience de cela. Les styles et formes musicales de chaque nation (qu'il connaissait et imitait à la perfection) sont simplement, pour le compositeur, les éléments les plus visibles d'une architecture sans pareille dans toute l'histoire de la musique. Bach n'a jamais méprisé aucun style, ni aucune forme musicale, il n'a jamais écarté aucune manifestation sonore. Combien de musiciens agissent de cette façon aujourd'hui ? Il a composé dans toutes les formes et dans tous les styles, pour tous les instruments connus à son époque. Il se rendait à l'opéra avec ses enfants, se nourrissait de ce monde. En écrivant de la musique populaire et de la musique théâtrale pour Pan ou Midas dans le *drama* BWV 201, il montre à quel point les styles de l'opéra et de la musique de danse et de taverne peuvent être amenés par lui à un degré de perfection jamais imaginé par Telemann, Hasse ou même Haendel.

Dans ce *drama* BWV 201, Bach se propose de démontrer que Phébus incarne l'harmonie d'une proportion parfaite, universelle et intime à la fois (celle que Bach partage) et que Pan est le symbole d'une beauté informe, surprenante et dynamique, composée de figures très définies qui touchent directement les sens. Cette œuvre deviendra, de manière inattendue peut-être, un piège pour Bach lui-même plutôt qu'une simple prise de position. On pourrait en effet penser du maître qu'avec ce *drama* notamment il « a converti son négatif en être » ainsi qu'Hegel le définissait en 1807 : « L'esprit n'acquiert sa vérité qu'en se trouvant lui-même dans la déchirure absolue. Il n'est pas cette puissance au sens où il serait le positif qui n'a cure du négatif, à la façon dont nous disons de quelque chose : ce n'est rien, ce n'est pas vrai, et puis, bon, terminé, fi de cela et passons à n'importe quoi d'autre ; il n'est au contraire cette puissance qu'en regardant le négatif droit dans les yeux, en s'attardant chez lui. Ce séjour est la force magique qui convertit ce négatif en être. »⁴

Cette déchirure ou « tragédie » quotidienne est vécue ici par un génie sans égal, conscient du fait que son public est incapable de le comprendre. Bach est victime de son génie et dans ce *drama*, son génie « cristallise le conflit » et le rend encore plus profond. Comme le rappelle Umberto Eco dans son *Histoire de la beauté* : « cette dialectique complexe de classes et conditions sociales renvoie à une autre dialectique, tout aussi complexe, celle du goût... » Le *drama per musica* devient ainsi plutôt le *drama* d'un musicien face à son public.

4. G. W. F. Hegel, Préface de *La Phénoménologie de l'esprit* (1807), traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Flammarion, 1996.

Au moment d'émettre un jugement comme public, on est convaincu et séduit à la fois par Phébus et par Pan, parce que la forme donnée par Bach au discours des deux personnages dépasse le style, la mode et le temps.

Il est passionnant d'imaginer Johann Sebastian Bach travaillant, avec son ami et librettiste Picander, à l'élaboration du livret. Ils ont incorporé de nouveaux personnages qui n'existent pas dans le récit des *Métamorphoses* d'Ovide (Momus et Mercure) et Bach parle à travers ces personnages. J'invite musiciens et mélomanes à prendre le temps de lire entre les lignes et de s'interroger sur le message que Bach cherchait à transmettre. Il est parfois volontairement ambigu, pour installer la polémique peut-être ?, mais la fierté colérique de Phébus par rapport à Midas nous laisse imaginer ses sentiments face aux critiques musicales de l'époque.

Bach parle à la première personne dans l'air de Tmolus *Phöbus, deine Melodei* : il y décrit et crée la plus belle des mélodies qu'un être humain puisse concevoir. Il compose cette mélodie avec une science du canon des plus sévères, sans qu'on puisse le ressentir ainsi à aucun moment. Cet air est, à mon avis, la synthèse de son art et un miroir de la technique utilisée plus tard dans les célèbres canons des *Variations Goldberg* et *L'Offrande musicale*.

Une chose est surprenante pour l'époque : au moment de choisir une amante pour Phébus, Bach et Picander ne pensent pas à Daphné ou Cassandre, mais à Hyacinthe, qui devient l'inspirateur de la sensuelle lamentation homosexuelle *Mit Verlangen, Drück ich deine zarten Wangen*.

Le style galant et raffiné de ce dieu (qui s'accompagne d'une « lyre orchestrale » d'une indescriptible beauté) et l'extraordinaire élaboration rythmique empruntée aux « chansons à boire » des airs de Pan (sans oublier l'accompagnement à l'unisson des violons, technique surtout utilisée à l'opéra) décrivent deux mondes opposés, tragiquement unis par un génie qui ne parvient pas à « écrire de la mauvaise musique » pour attaquer ces rivaux. Jamais en musique la dialectique de la beauté n'a été exposée de manière aussi franche et palpable. Les récitatifs de ce *drama* sont courts mais très élaborés, remplis de figures rhétoriques de toutes sortes pour permettre une transformation progressive des émotions des personnages.

Il est évident que Bach avait à sa disposition des chanteurs et des instrumentistes de très haut niveau pour interpréter cette œuvre. Ces musiciens étaient en contact avec le monde de l'opéra ou de la cour, loin des prestations médiocres des enfants de Saint-Thomas. Les tessitures des voix



et la difficulté du langage nous permettent d'imaginer le type de chanteurs dont Bach disposait. Plusieurs paramètres d'expression qui n'étaient pas présents dans les œuvres sacrées de Bach ont pu prendre vie dans des œuvres comme celle-ci.

Pour bien caractériser le personnage de Pan et celui de Momus, et grâce à l'aide inestimable de Jérôme Lejeune, j'ai voulu donner une place particulière à un instrument plutôt oublié comme instrument d'accompagnement à notre époque mais que Bach connaissait très bien : le cistre, très en vogue en Allemagne jusqu'à 1760. Straube (musicien qui, semble-t-il, aurait étudié avec Bach) écrit vers 1760-1770 des pièces pour le cistre qui sont heureusement parvenus jusqu'à nous. Par ailleurs, voici un texte de Bach sur son ancêtre Veit Bach, un boulanger habitant la Hongrie : « Il avait grand plaisir à jouer d'un petit cistre qu'il emportait avec lui au moulin pour aller moudre le blé et en jouait ce faisant. Admirable concert de ces deux instruments ! Mais il apprit ainsi à garder

ferme la mesure. Telle fut pour ainsi dire l'origine de ce goût de la musique chez ses descendants »⁵. De même, dans les gravures de Weigel vers 1722⁶, les représentations d'instruments « savants » côtoient les instruments populaires. On y trouve une joueuse de tympanon, avec en arrière-plan un jeune homme portant une chope de bière, ainsi qu'un joueur de cistre. Enfin, dans le dictionnaire de Walther⁷ (malheureusement assez incomplet sur les instruments), on trouve un article très court sur la guitare dans lequel l'auteur évoque son usage en Espagne et Italie, alors que l'article sur le cistre (qui ne nous en apprend pourtant pas grand-chose) est au moins deux fois plus long que celui sur la guitare.

La sonorité de cet instrument nous permet de nous immerger dans l'atmosphère des fêtes de l'époque et de nous rapprocher de l'univers sonore des chansons à boire de l'Allemagne à l'époque de Bach.

Bach a joué le *drama* BWV 201 en 1729, 1736 et 1749 (un an avant sa mort). Il est facile de croire que ce type de représentation était une bouffée d'air frais pour le grand musicien. Il s'agit de l'œuvre vocale la plus longue qu'il ait jamais écrite si l'on exclut les *Passions* et la *Messe en si mineur*. Un effectif instrumental encore plus ambitieux (et le plus varié de toute son œuvre) est convoqué par Bach pour le *drama* *Der zufriedengestellte Äolus* BWV 205. La force de la Nature destructrice nous fait penser au récit biblique du déluge universel, mais cette fois ce n'est pas l'eau l'élément destructeur mais le vent, à travers Éole. Le premier chœur du *drama* et les airs d'Éole sont d'une férocité et d'une violence uniques dans l'œuvre de Bach.

Je ne peux m'empêcher de me rappeler que Claudio Monteverdi avait refusé de mettre en musique un personnage représentant le vent : « Ariane m'émouvait parce que c'était une femme, et Orphée m'incitait à pleurer parce que c'était un homme et non pas le vent⁸. »

Au XVIII^e siècle, les instruments ont été développés afin de développer une plus grande expressivité et on les a enfin rendus capables de recréer des atmosphères picturales qu'au XVII^e siècle Monteverdi ne pouvait pas imaginer. Bach utilise tous les moyens à sa disposition pour créer avec l'orchestre le « décor » indispensable à la description des forces de la nature. Le vent chaud soufflé par Zéphyr est représenté par les couleurs tendres et sereines de la viole d'amour et la viole de gambe, et les coloratures douces du personnage sont une difficulté supplémentaire pour l'interprète.

5. « Généalogie des Bach par Johann Sebastian Bach (Leipzig, fin 1735) », dans Cantagrel *et al.*, *op. cit.*

6. Voir le recueil *Musicalisches Theatrum*, publié par Johann Christoph Weigel à Nuremberg vers 1722.

7. Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig, 1732 (NB : Trois ans après la première de BWV 201 à Leipzig).

8. Dans *Claudio Monteverdi : correspondance, préfaces, épîtres dédicatoires*, dir. Annonciade Russo, Mardaga, Wavre (Belgique), 2001.

L'intérêt du livret réside, à mon avis, en la description du pouvoir de conviction féminin, capital dans la décision d'Éole de faire cesser son obstination destructrice. Pomone ne réussit pas à le convaincre, peut-être à cause d'un discours trop sombre et mélancolique qui l'ennuie, en revanche, Pallas attire l'attention d'Éole grâce à la jalousie. Elle fait l'amour avec Zéphyr (converti en vent/violon virtuoso). L'œuvre se finit par une grande fête en l'honneur d'August Müller, en un chœur final où l'on peut supposer que des cadeaux sont distribués.

Je ne cache pas que je suis fasciné par ces œuvres qui me font ressentir une grande proximité avec Bach « l'homme ». Il semble qu'aujourd'hui certains musiciens continuent à éprouver un certain mépris pour ces pièces et surtout pour les derniers chœurs des *drama* de Bach. Je crois qu'il est temps de replacer ces œuvres dans leur contexte et de les imaginer entourées de l'intention originelle du compositeur, d'une ambiance d'enthousiasme artistique bouillonnant, d'amitié fidèle, d'érudition universitaire, d'un esprit familial, le tout accompagné de café et de bière, et de la « présence » de celui qui est, à mon avis, le plus grand artiste de tous les temps.

Leonardo García Alarcón

PS : À peine avais-je commencé à écrire ces lignes sur les *drama* de Bach, que je recevais une lettre de Gilles Cantagrel m'annonçant que le programme imprimé pour les auditeurs de BWV 201 avait été retrouvé en 2007 à Saint-Petersbourg par la musicologue russe Tatiana Schabalina. L'émotion fut plus grande encore au moment de recevoir les copies de ce programme. La date d'édition ne figure pas sur ces feuillets, mais la musicologie penche aujourd'hui pour 1729. Ce programme porte le nom de J.S. Bach mais pas celui du librettiste, Picander.

Bach, sur ce programme, intitule son œuvre « In einem Dramate », en allemand. La Neue Bachausgabe a, quant à elle, choisi d'utiliser le terme « *dramma per musica* », en italien. Nous avons retenu le terme latin « *drama* », là où nous ne désignons ni le genre musical en tant que tel (*dramma per musica*), ni l'édition de la Neue Bachausgabe, mais bien les trois œuvres spécifiques présentées dans ce disque.

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN



Passionné par la voix et féru de recherches musicologiques, Leonardo García Alarcón explore les esthétiques propres aux musiques baroques latines et n'a de cesse de les faire rayonner sur celles du Nord. Le parcours Sud-Nord/Nord-Sud est pour lui un geste de création et constitue son terrain de recherche idéal, lui permettant de se retrouver dans la diversité des langages et des goûts. Il est considéré comme un des artistes phares de la nouvelle génération de chefs d'orchestre.

Né en 1976 en Argentine, Leonardo García Alarcón commence ses études de piano dès l'âge de six ans et se familiarise avec la pratique de la basse continue. Dès 1997, il se perfectionne au clavecin au Centre de musique ancienne de Genève avec Christiane Jaccottet. En 2005, il fonde la Cappella Mediterranea. Il initie en 2008 une étroite collaboration artistique avec la mezzo-soprano Anne-Sofie von Otter, qui s'incarne notamment en 2011 dans un récital « de Monteverdi à Haendel » donné à Ambronay, Paris et Londres. Depuis janvier 2010, Leonardo García Alarcón est directeur artistique du Chœur de Chambre de Namur, il entame la même année une résidence de trois ans au Centre culturel de rencontre d'Ambronay. En 2011 il est invité par le Festival d'Aix-en-Provence pour en diriger l'Académie tout en réalisant deux tournées majeures avec des programmes nés de sa résidence à Ambronay associant étroitement spectacle vivant et musique enregistrée : *Il diluvio universale* de Falvetti et *Monteverdi-Piazzolla*. Il prendra les rênes de l'Académie baroque européenne d'Ambronay en 2012 pour son premier Rossini avec *La cambiale di matrimonio*.

Pour Ambronay Éditions, Leonardo García Alarcón a enregistré Peter Phillips, Barbara Strozzi, *Dido and Aeneas* de Purcell ainsi que *Judas Maccabaeus* de Haendel, *Vespro a San Marco* de Vivaldi et *Il diluvio universale* de M. Falvetti. Ces disques reçoivent un accueil plus qu'enthousiaste de la critique et sont régulièrement récompensés : **** du Monde de la Musique, ***** de Diapason, Clé 2010 de Resmusica, ffff de Télérama, Choc de Classica, Mezzo M, Supersonic Award de Pizzicato, finaliste des Midem Classical Awards 2009, etc.

CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR

Depuis sa création en 1987, le Chœur de Chambre de Namur s'attache à la défense du patrimoine musical de sa région d'origine tout en abordant de grandes œuvres du répertoire choral, du Moyen Âge au contemporain. Invité des festivals les plus réputés d'Europe, le Chœur de Chambre de Namur travaille sous la direction de chefs prestigieux. À son actif, il a une cinquantaine d'enregistrements, notamment chez Ricercar, salués par la critique (nominations aux Victoires de la Musique Classique, Choc de Classica, Diapason d'Or, Joker de Crescendo, 10 de Classica-Répertoire, Prix Caecilia...). Le Chœur de Chambre de Namur s'est également vu attribuer le Grand Prix de l'Académie Charles Cros en 2003, le Prix Liliane Bettencourt 2006 et l'Octave de la Musique 2007, catégorie « musique classique ». En janvier 2010, la direction artistique du Chœur de Chambre de Namur a été confiée à Leonardo García Alarcón.

www.cavema.be

ENSEMBLE LES AGRÉMENTS

Le Centre d'Art Vocal et de Musique Ancienne (CAV&MA) a créé l'ensemble Les Agréments en 1995, afin d'offrir au Chœur de Chambre de Namur un partenaire dédié et talentueux pour ses productions baroques. Dès ses premiers concerts, sous la direction de chefs invités tels Pierre Cao, Françoise Lasserre, Wieland Kuijken, Jean Tubéry, l'orchestre est salué par la critique. Depuis 2001, Guy Van Waas en est le directeur artistique. Les Agréments se produisent tant à l'opéra qu'au disque, avec des enregistrements consacrés à Pachelbel, Bach, Charpentier, Haydn ou encore François-Joseph Gossec et André-Modeste Grétry. Son répertoire de prédilection va de la fin du XVII^e siècle jusqu'aux symphonies de Beethoven.

BACH DRAMA



Christian Immler, Makoto Sakurada, Clint Van der Linde

The most widespread image of Bach is that of a virtuoso organist – indeed, an organist of genius. But this view is extremely restrictive, for in the course of half a century of active life, he did not exercise the profession of organist longer than fifteen years, and that in his youth. A church musician, then? Very much so, undoubtedly; but even this fails to take account of the fact that the greater part of his output was intended for princes and cities, amateur musicians and students. ‘Secular’ music, in other words; music for entertainment. But of the highest quality, of course, in order to appeal to both connoisseurs and amateurs, *für Kenner und Liebhaber* – as the composer himself observed.

A musician in the heart of the city, then. In 1729, having built up his formidable repertory of cantatas for the churches of which he was in charge, Bach diversified his activities by taking over the direction of the Collegium Musicum founded some years earlier by his friend Telemann, an orchestra of students with which he was to give some six hundred concerts. Given the absence, in his day, of permanent orchestras and concert halls, except those attached to courts (as at Weimar and Cöthen), he performed in Leipzig at the head of an orchestra of students, putting on a weekly concert in a hall in Zimmermann's coffeehouse or, during the summer, in its gardens near the city ramparts; or, sometimes, beneath the windows of the residence in the market square where the king and his family stayed when they passed through the principal city of the Electorate of Saxony.

And it was probably to advertise the assumption of his new functions that he composed, and performed at Zimmermann's establishment, *Geschwinde, ihr wirbelnde Winde* (*Der Streit zwischen Phöbus und Pan*) (Quickly, you whirling winds – The contest between Phöbus and Pan) BWV 201. He entitled his work *drama*, like the others which are today known for reasons of convenience as 'secular cantatas'. For it is indeed a musical drama we have here, a true one-act opera of the kind often written at this period – with the difference that this one is not about the amorous intrigues of the great personages of this world, but retells a mythological fable that had an essential significance in the composer's eyes. For what is the subject of the libretto concocted by Picander from Ovid's *Metamorphoses*? A musical joust between Phöbus and Pan, here not an instrumental competition, as in Ovid, but – better suited to this form – a singing competition. The two contestants therefore appear before their judges. Pan, the woodland deity, is in favour of a rudimentary sort of music, unpolished and direct, popular in expression, whereas the sun god Phöbus Apollo champions art music of supreme refinement. Pan makes a fool of himself, and his lawyer Midas grows ass's ears, while the art of Phöbus is glorified. How did the listeners perceive this fable? We have no idea, and we are similarly ignorant of the impact Bach's music may have had on them. A pleasant late afternoon's entertainment for the clients of Zimmermann's coffeehouse, to be sure. But one may also hear in the work a genuine plea on the part of Bach himself for great art, his own, as against fashionable ditties and the temptations of facility – text and music speak eloquently in favour of this interpretation. The debate is not a new one . . .

As director of music to the city of Leipzig, that title of *Director musices* which he proudly inscribed after his signature, Bach was called upon for all sorts of official manifestations, in particular at the university. It has been calculated that, between 1725 and 1740, he must have written some fifty or

sixty occasional compositions to be performed there, which are largely lost today. Shortly after his arrival in Leipzig, for example, he was required to produce several works for birthday celebrations. On 3 August 1725 he directed the substantial piece he had just written to mark the birthday of the learned Professor August Müller, *Der zufriedengestellte Äolus* (Äolus pacified) BWV 205.

The position of the personage honoured by the university on this occasion made it highly appropriate to seek the work's argument in Virgil's *Aeneid*. On this red-letter day, it is proper for peace to reign on earth and in the natural world so that the academic rejoicings may take place in an atmosphere of happiness and serenity. Seized by a sudden inexplicable rage, Äolus is preparing to unleash the winds that he holds back in his cave, and exhorts them to ravage nature by uprooting trees and causing storms. The unfortunate Zephyrus is chased from the gentle landscapes he was lulling with his light breeze. Now Pomona and Pallas appear, each intervening in her turn with Äolus so that Zephyrus may retain his prerogatives over nature. But it is Pallas (Athena), the goddess of wisdom, knowledge and reason, who produces the clinching argument to calm Äolus' fury: it is inconceivable to disturb the celebrations the Muses have prepared in honour of Professor August Müller! And naturally, at the mere sound of the scholar's name, Äolus relents and recalls his winds. Now all may rejoice and congratulate their dear professor.

This extremely slight framework serves as the basis for a large-scale composition in the style of the serenatas of the time. It was necessary for Bach to show he was capable producing music worthy of the ceremony, and above all to shine with a particularly brilliant lustre in the presence of the gentlemen from the university. This is doubtless why he called for the most sumptuous instrumental forces he had ever used in such circumstances. The work was most certainly performed in the university's great hall, the *aula magna*, in the presence of the entire teaching and administrative staff. With its six vocal parts, its trumpets and kettledrums, what an effect this powerful score must have made on them! Happy Professor Müller who was fêted in this fashion! Bach himself was probably pleased enough with his work, since he later reused it, in 1733, to celebrate the coronation of the new Elector of Saxony as King of Poland under the name of August III, recycling all the music with new words and new recitatives; this revised version is now lost.

The cantatas paying homage to the sovereign's family are naturally better documented, quite simply because the journalists of the time had no reason to comment on musical performances or public concerts that were part of the city's everyday life, whereas they took a justifiable interest in exceptional events which they announced or reported. Thus we learn that, depending on circumstances

and season, large-scale musical homage pieces (*Huldigungsmusiken*) were given in the market square (sometimes after a torchlight procession), in the large hall of Zimmermann's coffeehouse in cold weather, or else in his gardens, late in the afternoon, during the summer.

Hence Leipzig's local newspaper did not fail to report the performance of a *dramma per musica*, *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* (Let us cherish, let us keep watch) BWV 213, also named *Herkules auf dem Scheidewege* or *Die Wahl des Herkules* (Hercules at the crossroads, or The choice of Hercules): 'Bach's Collegium Musicum . . . will most humbly celebrate the exalted birthday of His Royal Highness the Prince Elector of Saxony with solemn music tomorrow afternoon from four to six o'clock, in Zimmermann's garden before the Grimma gate.' The coffeehouse owner also possessed a garden outside the walls, where the road leading to the village of Grimma began. It was there that, in the summer, he set up tables and benches under the linden trees, following a tradition that still persists in Germany today with the *Biergarten*. In the shade of the tall trees, his clientele joined him to consume beer or coffee while conversing and listening to the new work they were offered, holding in their hands the small printed booklet containing the sung text in order not to miss a word. It is likely that the musicians performed with their backs to the city walls, which served as a reflector. And so on that day, 5 September 1733, the Prince Elector of Saxony and King of Poland, accompanied by his family and his entourage, sat in easy-going fashion among Zimmermann's clients, his subjects, to hear sung the praises of his eleven-year-old son and eventual successor.

The indefatigable Picander, Bach's usual librettist, had thrown together a suitably allegorical text in which the young boy was compared to no less than Hercules himself, probably because this was one of the nicknames given to his grandfather, the celebrated August 'the Strong', who had died a few months earlier. The legend, taken from Xenophon, relates that Hercules was called on, in his youth, to choose between a virtuous existence and a life of debauchery, a theme that also inspired other composers, including Handel in *The Choice of Hercules* a few years later.

So this so-called *drama* is an allegorical parable without any plot properly speaking. The libretto is utterly conventional and exceptionally trite. Subtitled 'Hercules at the crossroads', it presents edifying dialogues between Hercules, Virtue, and Pleasure. The gods of Olympus have decided to keep special watch over the education of the future hero, the young crown prince. No prizes are offered for guessing what happens. The young man seeks his path, and will of course hesitate between Pleasure and Virtue, both of whom court his favour. If he seeks advice from the nymph Echo, she merely answers as one might expect. Pleasure finally gives up the struggle, whereupon triumphant Virtue, to whom the young Hercules will henceforth devote his life, applies herself to leading him on



Christine Debaisieux, Jan de Winne

the radiant path that opens up before him. And now, to conclude, Mercury, the messenger of the gods, appears to exhort all present to join in the praise of the Muses. A subject of this kind, devoid of action, scarcely lends itself to genre scenes, but Bach nevertheless treats his subject with the style and conventions of *opera seria*, here transfigured by his genius.

The composer took over and revised all the movements of this birthday work, except the final chorus and of course the recitatives, to form part of the cantatas of his *Christmas Oratorio*, performed the following year.

Gilles Cantagrel

Translation: Charles Johnston

FROM DRAMMA TO DRAMA

Beauty is none other than a grace that is born of proportion and due measure and the harmony of things.

Pietro Bembo¹

Bach never wrote a treatise: his pragmatism is well known, and he always defended his theses through his creations. Thus the *drama Geschwinde, ihr wirbelnden Winde* (BWV 201) was certainly born of his wish to depict in music the aesthetic quarrel in which he was to be involved from his arrival in Leipzig in 1723 until his death. Thus one may see in the controversy between Phöbus and Pan a sort of public confession, a sharing in music, of his conception of Beauty. It should be noted that, in this *drama*, he does not choose traditional counterpoint as the representative language of his conception of music. Instead, he tends towards the most accomplished form of the *style galant*, and the richest and most varied scoring typical of the operas or the princely courts of the period. His manner of portraying the



Céline Scheen

1. Pietro Bembo, *Rime* (Venice: 1530).

forces of nature reminds us of Rameau and Gluck (the chorus 'Geschwinde, ihr wirbelnden Winde'); Phöbus' aria heralds the finest works of Carl Philipp Emanuel Bach and Joseph Haydn; and the arias for Momus, Pan, and Midas conjure up an image of Bach in comic opera. These last-named arias are so infectious in rhythm that might well imagine the audience in Zimmermann's coffeehouse dancing to them.

It is hard for us to conceive how the composer must have suffered from the reception of his music by his contemporaries. Scheibe's criticism² of the 'turgid and confused' character of Bach's music (which in his detractor's view made it incomprehensible to modern ears) is no less negative than the opinion of certain Leipzig parishioners in 1729 who found the *St Matthew Passion* too dramatic, too close to the world of opera (this Passion always got a hostile reception in the pietistic city of Leipzig).

How could Bach reconcile these points of view? He could choose from three solutions: to adapt his technique to ears that sought an art composed solely of fashionable ornaments; to use that fashion as an 'ornament' to his learning; or else to give up the struggle and devote himself to the composition of works like *The Art of Fugue*. From the formal point of view, the effort Bach invested to make his music 'modern' on arriving in Leipzig is evident: he turned his back on the old form of the German cantata and introduced the da capo aria and the recitative once and for all as the pillars of his church works. The fusion he achieved in each Leipzig cantata between the *concerto italiano* and the Lutheran technique of chorale variation is one of the best examples of form prevailing over ornament. The form makes use of ornament to convey a discourse, to attract the listener's goodwill (the famous *captatio benevolentiae*). I recall the almost nostalgic words of Albert Schweitzer, unable to understand or explain why Bach had made this choice: 'Bach did not succeed in emancipating himself from Italian music and did not perceive the true tendencies of his musical instinct. He did not openly declare war on the da capo, a convenient formula which the master, often obliged to compose at speed, must have appreciated, without realising that such a device might sometimes prove fatal to one who employs it.'³

2. 'Every ornament, every little grace, and everything that one thinks of as belonging to the method of playing, he expresses completely in notes; and this not only takes away from his pieces the beauty of harmony but completely covers the melody throughout': *Der critische Musikus* (Hamburg: 1737), quoted in H. T. David and A. Mendel (eds.), *The New Bach Reader*, rev. C. Wolff (New York: Norton, 1998), p.338.

3. Albert Schweitzer, *Bach le musicien poète* (Leipzig: 1905).

I have always distrusted the interpretations of certain biographical texts that depict Bach as 'old-fashioned' in the eyes of his contemporaries. The art and science of Johann Sebastian Bach are above fashion, and it is obvious that the composer was aware of the fact. The musical styles and forms of each nation (which he was familiar with and could imitate perfectly) are simply, for him, the most visible elements of an architecture unparalleled in the entire history of music. Bach never disdained any style or any musical form; he never dismissed any manifestation of sound. How many musicians behave that way today? He composed in every form and every style, for every instrument known in his day. He went to the opera with his children, taking nourishment from its world. By writing popular and theatrical music for Pan and Midas in the *drama* BWV 201, he shows himself capable of raising the styles of the opera house and of dance and tavern music to a degree of perfection never imagined by Telemann, Hasse, or even Handel.

In the *drama* BWV 201, Bach sets out resolutely to demonstrate that Phöbus embodies the harmony of perfect proportion, at once universal and intimate (and shared by Bach), while Pan is the symbol of a formless beauty, surprising and dynamic, composed of clearly defined figures that directly affect the senses. This work will, perhaps unexpectedly, become a trap for Bach himself rather than the simple expression of an unambiguous standpoint. One might think that, with this *drama* notably, he 'converted his negative into being' as Hegel defined it in 1807: '[The mind] only wins to its truth when it finds itself utterly torn asunder. It is this mighty power, not by being a positive that turns away from the negative, as when we say of something "it is nothing" or "it is false", and then, being done with it, move on to something else; on the contrary, the mind is this power only by looking the negative in the face, and dwelling with it. This dwelling with it is the magic power that converts the negative into being.'⁴

This everyday 'tearing asunder' or 'tragedy' is here experienced by a peerless genius, conscious of the fact that his public is incapable of understanding him. Bach is the victim of his genius, and in this *drama*, his genius 'crystallises the conflict' and makes it still more profound. As Umberto Eco reminds us in his *On Beauty*: 'this complex dialectic of social classes and conditions refers to another, equally complex dialectic, that of taste . . .'

Thus the *drama* becomes the *dramma* of a musician confronted by his audience.

4. G. W. F. Hegel, Preface to *Phänomenologie des Geistes* (Phenomenology of mind, 1807).

At the moment when we, as an audience, must pronounce judgment, we are convinced and attracted by both Phöbus and Pan, because the form Bach bestows on the discourse of the two characters goes beyond style, fashion, and time.

It is fascinating to think of Johann Sebastian Bach working on the text with his friend and librettist Picander. They incorporated new characters who are absent from the account in Ovid's *Metamorphoses* (Momus and Mercury); Bach speaks through these characters. I invite musicians and music-lovers to take the time to read between the lines and ask themselves what was the message that the composer was trying to convey. He is sometimes deliberately ambiguous (perhaps to stimulate polemic?), but Phöbus' angry pride at Midas' remarks gives us a glimpse of what his feelings about the music critics of the time must have been.

Bach speaks in the first person in Tmolus' aria 'Phöbus, deine Melodei': here he describes – and creates – the loveliest tune a human being could conceive. He skilfully composes this melody according to the strictest rules of canon without the listener's ever being aware of the fact. In my opinion, this aria constitutes a synthesis of his art and a mirror of the technique he was later to use in the celebrated canons of the Goldberg Variations and *The Musical Offering*.

There is one surprising feature for the period: when choosing a lover for Phöbus, Bach and Picander do not think of Daphne or Cassandra, but of Hyacinthus, who inspires the sensuous homosexual plaint 'Mit Verlangen / Drück ich deine zarten Wangen'.

The *galant* and refined style of Phöbus (who accompanies himself on an orchestral 'lyre' of indescribable beauty) and the extraordinary rhythmic elaboration of Pan's arias, borrowed from the idiom of contemporary drinking songs and equipped with a unison violin accompaniment, a technique chiefly used in opera, encapsulate two opposing worlds, tragically combined by a genius who was incapable of writing 'bad music' to attack these rivals. Never in music has the dialectic of beauty been so clearly and palpably set out. The recitatives of this *drama* are brief but very elaborate, filled with rhetorical figures of all sorts to bring about a gradual transformation of the characters' emotions.

It is evident that Bach had singers and instrumentalists of a very high calibre at his disposal to perform this work. These musicians were in contact with the worlds of the opera house or the court, far from the mediocre performances of the choirboys at St Thomas's. The vocal tessituras and the dif-



Clint Van der Linde

Christian Immler

ficuity of the language allow us to imagine the type of singers available to Bach. Several parameters of expression not present in his sacred music found expression in works like this one.

With the aim of characterising the figures of Pan and Momus more vividly, and thanks to the invaluable aid of Jérôme Lejeune, I decided to give a special place to an instrument that is nowadays pretty well forgotten in an accompanying role but which Bach knew very well: the cittern, much in vogue in Germany until 1760. Straube (a musician who appears to have studied with Bach) wrote a number of pieces for cittern around 1760-70 which have fortunately come down to us. Incidentally, Bach himself mentions the instrument in a text concerning his ancestor Veit Bach, a baker who lived in Hungary: 'He found his greatest pleasure in a little cittern, which he took with him even into the mill, and played upon while the grinding was going on. (How pretty it must have sounded together! Yet in this way he had a chance to have time drilled into him.) And this was, as it were, the beginning of a musical inclination in his descendants.'⁵

5. "'Origin of the Musical Bach Family': genealogical notes by Bach (1735), with additions by Carl Philipp Emanuel Bach and others', in *The New Bach Reader*, p.283.

Similarly, in Weigel's engravings of the 1720s,⁶ published not long before the premiere of the *drama* BWV 201, representations of 'learned' instruments sit side by side with folk instruments. One of them features a woman playing the tympanum, while in the background one may see a young man holding a tankard of beer and a cittern player. Finally, in Walther's dictionary⁷ (unfortunately rather incomplete in its coverage of instruments), there is a very short article on the guitar, which the author says is played in Spain and Italy, while the article on the cittern (which nevertheless does not tell us much) is at least twice as long.

The timbre of this instrument helps us to immerse ourselves in the atmosphere of the festivities of the period and come closer to the sound-world of German drinking songs in the time of Bach.

Bach gave the *drama* BWV 201 in 1729, 1736, and 1749 (a year before his death). It is easy to imagine that this type of performance was a breath of fresh air for the great musician. This is the longest vocal work he ever wrote, if one excludes the Passions and the B minor Mass.

A still more ambitious complement of instrumental forces (the most varied in the whole of the composer's oeuvre) is called for in the *drama* *Zerreiβet, zersprenget, zertrümmert die Gruft, / Die unserm Wüten Grenze gibt*, BWV 205. The destructive power of Nature may make us think of the biblical account of the Flood, but this time the devastating element is not water but the wind, personified by Äolus. The first chorus of the *drama* and Äolus' arias display a ferocity and violence unique in Bach's output.

I cannot help remembering that Claudio Monteverdi refused to set to music a character representing the wind: 'Ariadne moved us because she was a woman, and similarly Orpheus because he was a man, not the wind.'⁸

In the eighteenth century, musical instruments underwent developments permitting greater expressivity and were at last rendered capable of recreating pictural atmospheres that Monteverdi could not conceive of in the seventeenth century. Bach employs all the resources at his disposal to create by orchestral means the 'decor' indispensable to the description of the forces of Nature. The mild wind blown by Zephyrus is represented by the tender, serene timbres of the viola d'amore and viola da gamba, and the character's gentle coloratura provides an additional difficulty for the performer.

6. See the collection *Musicalisches Theatrum*, published by Johann Christoph Weigel in Nuremberg c. 1722.

7. Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon* (Leipzig: 1732), published three years after the first performance of the *drama* BWV 201 in Leipzig.

8. Letter to Alessandro Striggio dated 9 December 1616, in Denis Stevens (ed. and tr.), *The Letters of Claudio Monteverdi* (London: Faber and Faber, 1980), p. 116.

The interest of the libretto lies, in my view, in its depiction of the force of feminine persuasion, which is crucial to Äolus' decision to cease his stubborn pursuit of destruction. Pomona does not manage to convince him, perhaps on account of a discourse he finds too sombre and melancholy and which bores him. Pallas, on the other hand, attracts Äolus' attention by fanning the flames of jealousy. She makes love to Zephyrus (here the wind is transformed into a virtuoso violin) and thereby succeeds in making Äolus change his mind and decide to call off the forces of devastation. The work ends with grandiose festivities in honour of August Müller, in a final chorus during which one may picture gifts being distributed.

I make no secret of the fact that I am fascinated by these works, which make me feel very close to Bach 'the man'. It would seem that, even today, some musicians continue to feel a certain contempt for these pieces and especially for the final choruses of Bach's *dramates*. I believe it is time to replace these works in their context and imagine them wrapped in their composer's original intentions, in an atmosphere of bubbling artistic enthusiasm, faithful friendship, academic erudition, and family spirit, all of these accompanied by coffee and beer, and by the 'presence' of one who is, in my opinion, the greatest artist of all time.

Leonardo García Alarcón

Translation: Charles Johnston

PS: I had just begun to write these lines on Bach and the *drama* when I received a letter from Gilles Cantagrel informing me that the programme printed for the original listeners of BWV 201 had been located by the Russian musicologist Tatiana Shabalina in St Petersburg in 2007. My emotion was still greater when I actually received copies of the document. The date of publication does not appear on these sheets, but the scholarly consensus today is for 1729. The programme bears the name of J. S. Bach but not that of the librettist Picander.

On this programme, Bach entitles his work (in German) 'In einem Dramate'. The Neue Bachausgabe has chosen to employ the Italian term 'dramma per musica'. We have decided to retain the Latin word used by Bach, 'drama', which designates neither the musical genre *dramma per musica* as such, nor the edition of the Neue Bachausgabe, but the three specific works presented on this disc.

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN

Fascinated by the voice and a keen exponent of musicological research, Leonardo García Alarcón ceaselessly explores the specific aesthetic ideals of Baroque music in the Latin tradition and seeks to apply their influence to the music of northern Europe. For him, the south-north/north-south axis is a gesture of creation and constitutes the ideal terrain of experimentation, allowing him to function within the extreme diversity of languages and styles it offers. He is regarded as one of the key artists of the new generation of conductors.

Born in Argentina in 1976, Leonardo García Alarcón began studying the piano at the age of six and familiarised himself with the practice of basso continuo. In 1997 he began advanced harpsichord studies with Christiane Jaccottet at the Centre de Musique Ancienne in Geneva. In 2005 he founded Cappella Mediterranea, which he directs. In 2008 he began a close artistic collaboration with the mezzo-soprano Anne Sofie von Otter, reflected notably in a recital programme 'From Monteverdi to Handel' given in 2011 in Ambronay, Paris, and London. Leonardo García Alarcón has been artistic director of the Chœur de Chambre de Namur since January 2010. In the same year he began a three-year residency at the Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay. In 2011 he was invited by the Festival d'Aix-en-Provence to direct its Academy, and also made two extensive tours with programmes derived from his Ambronay residency, which closely links live performance and recording: Falvetti's *Il diluvio universale* and 'Monteverdi-Piazzolla'. In 2012 he will take over the reins of Ambronay's European Baroque Academy, conducting his first Rossini opera, *La cambiale di matrimonio*.

For Ambronay Éditions, he has already recorded programmes of music by Peter Phillips and Barbara Strozzi, Purcell's *Dido and Aeneas*, Handel's *Judas Maccabæus*, Vivaldi's *Vespro a San Marco*, and Falvetti's *Il diluvio universale*. These discs have been most enthusiastically received by the press and have regularly won awards, including **** in *Le Monde de la Musique*, ***** in *Diapason*, Clé 2010 from Resmusica, *fff* in *Télérama*, Choc in *Classica*, Mezzo M, Supersonic Award in *Pizzicato*, and a finalist's place in the Midem Classical Awards 2009.



Patrick Cohën-Akenine, Makoto Sakurada, Alejandro Meerapfel, Jan de Winne

CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR

Since it was founded in 1987, the Chœur de Chambre de Namur (Namur Chamber Choir) has championed the musical heritage of its native region as well as choral masterworks from the Middle Ages to the present. The choir is invited to the leading European festivals, and has worked under the direction of prestigious conductors. It has made some fifty recordings, notably on Ricercar, which have been much admired by the critics, winning nominations at the Victoires de la Musique Classique and awards including the Choc de *Classica*, Diapason d'Or, Joker de *Crescendo*, Gramophone Editor's Choice, and the Caecilia Prize. The Chœur de Chambre de Namur also received the Grand Prix de l'Académie Charles Cros in 2003, the Prix Liliane Bettencourt for 2006, and the Octave de la Musique for 2007 in the Classical Music category. In January 2010 Leonardo García Alarcón was appointed artistic director of the Chœur de Chambre de Namur.

www.cavema.be

LES AGRÉMENTS

The Centre d'Art Vocal et de Musique Ancienne (CAV&MA: Centre for vocal art and early music) founded the ensemble Les Agréments in 1995 with the aim of giving the Chœur de Chambre de Namur a dedicated and talented partner on period instruments for its early music productions. Right from its first concerts, under the direction of Pierre Cao, Françoise Lasserre, Wieland Kuijken, and Jean Tubéry, the orchestra's appearances were acclaimed by the critics. Guy Van Waas has been the ensemble's principal conductor since 2001. Regularly invited by opera houses, Les Agréments has recorded an admired discography embracing music by Pachelbel, Bach, Charpentier, Haydn, François-Joseph Gossec, and André-Modeste Grétry. Its core repertoire is largely devoted to works from the Baroque and Classical periods.

Translations: Charles Johnston

BACH UND DAS DRAMA

Das gängige Bach-Bild ist das eines Orgelvirtuosen, eines genialen sogar. Damit verkürzt man Bachs Genie allerdings erheblich, war er im Laufe seines 50-jährigen Berufslebens doch gerade einmal 15 Jahre zu Beginn seiner Karriere als Kirchenorganist tätig. Kann man ihn also wirklich als Kirchenkomponisten bezeichnen? In gewissem Sinne natürlich ja. Damit würde man aber unterschlagen, dass er den größeren Teil seines Werkes für Fürsten und Städte, Liebhaber und Studenten schuf: als weltliche Musik zur Unterhaltung. Aber mit höchstem Anspruch natürlich, um «Kennern und Liebhabern», wie er selbst formulierte, zu genügen.

Bach war also ein Bürger-Komponist, ein Mann der Stadt. Nachdem er 1729 sein unvergleichliches Kantatenwerk für die beiden Leipziger Hauptkirchen vollendet hatte, die zu bespielen seine Aufgabe war, weitete er sein Tätigkeitfeld aus und übernahm die Leitung des städtischen Collegiums musicum, das sein Freund Telemann gegründet hatte. Dieses Collegium war ein aus Studenten bestehendes Orchester, mit dem er in den kommenden Jahren ungefähr 600 Konzerte geben sollte. Da es damals weder institutionalisierte Ensembles noch Konzertsäle außer denen an den Höfen zu Weimar und Koethen in der Region gab, probte Bach mit einer Gruppe musikalisch begabter Studenten und gab mit ihr einmal pro Woche ein Konzert im Saal des Cafés Zimmermann bzw. im Sommer in der Zimmermannschen Gartenwirtschaft vor dem Stadt. Auch auf dem Marktplatz unter den Fenstern des Logis, wo der polnisch-sächsische König und Kurfürst mit seiner Familie abstieg, wenn sie sich in der größten Handelsstadt seines Kurfürstentums aufhielten, traten sie auf.

Bach schrieb *Geschwinde, ihr wirbelnde Winde* («Der Streit zwischen Phöbus und Pan») BWV 201 wahrscheinlich als Einstandsstück zur Feier seines Amtsantritts als neuer Leiter des Collegiums musicum und führte es in dieser Funktion im Café Zimmermann auf. Er selbst nannte dieses wie auch die anderen Werke, die wir heute aus Gewohnheit als «weltliche Kantaten» bezeichnen, *dramma per musica*. Es ist ein echtes *dramma per musica*, eine Handlung für Musik, ein Akt aus einer Oper, wie man sie damals zu schreiben pflegte. Mit dem Unterschied, dass er nicht von Liebeleien

unter den Großen der Welt handelt, sondern eine mythologische Fabel erzählt, die in den Augen des Komponisten eine essentielle Aussage beinhaltet. Worum geht es in dem Libretto, das Picander nach einer Episode aus Ovids *Metamorphosen* schrieb? Um einen Musik-Wettstreit zwischen Phöbus und Pan, der hier nicht, wie bei Ovid, auf Instrumenten, sondern, was dem Genre des *dramma per musica* besser entspricht, singend ausgetragen wird. Die beiden Kontrahenten wollen sich vor ihren Richtern hören lassen. Pan, der Waldgott, steht für eine einfache und raue, direkte und volkstümliche Musik, während Phöbus Apollon, der Sonnengott, die Ernste Kunstmusik in ihrem höchsten Raffinement bevorzugt. Pan macht sich lächerlich und verursacht auch, dass seinem Fürsprecher Midas Eselsohren wachsen, während Phöbus' Kunst triumphiert und den Sieg davon trägt. Wie Bachs Publikum das Gleichnis aufnahm und verstand, wissen wir ebenso wenig, wie wir ihre Reaktion auf Bachs Musik kennen. Man hielt es sicher für eine angenehme Unterhaltung, um den Feierabend im Café Zimmermann zu verbringen. Wir aber dürfen darin ein Plädoyer Bachs für intellektuell anspruchsvolle, also seine Musik hören, ein Plädoyer gegen Schlager und Gassenhauer, gegen die Versuchungen der Seichtheit, die seiner Zeit in Mode waren. Text und Musik sprechen eine deutliche Sprache. Der Streit zwischen E- und U-Musik ist also nicht neu.

Als Musikdirektor der Stadt Leipzig – und er war stolz auf dieses Amt, fügte er seiner Unterschrift doch immer seinen Titel *Director musices* bei – hatte Bach die Musik für alle offiziellen Feierlichkeiten zu stellen, besonders für die universitären. Schätzungen zufolge muss er zwischen 1725 und 1740 50 bis 60 Gelegenheitswerke komponiert und aufgeführt haben. Die meisten sind heute verloren. Bereits kurz nach seiner Ankunft an der Pleiße erreichten ihn erste Aufträge für Geburts- und Jahrestagsmusiken. Am 3. August 1725 brachte er die Huldigungsserenata *Der zufriedengestellte Äolus* BWV 205 zur Uraufführung. Anlass war der Geburtstag Prof. August Müllers.

Das hohe Ansehen desjenigen, den die Universität damit ehrte, rechtfertigte die Wahl eines Stoffes aus der *Äneis* des Vergil. Man durfte erwarten, dass an diesem Festtag Frieden auf Erden und in der Natur herrsche, auf dass die akademische Feier fröhlich und ungestört vonstatten gehe. Äolus jedoch, plötzlich von unerklärlicher Wut gepackt, will die Sturmwinde seiner Höhle loslassen. Er fordert sie auf, das Land zu verwüsten, Bäume zu entwurzeln und einen Orkan zu entfesseln. Zephir, der unglückliche Südwind, sieht sich aus seiner lieblichen Landschaft vertrieben, die er mit sanfter Brise fächelte. Plötzlich treten Pomona und Pallas Athene dazwischen und intervenieren nacheinander bei Äolus, damit Zephir sein Vorrecht über die sommerliche Natur behalte. Es ist jedoch Athene, der Göttin der Weisheit, Klugheit und Wissenschaften vorbehalten, das entscheidende Argument

vorzubringen, das die Raserei des Äolus beschwichtigt: Es sei doch unvorstellbar, dass ein Fest gestört werden könne, das die Musen dem berühmten Professor Müller bereiteten! Und siehe da: In dem Moment, in dem der Name des Professors fällt, gibt Äolus nach und ruft seine Winde zurück. Alle atmen auf und setzen nun fröhlich das Fest für den geliebten Jubilar fort.

Diese doch recht simple Handlung dient nun als Vorwand für eine groß dimensionierte Komposition im barocken Serenaten-Geschmack. Der Anlass gebot es, dass Bach sich auf der Höhe akademischen Komponierens zeigte und vor allem in den Augen der gelehrten Herren allen entsprechenden Prunk entfaltete. Zweifellos aus diesem Grunde wählte er die größte und glänzendste Orchester-Besetzung, die er jemals für ein Gelegenheitswerk dieser Art aufbot. *Der zufriedengestellte Äolus* dürfte mit einiger Sicherheit vor dem gesamten Lehrkörper und der Universitätsleitung in der großen Aula der Universität uraufgeführt worden sein. Mit ihren sechs Solisten, Pauken und Trompeten muss die überwältigende Partitur einen großen Eindruck hinterlassen haben. Glücklicher August Müller, der sich so geehrt sah! Auch Bach muss mit seinem Werk zufrieden gewesen sein, verwendete er es doch mit neuem Text und neuen Rezitativen 1733 als Festmusik zur Feier der Krönung des jungen sächsischen Kurfürsten zum polnischen König August III. noch einmal. In dieser Form ist es heute allerdings verloren.

Guy Ferber



Fabio Trümpy



Bachs Huldigungsmusiken für das Herrscherhaus sind dokumentarisch naturgemäß weitaus besser belegt als die bürgerlichen. Die Journalisten und Chronisten jener Zeit hatten keinen Grund dazu, sich über Aufführungen und Konzerte auszulassen, die zum täglichen Leben der Stadt gehörten. Sie interessierten sich vollkommen zu Recht für die nicht-alltäglichen Ereignisse, die sie ankündigten und über die sie berichteten. Von ihnen wissen wir, dass die großen Huldigungs- und Festmusiken je nach Anlass und Jahreszeit entweder auf dem Marktplatz, gerne im Anschluss an einen festlichen Fackelzug, oder, wenn es kalt war, im großen Saal des Cafés Zimmermann aufgeführt wurden, oder in der Sommerszeit nachmittags im Gartenlokal desselben Cafés.

Die Leipziger Zeitung ließ sich die Gelegenheit denn auch nicht entgehen, die Aufführung eines *dramma per musica*, *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* BWV 213, anzukündigen, das auch unter den Titeln «Herkules auf dem Scheidewege» oder «Die Wahl des Herkules» bekannt ist: «Das Bachische Collegium Musicum wird Morgen als den 5. Sept. anni currentis im Zimmermannischen Garten vor dem Grimmaschen Thore den hohen Geburths-Tag des Durchl Chur-Prinzen von Sachsen mit einer solennen Musick von Nachmittag 4. bis 6. Uhr unterthänigst celebriren.» Der Leipziger Kaffeehaus-Besitzer unterhielt tatsächlich ein Gartenlokal an der Landstraße nach Grimma außerhalb der Stadtmauern. Dort stellte er im Sommer Tische und Bänke unter den Linden auf, wie man es heute immer noch in deutschen Biergärten macht. Die Kundschaft konsumierte im Schatten der Bäume Bier und Kaffee, plauderte und hörte sich das neue Werk an, das man ihr darbot. In der Hand hielten die Hörer ein kleines gedrucktes Heft mit dem Gesangstext, um kein Wort zu verlieren. Die Musiker stellten sich vermutlich an der Umfassungsmauer auf, die ihnen als Schallreflektor und Resonanzboden diente. An jenem 5. September 1733 saßen der polnisch-sächsische Kurfürst und König, seine Familie und Gefolge leutselig mitten unter seinen Untertanen im Gartenlokal und lauschte mit ihnen der gesungenen Huldigung auf seinen elfjährigen Sohn und Thronfolger.

Picander, der unermüdliche Librettist Bachs, hatte, wie es sich gehörte, rasch ein allegorisches Textbuch zusammengezimmert, in dem das Kind mit keinem Geringeren als Herkules verglichen wurde – sicher, weil einer seiner Vornamen an seinen Großvater August den Starken erinnerte, der einige Monate zuvor verstorben war. Xenophons Fabel hatte viele Komponisten, nicht zuletzt Händel («The Choice of Hercules»), inspiriert. Sie erzählt von dem Alkiden, der sich zu Beginn seiner Laufbahn an einer Weggabelung zwischen einem tugend- oder lasterhaften Leben entscheiden muss.

Im Sinne des *dramma per musica* handelt es um eine reine Allegorie ohne Aktion im eigentlichen Sinne. Der Text ist von seltener Platitude. Er besteht aus nichts anderem, als erbaulichen Wechselreden

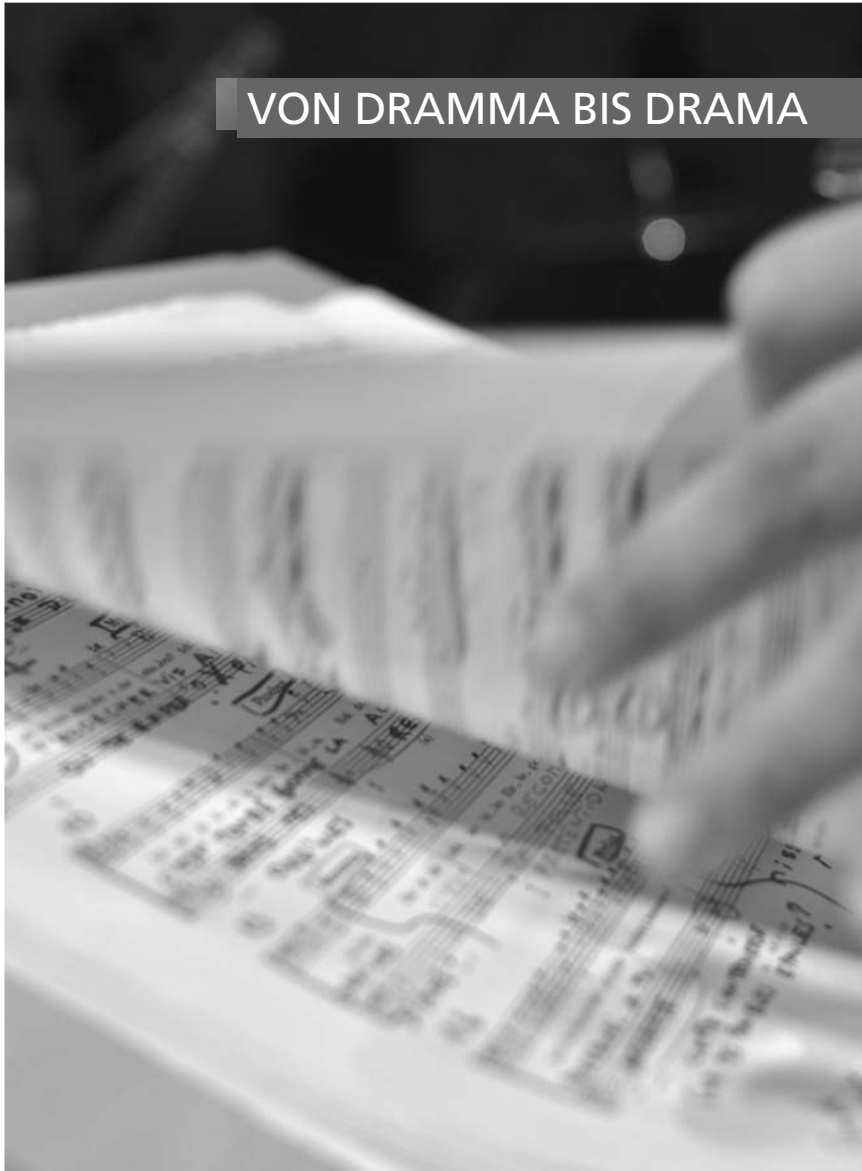
zwischen Herkules, der Tugend und der Ausschweifung. Die olympischen Götter lassen es sich an-gelegen sein, höchstpersönlich über die Erziehung des jungen Erbprinzen und künftigen Helden zu wachen. Was dann folgt, kann man sich denken. Der junge Mann sucht an der Wegzweigung nach Orientierung und schwankt natürlich erst einmal zwischen Tugend und Laster hin und her, die um seine Gunst buhlen. Er befragt das Echo, und das antwortet vorhersehbar. Das Laster gibt sich geschlagen, die Tugend siegt. Der junge Herkules wird ihr von nun an sein Leben widmen und an ihrer Seite die ruhmreiche Bahn einschlagen, die sich vor ihm auftut. Zum Schluss erscheint Merkur, der Götterbote, und fordert das Publikum auf, in das Lob der Musen einzustimmen. Ein so handlungsarmer Stoff bot kaum Gelegenheit für Gefühlsausbrüche, was Bach nicht daran hinderte, ihn im Stil und den Konventionen der *opera seria* gemäß zu vertonen, die er aber, genial wie er war, weit über sich hinaus führte.

Schon im nächsten Jahr verwendete er alle Nummern dieser Huldigungsmusik, mit neuem Text und neuen Rezitativen versehen, im *Weihnachtsoratorium* wieder.

Gilles Cantagrel

Übersetzung: Boris Kehrmann

VON DRAMMA BIS DRAMA



Schönheit ist eine Form von Anmut, die nach den Gesetzen der Proportion, der Zweckmäßigkeit und der Harmonie der Dinge entsteht.

Pietro Bembo¹

Bach hat nie ein Lehrbuch geschrieben. Sein Pragmatismus ist berühmt-berüchtigt. Von seinen theoretischen Ansichten wissen wir nur durch seine Werke. Das „drama“ *Der Streit zwischen Phöbus und Pan* (BWV 201) dürfte seine Entstehung also Bachs Wunsch verdanken, Stellung in dem ästhetischen Streit zu beziehen, der seit seiner Ankunft 1723 in Leipzig tobte. Stimmt unsere Hypothese, hätte man in der Kontroverse zwischen Phöbus und Pan sein öffentliches Votum zur Frage des Kunstschönen zu sehen – ausgedrückt in der Sprache der Musik. Dabei fällt auf, dass er nicht

1. *Rime*, Venedig 1530 (Neuaufgabe 1753).

den strengen Kontrapunkt alter Schule (*prima prattica*) als Idiom für sein „drama“ wählt, sondern sich des galanten Stils modernster Prägung bedient und ein reichhaltiges und abwechslungsreiches Instrumentarium, wie es in der Oper oder an Fürstenhöfen verwendet wurde, einsetzt. Seine Art, Naturgewalten zu beschreiben, erinnert an Rameau oder Gluck (Eingangschor), Phöbus' Arie nimmt die bedeutendsten Kompositionen Carl Philipp Emanuel Bachs oder Haydns vorweg und die Arien des Momus, Pan oder Midas wären in keiner Opéra comique fehl am Platze. Die Rhythmen dieser letzteren fahren einem dermaßen in die Beine, dass man sich unwillkürlich vorstellt, wie das Publikum im Café Zimmermann aufgesprungen ist und zu tanzen begonnen hat.

Kaum vorstellen kann man sich hingegen, ob und wie Bach unter der Aufnahme seiner Musik durch seine Zeitgenossen gelitten hat. Johann Adolf Scheibes Kritik an dem „schwülstigen und verworrenen Wesen“ seiner Werke, das sie Scheibes Meinung nach für moderne Hörer ungenießbar mache², ist nicht weniger vernichtend als die Empörung einiger Leipziger Gemeinde-Mitglieder, die die *Matthäus-Passion* 1729 als zu opernhafte verdammt. Das umstrittene Werk wurde zu Bachs Lebzeiten in der pietistisch geprägten Stadt permanent bekrittelt. Wie sollte er die verschiedenen Erwartungen und Ansprüche, die an ihn gestellt wurden, mit einander in Einklang bringen? Er hatte drei Möglichkeiten zur Wahl: Er konnte 1. seine persönliche musikalische Handschrift auf die damals gerade modischen Zierfiguren beschränken oder 2. seinen gelehrten Stil modisch verhüllen oder 3. sich grundsätzlich von zeitgenössischen Hörgewohnheiten lossagen und ausschließlich Werke wie *Die Kunst der Fuge* schaffen. Untersucht man die Entwicklung der Formensprache in der Vokalmusik Bachs, so springt ins Auge, dass er seit seiner Ankunft in Leipzig versuchte, ihr ein modernes Gepräge zu geben: Er lässt die kleinteilige alte Form der deutschen Barockkantate hinter sich und macht die Da-capo-Arie und das Rezitativ zu den beiden wichtigsten Pfeilern seiner Leipziger Kirchenkompositionen. In jeder seiner Leipziger Kantaten gehen die italienische *concerto*-Form und die Gattung der lutherischen Choralvariation eine Verbindung ein, die exemplarisch demonstriert, wie die Form den verzierten Stil beherrscht. Die Form bedient sich der gefälligen Verzierung, um den Hörer für sich einzunehmen, damit er der Botschaft des Werkes sein Ohr leiht. Der verzierte Stil dient also dem, was man in der antiken Rhetorik *captatio benevolentiae* nannte.

2. „Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, druckt er mit eigentlichen Noten aus; und das entziehet seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern macht auch den Gesang durchaus unvernünftig.“ *Der Critische Musicus*, Hamburg, 14.5.1737, zitiert nach Hans-Joachim Schultze (Hg.): *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Dokumenten*, München: dtv 1975, S.150.

Dabei muss ich immer an die enttäuschten Worte Albert Schweitzers denken, der weder verstehen noch sich erklären konnte, warum Bach diese Option wählte: „Bach hat es nicht vermocht, sich von der italienischen Musik zu lösen und wurde sich der wahren Richtung seines musikalischen Instinkts nicht bewusst. Er wagte es nicht, der Da-capo-Arie offen den Krieg zu erklären, dieser bequemen Formel, die dem oft zu raschem Komponieren gezwungenen Meister entgegen gekommen sein muss, ohne zu ahnen, dass so ein Verfahren demjenigen, der sich darauf einlässt, zum Verhängnis werden kann.“³

Interpreten, die in Bach einen schon zu Lebzeiten veralteten Komponisten sehen, haben mich schon immer misstrauisch gemacht. Bachs Kunst und seine Gelehrsamkeit stehen über der Zeit und es ist nicht zu übersehen, dass er das auch wusste. Er kannte und beherrschte die unterschiedlichsten musikalischen Formen und nationalen Stile vollkommen. Sie waren ihm bloß die sichtbaren Mittel, mit denen er einen Bauplan realisierte, der innerhalb der gesamten Musikgeschichte ohne Gleichen dasteht. Bach verschmähte keinen Stil, keine musikalische Form und hat sich auch niemals von irgendeiner Musik distanziert. Wieviele Musiker gibt es heute, die so offen sind? Er hat in jeder Art und jeder Gattung und für jedes seinerzeit bekannte Instrument komponiert. Er besuchte mit seinen Söhnen die Oper und nahm sich dort, was er brauchen konnte. Indem er in seinem „drama“ BWV 201 volkstümliche oder theatralische Musik für Pan und Midas schrieb, demonstrierte er, bis zu welchem Grad der Vollkommenheit er die unterschiedlichen Formen der Opern-, Tanz- und Kaffeehausmusik treiben konnte, eine Vollkommenheit, die weder Telemann noch Hasse noch sogar Händel sich auch nur vorzustellen imstande waren.

In seinem „drama“ BWV 201 wollte Bach zwei gegenläufige Positionen modellhaft aufzeigen: Phöbus steht für Bachs eigene Ästhetik der klassischen Proportionen, in denen sich das Individuelle und das Allgemeingültige zu vollkommener Harmonie verbinden; Pan steht für die manieristische Ästhetik einer Schönheit des Unregelmäßigen, Überraschenden und Dynamischen, deren scharf umrissenen Formen direkt auf die Sinne einwirken. Diese Stellungnahme im Kunststreit sollte für den Komponisten allerdings zur Falle werden – vermutlich ohne, dass er es vorausgeahnt hatte. Mit Hegel könnte man sagen, dass Bach die „Negation seiner selbst“ mit diesem Werk „ins Sein gerufen“ hätte. Der Philosoph erläutert den Vorgang in seiner *Phänomenologie des Geistes* von 1807 folgendermaßen: „Der Geist erhält Bewusstsein seiner Selbst nur, indem er sich von sich

entfernt. Damit ist nicht jene Negation gemeint, die nichts mit dem Selbst zu tun hat, wie sie in Redewendungen zum Ausdruck kommt wie: Das ist nichts oder das ist nicht wahr und damit Schluss, lasst uns uns etwas Anderem zuwenden; es handelt sich vielmehr um das Vermögen, der Negation geradewegs in die Augen zu sehen und sich dabei mit sich selbst zu beschäftigen. Dieses Vermögen ist die Zauberkraft, die die Negation in ein Seiendes verwandelt.“⁴

Diese Entfernung von sich selbst, diese Alltags-„Tragödie“ wird hier erlebt von einem Genie, das sich der Tatsache wohl bewusst war, dass sein Publikum es nicht verstehen konnte. Bach war das Opfer seines Genies und in seinem „drama“ brachte er diesen Konflikt zur Darstellung und vertiefte ihn. Wie Umberto Eco in seiner *Geschichte der Schönheit* schreibt: „Die komplexe Dialektik der Klassengegensätze und sozialen Bedingungen verweist auf eine andere, ebenso komplexe Dialektik: die des Geschmacks.“

So wird das „drama“ zum Drama eines Komponisten, der vor einem verständnislosen Publikum steht. Während wir als Hörer aufgerufen sind, Position zu beziehen, können wir uns weder für Phöbus noch für Pan entscheiden, weil Bach beiden eine Klangrede verliehen hat, die Stilfragen, Moden und Zeitbedingtes weit hinter sich lässt.

Es ist reizvoll, sich vorzustellen, wie Bach und sein Freund, der Librettist Picander, an dem Textbuch gearbeitet haben. Mit Momus und Merkur führten sie Figuren ein, die sich nicht in ihrer Vorlage, den *Metamorphosen* des Ovid, finden. Obendrein benutzt Bach die Figuren als Sprachrohr seiner selbst. Ich möchte Musiker wie Musikhörer auffordern, sich die Zeit zu nehmen und zwischen den Zeilen zu lesen, welche Botschaft Bach dort versteckt haben könnte. Manchmal drückt er sich bewusst doppeldeutig aus - um die Diskussionen anzuheizen? Andererseits dürfte die Wut, mit der Phöbus Midas in die Schranken weist, diejenige Bachs über seiner Kritiker gewesen sein.

In Tmolus' Arie „Phöbus, deine Melodie“ spricht Bach in eigener Person: Dafür ersann er eine der schönsten Melodien, die je ein menschliches Wesen erdachte. Er schreibt sie im strengst-möglichen kanonischen Satz, ohne dass man das auch nur einen Augenblick merkt. Hier ist meines Erachtens der gesamte Bach wie in einer Nussschale zusammen gefasst. Sie ist zugleich ein Spiegel seiner technischen Meisterschaft, die er später in den berühmten Kanons der *Goldberg-Variationen* oder des *Musikalischen Opfers* wieder zur Anwendung bringen wird.

Eines aber überrascht für seine Zeit: Als Bach auf Phöbus' Liebe zu sprechen kommt, denken er und

4. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, 1807, Vorrede.

Picander nicht etwa an Daphne oder Cassandra, sondern an Hyakinthos. An diesen Jüngling richtet Apoll sein glühend-homoerotisches Lamento *Mit Verlangen, drück ich deine zarten Wangen*.

Der galant-verfeinerte Stil des Gottes, der sich auf einer orchestral imitierten „Lyra“ von unbeschreiblicher Schönheit begleitet, und die unerhört komplexen Trinklied-Rhythmen der Arien Pans mit ihrer Unisono-Violinbegleitung, einer Satztechnik, die vor allem in der Oper zur Anwendung kam, beschreiben zwei entgegengesetzte Welten, die in einem einzigen Werk tragisch aufeinanderprallen. Ersonnen wurden sie von einem Genie, das schlechte Musik nicht einmal schreiben konnte, um seine Gegner fertig zu machen. Nie vorher oder nachher wurde die Dialektik der Schönheit so offen und unmittelbar in Musik ausgedrückt wie hier. Die Rezitative dieses „dramas“ sind kurz, aber gehaltvoll und strotzen nur so von rhetorischen Figuren aller Arten, um die Emotionen der Figuren immer subtiler auszudifferenzieren.

Es ist unverkennbar, dass Bach bei der Uraufführung Sänger und Instrumentalisten von hohem Niveau zur Verfügung gestanden haben müssen. Vermutlich gehörten sie irgendwelchen Opernensembles oder Höfen an, gehen ihre Aufgaben doch weit über das hinaus, was seine mittelmäßigen Thomaner leisten konnten. Die Tessitur der Vokalpartien und die Schwierigkeiten ihres jeweiligen Gesangsstils lassen erahnen, für welchen Typ von Sängern er da schrieb. In Werken wie diesen konnte er Ausdrucks-Parameter verwenden, die wir in seinen geistlichen Werken vergeblich suchen.

Um Pan und Momus zu charakterisieren, habe ich mich entschlossen, ein Begleitinstrument einzusetzen, das heute nahezu vergessen ist, Bach aber wohl bekannt war: die in Deutschland bis ca. 1760 äußerst beliebte Cister. Georg Straube, möglicherweise ein Schüler Bachs, komponierte zwischen 1760 und 1770 Musik für dieses Instrument, die glücklicherweise erhalten ist. Bach selbst berichtete über seinen Ur-Urgroßvater Veit, einen in Ungarn tätigen Bäcker: „Er hat sein meistes Vergnügen an einem Cythringen [Cythrinchen] gehabt, welches er auch mit in die Mühle genommen, und unter währendem Mahlen darauf gespielet. (Es muß doch hübsch zusammengeklungen haben! Wiewol er doch dabey den Tact sich hat imprimieren lernen.) Und dieses ist gleichsam der Anfang zur Music bey seinen Nachkommen gewesen.“ In Johann Christoph Weigels gegen 1730, also ein Jahr nach der Uraufführung des „dramas“ BWV 201 in Nürnberg publizierter Kupferstichfolge mit dem Titel *Musicalisches Theatrum* finden sich neben „gelehrten“ auch Volksinstrumente. Ein Blatt stellt eine Paukenspielerin dar, in deren Rücken sich ein junger Mann mit einem Bierhumpen und ein Cister-Spieler befinden. Schließlich findet sich in Johann Gottfried Walthers (was die Musik-



Christian Immler, Leonardo G. Alarcón

instrumente angeht leider unvollständigem) *Musicalischem Lexicon* von 1732 ein kurzer Eintrag zur Cister, der nicht viel bringt. Immerhin ist er aber doppelt so lang wie der zur Gitarre. Der Klang der Cister lässt uns nachempfinden, wie in barocken Bierhäusern und Bordellen gefeiert wurde. Er ist typisch für die deutschen Trinklieder der Zeit Bachs. Für seine unschätzbare Hilfe bei der Rekonstruktion dieses Instruments danken wir Jérôme Lejeune.

Bach selbst brachte sein „drama“ BWV 201 dreimal zur Aufführung: 1729, 1736 und 1749 (ein Jahr vor seinem Tod). Man kann sich leicht vorstellen, wieviel frischen Wind diese Aufführungen in seinen Alltagstrott bliesen. Es war sein längstes Vokalwerk nach den großen Passionen und der H-Moll-Messe.

Noch ambitionierter war sein Orchester - das farbigste, das er je hatte – allerdings in seinem „drama“ *Der zufriedengestellte Äolus* BWV 205. Die zerstörerischen Naturgewalten lassen uns an die biblische Sintflut denken. Diesmal toben jedoch nicht Wasserfluten, sondern Winde, und zwar Äolus. Der Eingangsschor und die Arien des Äolus sind von einer Wildheit und Gewalt, die beispiellos in Bachs Werk stehen. Da kommt mir unwillkürlich Claudio Monteverdi in den Sinn, der sich einmal weigerte, Musik für eine Figur zu schreiben, die den Wind darstellt: „Ariadne bewegte mich, weil sie eine Frau war und Orpheus brachte mich zum Weinen, weil er ein Mann war und kein Wind.“⁵

Im 18. Jahrhundert machte der Instrumentenbau gewaltige Fortschritte. Er erschloss den Instrumenten eine größere Ausdruckspalette und versetzte sie in die Lage, in Tonmalereien zu schwelgen, von denen Monteverdi im 17. Jahrhundert noch nicht einmal träumen konnte. Bach griff auf alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel zurück, um mit seinem Orchester eine Art „klingender Kulisse“ der Naturgewalten zu errichten. Zephyrs warmer Südwind wird durch den weichen, ruhigen Klang der Gambe und Viola d’amore evoziert und die sanften Koloraturen der Figur stellen ihren Interpreten vor eine weitere Herausforderung.

Interessant an dem Libretto ist meiner Meinung nach die Darstellung weiblicher Überredungskunst, die Äolus’ Sinneswandel herbeiführt und ihn dazu bringt, von seinem zerstörerischen Treiben abzulassen. Pomona scheitert an dem Versuch, ihn umzustimmen, vielleicht, weil ihre Rede zu düster und melancholisch ist. Athene gelingt es jedoch, Äolus eifersüchtig zu machen und dadurch seine Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Sie schäkert mit Zephyr (dargestellt als virtuoser Dialog zwischen Bläsern und Violinen) und bewirkt dadurch einen Sinneswandel bei Äolus, der nun beschließt, sein

5. Claudio Monteverdi: *Briefe*, München 1989.

Massaker zu beenden. Das Werk schließt mit einem großen Festgesang auf August Müller, unter dessen Klängen die Geschenke überreicht worden sein dürften.

47

Ich will nicht verhehlen, dass mich diese Werke sehr faszinieren, weil ich das Gefühl habe, dass sie mich dem Menschen Bach näher bringen. Einige Musiker scheinen sie immer noch mit einer gewissen Geringschätzung zu betrachten, vor allem die huldigenden Schlusschöre. Es wäre meiner Meinung nach aber an der Zeit, sie wieder in ihrem sozialgeschichtlichen Kontext und vor dem Hintergrund der Absichten Bachs zu verstehen. Sie entstanden in einer lebhaften, künstlerischen Atmosphäre voller Enthusiasmus, enger Freundschaften, akademischer Gelehrsamkeit, familiärer Nähe, waren geschwängert von Bier- und Kaffeedunst und die Gegenwart desjenigen Mannes lag auf ihnen, der meiner Meinung nach der größte Künstler aller Zeiten war.

Leonardo García Alarcón

Übersetzung: Boris Kehrmann

P.S.: Kaum hatte ich begonnen, diese Zeilen über Bachs „drammi“ niederzuschreiben, erhielt ich einen Brief von Gilles Cantagrel, der mir mitteilte, die russische Musikwissenschaftlerin Tatjana Schabalina habe 2007 in St. Petersburg das Originalprogramm gefunden, das einst an das Publikum von BWV 201 verteilt worden war. Meine Erregung war noch größer, als ich schließlich Kopien dieser Programme erhielt. Die Blätter sind undatiert, doch hält die Bachforschung das Jahr 1729 für wahrscheinlich. Das Programm trägt den Namen Bachs, verschweigt aber denjenigen seines Librettisten Picander. Bach betitelt das Werk dort mit dem deutschen Zusatz: „in einem Dramate“. Die neue Bach-Ausgabe hat sich jedoch entschieden, den italienischen Terminus „dramma per musica“ dafür zu verwenden. Wir haben uns an den lateinischen Begriff „drama“ gehalten, wo wir weder die musikalische Gattung an sich („dramma per musica“), noch den edierten Text der Neuen Bach-Ausgabe meinen, sondern die drei Werke, die wir auf dieser CD eingespielt haben.

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN



Als passionierter Stimmenliebhaber und Musikwissenschaftler widmet sich Leonardo García Alarcón seit Beginn seiner Karriere der Erforschung der unterschiedlichen Barock-Ästhetiken der lateinischen Welt und ihrer Ausstrahlung auf den Norden Europas. Die Nord-Süd-Achse stellt für ihn die Lebensader wechselseitigen Austauschs und gegenseitiger Befruchtung dar. Sie bildet sein ideales Betätigungsfeld und erlaubt ihm, sich in den unterschiedlichen Sprachen und Stilen wiederzufinden.

Alarcón zählt zu den meistbeachteten Dirigenten der jungen Generation. Der 1976 geborene Argentinier erhielt mit sechs Jahren Klavierunterricht und machte sich dank seiner Vorliebe für Johann Sebastian Bach auch mit dem Generalbass vertraut. 1997 ging er an das Genfer Zentrum für Alte Musik, um sich bei Christiane Jacottet im Fach Cembalo zu vervollkommen. 2005 rief er sein eigenes Ensemble, La Cappella Mediterranea, ins Leben. Seit 2008 verbindet ihn eine enge künstlerische Zusammenarbeit mit Anne Sofie von Otter. 2010 wurde er zum Künstlerischen Leiter des Kammerchores Namur berufen und band sich für drei Jahre als *artist in residence* an das Centre culturel de rencontre d'Ambronay. Im folgenden Jahr leitete er die Orchester-Akademie des Festivals Aix-en-Provence und erarbeitete mit ihr zwei große Tourneeprogramme, die während seiner Aufenthalte in Ambronay entstanden sind und Live-Aufführungen mit Musikeinspielungen verbanden : Falvettis Oratorium *Il diluvio universale* und Monteverdi-Piazzolla. 2012 wird er mit der Europäischen Barock-Akademie Ambronay seinen ersten Rossini, *La cambiale di matrimonio*, einstudieren.

Für Ambronay Éditions spielte Alarcón CDs mit Werken von Peter Phillips und Barbara Strozzi sowie Purcells *Dido & Aeneas*, Händels *Judas Maccabeus*, Vivaldis *Vesper für San Marco* und Falvettis *Il diluvio universale* ein. Alle Veröffentlichungen wurden mehr als enthusiastisch von der Kritik aufgenommen und erhielten regelmäßig Preise wie Vier Sterne der *Monde de la Musique*, Fünf Stern des *Diapason*, den Notenschlüssel 2010 von *Resmusica*, *fff* von *Télérama*, den Choc von *Classica*, den Mezzo M, den Supersonic Award von *Pizzicato* und die Nominierung für die Final-Runde der *Midem Classical Awards* 2009.

KAMMERCHOR NAMUR

Seit 1987, dem Jahr seiner Gründung, widmet sich der Kammerchor Namur der Wiederentdeckung und Verbreitung der Musik seiner eigenen Heimat. Er bringt auch Meisterwerke der Chormusik vom Mittelalter bis zur zeitgenössischen Musik. Er ist ständiger Gast renommierter europäischer Festivals und arbeitet regelmäßig mit namhaften Dirigenten zusammen. Seine Diskographie umfasst über 50 Aufnahmen, die überwiegend beim Label Ricercar erschienen sind und viele Preise erhielten. So erhielt er u.a. Nominierungen für die Victoires de la Musique Classique, den Choc von Classica, den Diapason d'Or, den Joker des Magazins Crescendo, die 10 der Classica- Répertoire, den Prix Caecilia sowie 2003 den Großen Preis der Akademie Charles Cros, 2006 den Prix Liliane Bettencourt und 2007 den Octave de la Musique in der Kategorie klassische Musik. Anfang 2010 übernahm Leonardo García Alarcón die Leitung des Kammerchores Namur.

www.cavema.be

LES AGRÉMENTS

Das Ensemble Les Agréments wurde 1995 am Zentrum für Gesang und Alte Musik, Namur (CAV&MA), gegründet, um dem Kammerchor Namur für seine Barock-Produktionen einen zuverlässigen und kompetenten Instrumental-Partner zur Seite zu stellen. Seit seinem ersten Auftreten, unter der Leitung von Pierre Cao, Françoise Lasserre, Wieland Kuijken und Jean Tubéry, wurde das Ensemble von der Fachkritik einhellig gefeiert. 2001 übernahm Guy van Waas die Künstlerische Leitung des Orchesters. In Opernhäusern und auf CD veröffentlichten Les Agréments vor allem Werke von Pachelbel, Bach, Charpentier, Haydn, Gossec und Grétry. Sein bevorzugtes Repertoire reicht vom späten 17. Jahrhundert bis zur Beethovens Sinfonien.

[1] Chor

Geschwinde, geschwinde,
Ihr wirbelnden Winde,
Auf einmal zusammen zur Höhle
hinein!
Daß das Hin- und Widerschallen
Selbst dem Echo mag gefallen
Und den Lüften lieblich sein.

[1] Chorus

Quickly, quickly,
You whirling winds,
All together into your cavern,
So that their reverberating tones
May please even Echo
And charm the airs.

[1] Chœur

Vite, vite,
Vents virevoltants !
Rentrez tous ensemble dans vos
cavernes !
Qu'allant et venant,
Vos accents plaisent à l'écho lui-même
Et soient aimables aux cieux !

[2] Rezitativ Phöbus :

Und du bist doch so unverschämt
und frei,
Mir in das Angesicht zu sagen
Daß dein Gesang
Viel herrlicher als meiner sei?

Pan

Wie kannst du doch so lange
fragen?
Der ganze Wald bewundert meinen
Klang;
Der Nymphenchor
Das mein von mir erfundnes Rohr
Von sieben wohlgesetzten Stufen
Zu tanzen öfters aufgerufen,
Wird dir von selbst zugestehen:
Pan singt vor allen andern schön.

Phöbus

Vor Nymphen bist du recht;
Allein, die Götter zu vergnügen,
Ist deine Flöte viel zu schlecht.

[2] Recitative Phöbus :

And are you then so bold and
impudent
As to tell me to my face
That your singing
Is much more splendid than mine?

Pan

But how can you keep on asking
me?
The whole forest marvels at my
sound;
The chorus of nymphs,
That my pipe (invented by myself)
Of seven well-matched sections
Has often summoned to the dance,
Will tell you of their own accord:
Pan sings more beautifully than
anyone else.

Phöbus

You're fine for nymphs;
But to delight the gods

[2] Récitatif Phébus :

Comment peux-tu avoir l'arrogance
et l'audace
De me dire en pleine face
Que ton chant
Est bien plus beau que le mien ?

Pan

Et toi, comment peux-tu me poser
encore cette question ?
La forêt entière s'émerveille de
mes sons ;
Le chœur des nymphes
Qui, souvent, use pour ses danses
Du roseau inventé par mes soins
Avec ses sifflets proportionnés,
Se plaît à le reconnaître :
Pan chante mieux que tous les autres.

Phébus

À propos des nymphes, sans doute
as-tu raison ;
Mais s'agit-il de plaire aux dieux,

Pan

Sobald mein Ton die Luft erfüllt,
 So hüpfen die Berge, so tanzet
 das Wild,
 So müssen sich die Zweige biegen,
 Und unter denen Sternen
 Geht ein entzücktes Springen für;
 Die Vögel setzen sich zu mir
 Und wollen von mir singen lernen.

Momus

Ei! Hört mir doch der Pan,
 Den großen Meistersänger, an!

Your pipe is a poor thing indeed.

Pan

As soon as my tones fill the air,
 The mountains skip, the wild beasts
 dance,
 The boughs must bend down,
 And beneath the stars
 Rapturous prancing is to be seen;
 The birds perch beside me
 And want to learn singing from me.

Momus

Oh, just listen to Pan,
 The great master-singer!

Ta flûte est bien trop mauvaise.

Pan

Dès que ma musique emplit les airs,
 Les montagnes sautillent, les bêtes
 sauvages se prennent à danser,
 Les branches des arbres doivent
 s'incliner,
 Et sous les étoiles
 Se produit un jaillissement enchanté ;
 Les oiseaux viennent s'asseoir à
 mes côtés
 Et veulent apprendre de moi l'art
 de chanter.

Momus

Eh ! Écoutez-moi donc Pan,
 Ce grand maître chanteur !

[3] Arie Momus :

Patron, das macht der Wind!
 Daß man prahlt und hat kein Geld,
 Daß man das für Wahrheit halt
 Was nur in die Augen fällt,
 Daß die Toren weise sind,
 Daß das Glücke selber blind,
 Patron, das macht der Wind!

[3] Aria Momus :

My dear fellow, that's all just wind!
 That one boasts and has no money,
 That one holds to be true
 Whatever may catch the eye,
 That fools are wise,
 That Fortune herself is blind:
 My dear fellow, that's all just wind!

[3] Air Momus :

Patron, c'est l'œuvre du vent !
 Que l'on parade alors qu'on n'a
 pas le sou,
 Que l'on ne tienne pour vrai
 Que ce qui vous saute aux yeux,
 Que les fous soient sages
 Et que la fortune elle-même soit
 aveugle,
 Patron, c'est l'œuvre du vent !

[4] Rezitativ Mercurius :

Was braucht ihr euch zu zanken?
 Ihr weicht doch einander nicht.
 Nach meinen wenigen Gedanken,
 So wähle sich ein jedes einen
 Mann,
 Der zwischen euch das Urteil
 spricht;

[4] Recitative Mercury :

What need have you to squabble?
 Neither of you will give way to the
 other,
 In my humble opinion,
 So let each of you choose a man
 Who will judge between you;
 Let's see, who springs to mind?

[4] Récitatif Mercure :

Qu'avez-vous besoin de vous
 quereller ?
 Vous ne céderez ni l'un ni l'autre.
 Après brève réflexion,
 Je pense que chacun de vous doit
 choisir
 Quelqu'un pour vous départager.

Lasst sehen wer fällt euch ein?
Phöbus
 Der Tmolus soll mein Richter sein,
Pan
 Und Midas sei auf meiner Seite.
Mercurius
 So tretet her, ihr lieben Leute
 Hört alles fleißig an
 Und merket, wer das Beste kann !

Phöbus
 Tmolus shall be my judge,
Pan
 And let Midas be on my side.
Mercury
 Then gather round, you good
 people,
 Listen diligently to everything,
 And mark who can do best!

Voyons, à qui pensez-vous ?
Phébus
 Que Tmolus soit mon juge !
Pan
 Et que Midas soit à mon côté !
Mercure
 Eh bien ! avancez, chers amis,
 Écoutez tout attentivement
 Et notez bien qui des deux est le
 meilleur.

[5] Arie Phöbus :

Mit Verlangen
 Drück' ich deine zarten Wangen,
 Holder, schöner Hyazinth.
 Und dein' Augen küss' ich gerne,
 Weil sie meine Morgensterne
 Und der Seele Sonne sind.

[5] Aria Phöbus :

With yearning
 I press your tender cheeks,
 Fair, lovely Hyacinthus.
 And I gladly kiss your eyes,
 For they are my morning stars
 And the sun of my soul.

[5] Air Phébus :

Plein de désir,
 Je presse tes tendres joues,
 Doux et beau Hyacinthe ;
 Et j'aime baiser tes yeux de mes
 lèvres,
 Ils sont mon étoile du matin,
 Le soleil de mon âme !

[6] Rezitativ Momus :

Pan, rücke deine Kehle nun
 In wohlgestimmte Falten
Pan
 Ich will mein Bestes tun
 Und mich noch herrlicher als
 Phöbus halten.

[6] Recitative Momus :

Pan, now unlock your throat
 In well-tuned strains.
Pan
 I will do my best,
 And prove myself even more
 glorious than Phöbus.

[6] Récitatif Momus :

Et maintenant, à toi, Pan, de
 dénouer ta gorge
 en des tours harmonieux !
Pan
 Je vais faire de mon mieux
 Pour surpasser le merveilleux Phébus.

[7] Arie Pan :

Zu Tanze, zu Sprunge, so wackelt
 das Herz.
 Wenn der Ton zu mühsam klingt
 Und der Mund gebunden singt,
 So erweckt es keinen Scherz.

[7] Aria Pan :

With dancing, with skipping, the
 heart is a-wiggle.
 If the music sounds too laboured,
 And the mouth sings under constraint,
 It arouses no merriment.

[7] Air Pan :

La danse et la cabriole font chavirer
 le cœur.
 Si la musique peine,
 Si les lèvres ne s'entrouvrent,
 Alors point de plaisir !

[8] Rezitativ Mercurius :

Nunmehr Richter her!

Tmolus

Das Urteil fällt mir gar nicht schwer;
Die Wahrheit wird es selber sagen,
Daß Phöbus hier den Preis
davongetragen.

Pan singet vor dem Wald,
Die Nymphen kann er wohl ergötzen,
Jedoch, so schön als Phöbus' Klang
erschallt,
Ist seine Flöte nicht zu schätzen.

[8] Recitative Mercury :

Now then, judges!

Tmolus

The verdict is not hard for me;
Truth itself will declare
That Phöbus has carried off the
prize here.
Pan sings for the forest;
Perhaps he can delight the nymphs,
But so beautiful do Phöbus' tones
sound
That his flute cannot win esteem.

[8] Récitatif Mercure :

À présent, les juges, à vous !

Tmolus

Le jugement n'est pas difficile à
rendre.
La vérité se manifeste d'elle-même,
C'est à Phébus que doit ici revenir
le prix.
Pan ne chante que pour la forêt,
Les nymphes peuvent bien s'en
réjouir,
Mais jamais on ne pourra juger sa flûte
Si belle que le chant de Phébus.

[9] Arie Tmolus :

Phöbus, deine Melodei
Hat die Anmut selbst geboren.
Aber, wer die Kunst versteht
Wie dein Ton verwundernd geht,
Wird dabei aus sich verloren.

[9] Aria Tmolus :

Phöbus, your melody
Is born of Grace herself.
But he who understands art
When, with amazement, he hears
your tones,
Will be lost in admiration.

[9] Air Tmolus :

Ta mélodie, ô Phébus,
La grâce même l'a engendrée.
Mais qui comprend ton art
D'émerviller par le chant,
S'y perdra sûrement.

[10] Rezitativ Pan :

Komm, Midas, sage du nun an,
Was ich getan!

Midas

Ach, Pan! Wie hast du mich
gestärkt
Dein Lied hat mir so wohl
geklungen
Daß ich es mir auf einmal gleich
gemerkt.
Nun geh' ich hier im Grünen auf
und nieder
Und lern es denen Bäumen wieder.

[10] Recitative Pan :

Come, Midas, now declare
How I have done!

Midas

Ah, Pan! How you have invigorated
me!
Your song sounded so sweet to me
That I memorised it at once.
Now I will go back and forth in the
greenwood
And teach it to the trees.
Phöbus' song is much too ornate;
Only your most charming mouth

[10] Récitatif Pan :

Approche donc, Midas,
Et annonce ce que j'ai fait !

Midas

Oh ! Pan, que tu m'as fait plaisir !
Ton air m'a tant plu
Qu'aussitôt je l'ai retenu.
Je vais à présent m'en aller çà et là
par les bois,
Pour l'enseigner à mon tour aux
arbres.
Phébus fait quelque chose de
beaucoup trop coloré ;

Der Phöbus macht es gar zu bunt,
Allein, dein allerliebster Mund
Sang leicht und ungezwungen.

Sang easily and naturally.

Seule ta merveilleuse bouche
Chante avec aisance et naturel.

55

[11] Arie Midas :

Pan ist Meister, lasst ihn gehen!
Phöbus hat das Spiel verloren,
Denn nach meinen beiden Ohren
Singt er unvergleichlich schön.

[11] Aria Midas :

Pan is the master, let him be!
Phöbus has lost the match!
For to my two ears
Pan sings with incomparable beauty.

[11] Air Midas :

Pan est le Maître, laissez-le passer !
Phébus a perdu la joute,
Car, selon mes deux oreilles,
Il chante incomparablement bien.

[12] Rezitativ Momus :

Wie, Midas, bist du toll?
Mercurius
Wer hat dir den Verstand
verrückt?
Tmolus
Das dacht ich wohl, daß du so
ungeschickt!
Phöbus
Sprich, was ich mit dir machen
soll?
Verkehr ich dich in Raben,
Soll ich dich schinden oder
schaben?
Midas
Ach! plaget mich doch nicht so
sehre,
Es fiel mir ja
Also in mein Gehöre
Phöbus
Sieh da,
So sollst du Esels Ohren haben!
Mercurius
Das ist der Lohn
Der tollen Ehrbegierigkeit.

[12] Recitative Momus :

What, Midas, are you mad?
Mercury
Who has deranged your reasoning?
Tmolus
I was sure you would be inept!
Phöbus
Tell me, what should I do with you?
Turn you into a raven,
Skin you or flay you?¹
Midas
Ah, don't punish me so severely!
That was just how it sounded
To my hearing.
Phöbus
Well then,
You shall have ass's ears!
Mercury
Such is the reward
For mad lust for honour.
Pan
Oh, why did you treat this contest
So lightly?
1 This was the fate of Marsyas, who lost a
contest between lyre and aulos to Phöbus
(Apollo). (Translator's note)

[12] Récitatif Momus :

Eh quoi, Midas, es-tu fou ?
Mercure
Qui t'a fait perdre l'esprit ?
Tmolus
J'en étais sûr, quel balourd !
Phébus
Dis-moi donc, que vais-je faire
de toi ?
Dois-je te transformer en corbeau,
Dois-je t'écorcher vif ou te râper
menu ?
Midas
Oh ! Ne me tourmentez donc
pas tant,
Je n'ai fait que me fier
À ce qu'ont perçu mes oreilles !
Phébus
Eh bien,
Que tu aies des oreilles d'âne !
Mercure
C'est ce que mérite
Une ambition déraisonnable.
Pan
Mais aussi, pourquoi as-tu accepté
Cette joute à la légère ?

Pan

Ei! warum hast du diesen Streit
Auf leichte Schultern übernommen?

Midas

Wie ist mir die Kommission
So schlecht bekommen!

Midas

How badly this job of judging
Has turned out for me!

Midas

Combien cette affaire
M'a été funeste !

[13] Arie Mercurius :

Aufgeblasne Hitze,
Aber wenig Grütze
Kriegt die Schellenmütze
Endlich aufgesetzt.
Wer das Schiffe nicht versteht
Und doch an das Ruder geht,
Ertrinket mit Schaden und
Schanden zuletzt.

[13] Aria Mercury :

Conceited passion
With but little brains
Finally gets the fool's cap and bells
Placed on his head.
He who does not understand
navigation
But takes the tiller
Will end up shamefully going down
with all hands.

[13] Air Mercure :

Ardeur présomptueuse,
Mais rien dans le crâne,
On finit par lui mettre
Le bonnet d'âne.
Qui n'entend rien aux bateaux
Et se met à jouer les pilotes,
s'en va se noyer à grand
dommage et honte.

[14] Rezitativ Momus :

Du guter Midas, geh nun hin
Und lege dich in deinem Walde
nieder,
Doch tröste dich in deinem Sinn
Du hast noch mehr dergleichen
Brüder.
Der Unverstand und Unvernunft
Will jetzt der Weisheit Nachbar
sein,
Man urteilt in den Tag hinein,
Und die so tun,
Gehören all in deine Zunft.
Ergreife, Phöbus, nun,
Die Leier wieder,
Es ist nichts lieblicher als deine
Lieder.

[14] Recitative Momus :

Good Midas, go back now
And lie down in your forest,
But let it be a consolation to you
That you have many more brothers
like yourself.
Stupidity and folly
Now seek to be wisdom's
neighbours;
People make thoughtless judgments,
And those who do so
All belong in your brotherhood.
Now, Phöbus, take up
Your lyre again;
There is nothing lovelier than your
songs.

[14] Récitatif Momus :

Mon bon Midas, passe ton
chemin, à présent,
Va-t-en te reposer dans tes forêts ;
Si cela peut te consoler,
Tu en as bien d'autres, des frères
du même acabit !
Absence d'entendement et
déraison
Seront désormais voisines de la
sagesse,
Le jugement est rendu sur-le-champ,
Et ceux qui agissent de la sorte
Sont tous de ton espèce.
Et maintenant, Phébus,
Saisis-toi à nouveau de ta lyre,
Rien n'est plus ravissant que ton
chant !

[15] Chor**[15] Chorus****[15] Chœur**

57

Labt das Herz, ihr holden Saiten,
 Stimmet Kunst und Anmut an!
 Lasst euch meistern, laß euch
 höhnen,
 Sind doch euren süßen Tönen
 Selbst die Götter zugetan.

Soothe the heart, you noble strings,
 Give voice to art and grace!
 Let them master you, let them
 scorn you,
 Still your sweet tones
 Delight even the Gods.

Réjouissez les cœurs, aimables
 cordes,
 Mettez à l'unisson l'art et la grâce !
 Laissez-les vous vaincre, laissez-les
 vous railler,
 Puisque vos tendres accents
 Réjouissent même les dieux !

BACH DRAMA / CD2**BWV 205 DER ZUFRIEDENGESTELLTE ÄOLUS****[1] Chor der Winde****[1] Chorus of Winds****[1] Chœur des vents**

Zerreiße, zersprengt,
 zertrümmert die Gruft
 Die unserm Wüten Grenze gibt!
 Durchbrechet die Luft,
 Daß selber die Sonne zur
 Finsternis werde,
 Durchschneidet die Fluten,
 Durchwühlet die Erde,
 Daß sich der Himmel selbst betrübt!

Break asunder, shatter, smash the
 vault
 That sets bounds to our raging!
 Rend the air
 That the sun itself may be
 extinguished,
 Plough through the waters,
 Burrow through the earth,
 That heaven itself may be grieved!

Rompez, pulvérisez, fracassez la
 caverne
 Qui met des bornes à notre rage !
 Fendez les airs,
 Que le soleil même s'éclipse,
 Interrompez les marées,
 Fouillez la terre,
 Et que le ciel même
 s'obscurcisse !

[2] Rezitativ Äolus :**[2] Recitative Äolus :****[2] Récitatif Éole :**

Ja! Ja!
 Die Stunden sind nunmehr nah,
 Daß euch treuen Untertanen
 Den Weg aus eurer Einsamkeit
 Nach bald geschlossener

Yes, yes!
 The hour now draws nigh
 When I will prepare the way
 For you, my faithful subjects,
 To break out of solitude to freedom,

Oui, oui !
 Voici venir l'heure
 Où pour vous, mes fidèles sujets,
 Je vais, l'été bientôt fini,
 Frayer le chemin depuis votre solitude

Sommerszeit
 Zur Freiheit werde bahnen.
 Ich geb euch Macht,
 Vom Abend bis zum Morgen,
 Vom Mittag bis zur Mitternacht
 Mit eurer Wut zu rasen,
 Die Blumen, Blätter, Klee
 Mit Kälte, Frost und Schnee
 Entsetzlich anzublasen.
 Ich geb euch Macht,
 Die Zerden umzuschmeißen
 Und Bergegipfel aufzureißen.
 Ich geb euch Macht,
 Die ungestümen Meeresfluten
 Durch euren Nachdruck zu erhöh'n,
 Dass das Gestirne wird vermuten,
 Ihr Feuer soll durch euch
 erlöschend untergehn.

Now that summer will soon be over.
 I grant you the power,
 From evening to morning,
 From midday to midnight,
 To rage in all your fury,
 With your dread breath to blow
 Chill, frost and snow
 On flowers, leaves, and clover.
 I grant you the power
 To uproot the cedars
 And rend the mountaintops asunder.
 I grant you the power
 To raise up the turbulent waves of
 the sea
 With your powerful blast,
 So that the stars will think
 That you have extinguished their
 glow.

Jusqu'à votre liberté.
 Je vous donne le pouvoir
 Du soir jusqu'au matin,
 Du midi jusqu'à minuit,
 D'écraser de votre rage
 Les fleurs, les feuilles et le trèfle,
 En soufflant le froid, le gel et la neige
 Furieusement.
 Je vous donne le pouvoir
 D'abattre les cèdres
 Et de fendre le sommet des montagnes.
 Je vous donne le pouvoir
 De faire monter les impétueux flots
 des mers
 Sous votre pression,
 De sorte que les astres supposeront
 Que leurs feux seront éteints par
 votre souffle.

[3] Arie Äolus :

Wie will ich lustig lachen,
 Wenn alles durcheinandergeht,
 Wenn selbst der Fels nicht sicher
 steht,
 Und wenn die Dächer krachen,
 So will ich lustig lachen!

[3] Aria Äolus :

How merrily will I laugh
 When all is thrown into confusion,
 When even the rock does not stand
 firm,
 And the roofs come crashing down!
 How merrily will I laugh!

[3] Air Éole :

Comme je vais bien rire,
 Quand tout ira n'importe comment,
 Quand même les rochers ne
 tiendront plus debout
 Et que les toits se mettront à craquer,
 Comme je vais bien rire !

[4] Rezitativ Zephyrus :

Gefürch'ter Äolus,
 Dem ich im Schoß sonsten liege
 Und deine Ruh vergnüge,
 Lass deinen harten Schluß
 Mich doch nicht allzufrüh erschrecken,
 Verziehe, laß in dir,
 Aus Gunst zu mir,
 Ein Mitleid erwecken!

[4] Recitative Zephyrus :

Dread Äolus,
 In whose lap at other times I nestle
 And amuse your repose,
 Let not your harsh decree
 Affright me all too early in the season;
 Begone, and as a boon
 To me, let compassion
 Awaken within you!

[4] Récitatif Zéphyr :

Éole redouté,
 Toi en qui d'ordinaire je repose,
 Me complaisant dans ta paix,
 Que ta dure décision
 Ne m'effraie pas prématurément,
 Dissipe-toi, et qu'en toi,
 Par égard pour moi,
 S'éveille la compassion !

[5] Arie Zephyrus :

Frische Schatten, meine Freude,
Sehet, wie ich schmerzlich scheide,
Kommt, bedauert meine Schmach!
Windet euch, verwaiste Zweige,
Ach! Ich schweige
Sehet mir nur jammerns nach!

[5] Aria Zephyrus :

Cooling shadows, my delight,
See how sorrowfully I depart;
Come, deplore my disgrace!
Writhe, you orphaned boughs!
Alas! I can say no more,
But look woefully after me!

[5] Air Zéphyr :

Fraîches ombres, ma joie,
Voyez comme avec peine je vous quitte,
Venez, déplorez ma honte !
Tordez-vous, rameaux délaissés,
Hélas ! Je me tais,
Mais voyez mon affliction !

59

[6] Rezitativ Äolus :

Beinahe wirst du mich bewegen.
Wie? Seh ich nicht Pomona hier,
Und wo mir recht, die Pallas auch
bei ihr?
Sagt, Werte, sagt, was fordert ihr
von mir?
Euch ist gewiß sehr viel daran
gelegen.

[6] Recitative Äolus :

You almost succeed in touching me.
What? Do I not see Pomona here,
And if I'm not mistaken, Pallas
with her?
Say, dear ladies, say, what do you
wish of me?
It is certainly of great importance
to you.

[6] Récitatif Éole :

Tu es bien près de m'émouvoir.
Mais quoi ? Ne vois-je pas ici Pomone,
Et si je ne me trompe, Pallas auprès
d'elle ?
Dites-moi, très chères, dites,
qu'attendez-vous de moi ?
Car il est certain que cela vous
importe fort.

[7] Arie Pomona :

Können nicht die roten Wangen,
Womit meine Früchte prangen,
Dein ergrimmes Herze fangen,
Ach, so sage, kannst du sehn,
Wie die Blätter von den Zweigen
Sich betrübt zur Erde beugen,
Um ihr Elend abzuneigen,
Das an ihnen soll geschehn.

[7] Aria Pomona :

If the red cheeks
With which my fruits are resplendent
Cannot touch your angry heart,
Alas, then tell me, can you see
How the leaves on the boughs
Sadly droop towards the ground
To ward off the affliction
That is to befall them?

[7] Air Pomone :

Les joues rouges
Dont resplendissent mes fruits,
Ne peuvent-elles gagner ton cœur
en colère ?
Ah, dis-moi donc si tu peux voir
Comme les feuilles des branches
S'inclinent tristement vers la terre
Pour lui confier le malheur
De ce qui doit leur arriver !

[8] Rezitativ Pomona :

So willst du, grimmger Äolus,
Gleich wie ein Fels und Stein
Bei meinen Bitten sein?

[8] Recitative Pomona :

So, fierce Äolus, will you remain
Just like a rock or a stone
Before my entreaties?

[8] Récitatif Pomone :

Ainsi, furieux Éole, tu veux
Rester devant mes prières
Comme un rocher ou une pierre ?

Pallas

Wohlan! Ich will und muss
Auch meine Seufzer wagen,
Vielleicht wird mir,
Was er, Pomona, dir
Stillschweigend abgeschlagen,
Von ihm gewährt.

Beide

Wohl! Wenn er gegen mich/dich
sich gütiger erklärt.

Pallas

Well then! I will, I must
Venture my sighs also.
Perhaps he will grant me
That which, by his silence,
He has refused, Pomona,
To accord you.

Both

Let us hope he will show himself
more gracious to me/you.

Pallas

Allons ! Je veux, je dois
Moi aussi oser me plaindre,
Peut-être qu'à moi
Me sera accordé
Ce qu'à toi, Pomone,
Il a refusé par son silence.

Ensemble

Eh bien ! Voyons s'il se montre plus
clément envers moi/toi.

[9] Arie Pallas :

Angenehmer Zephyrus,
Dein von Bisam reicher Kuss
Und dein lauschend Kühlen
Soll auf meinen Höhen spielen.
Größer König Äolus,
Sage doch dem Zephyrus,
Dass sein bisamreicher Kuss
Und sein lauschend Kühlen
Soll auf meinen Höhen spielen.

[9] Aria Pallas :

Delightful Zephyrus,
Your musky kiss
And your cool murmur
Shall play about my mountaintops.
Great King Äolus,
Please tell Zephyrus
That his musky kiss
And his cool murmur
Shall play about my mountaintops.

[9] Air Pallas :

Charmant Zéphyr,
Ton baiser parfumé de musc
Et ton souffle discret
Doivent jouer sur mes cimes.
Grand roi Éole,
Dis donc à Zéphyr
Que son baiser parfumé de musc
Et son souffle discret
Doivent jouer sur mes cimes.

[10] Rezitativ Pallas :

Mein Äolus,
Ach! störe nicht die Fröhlichkeiten,
Weil meiner Musen Helikon
Ein Fest, ein' angenehme Feier
Auf seinen Gipfeln angestellt.

Äolus

So sage mir:
Warum dann dir
Besonders dieser Tag so teuer,
So wert und heilig fällt?
O Nachteil und Verdruss!
Soll ich denn eines Weibes Willen
In meinem Regiment erfüllen?

[10] Recitative Pallas :

My Äolus,
Ah, do not disturb the revels,
For Helicon, the seat of my Muses,
Has appointed on his peaks
A feast, a joyful celebration.

Äolus

Tell me, then,
Why is this particular day
So dear to you,
So precious and so sacred?
Oh, vexation and annoyance!
Am I then to do a woman's bidding
In my own domain?

[10] Récitatif Pallas :

Mon cher Éole,
Veille à ne pas troubler les festivités,
Parce que l'Hélicon, séjour de mes
Muses,
A préparé sur son sommet
Une fête, une agréable fête.

Éole

Dis-moi :
Pourquoi donc
Ce jour t'est-il particulièrement
précieux,
Si cher et si sacré ?
Ô inconvénients et contrariétés !

Pallas

Mein Müller, mein August,
Der Pierinnen Freud und Lust

Äolus

Dein Müller, dein August!

Pallas

Und mein geliebter Sohn,

Äolus

Dein Müller, dein August!

Pallas

Erlebet die vergnügten Zeiten,
Da ihm die Ewigkeit
Sein weiser Name prophezeit.

Äolus

Dein Müller! Dein August!
Der Pierinnen Freud und Lust
Und dein geliebter Sohn,
Erlebet die vergnügten Zeiten,
Da ihm die Ewigkeit
Sein weiser Name prophezeit.
Wohlan! Ich lasse mich
bezwingen,
Euer Wunsch soll euch gelingen.

Pallas

My Müller, my August,
The Muses' joy and delight...

Äolus

Your Müller, your August!

Pallas

...and my beloved son...

Äolus

Your Müller, your August!

Pallas

...enjoys halcyon days,
For his wise name prophesies
Eternal fame for him.

Äolus

Your Müller! Your August!
The Muses' joy and delight
And your beloved son
Enjoys halcyon days,
For his wise name prophesies
Eternal fame for him.
Very well then! I acknowledge
defeat:
Your wish will be granted you.

Vais-je, dans mon commandement,
Devoir exaucer la volonté d'une
femme ?

Pallas

Mon Müller, mon Auguste,
La joie et le plaisir des Muses

Éole

Ton Müller, ton Auguste !

Pallas

Et mon fils bien-aimé,

Éole

Ton Müller, ton Auguste !

Pallas

Qu'il goûte des jours heureux,
Puisque son nom si sage
Lui a prophétisé l'éternité.

Éole

Ton Müller, ton Auguste !
La joie et le plaisir des Muses
Et ton fils bien-aimé,
Qu'il goûte des jours heureux,
Puisque son nom si sage
Lui a prophétisé l'éternité.
Allons ! Je me laisse fléchir,
Que votre vœu soit exaucé.

[11] Arie Äolus :

Zurücke, zurücke, geflügelten Winde,
Besänftiget euch;
Doch wehet ihr gleich,
So weht doch itzund nur gelinde!

[11] Aria Äolus :

Back, back, you winged winds,
Be placated.
But if you must still blow,
Henceforth blow but gently!

[11] Air Éole :

Arrière, arrière, vents ailés,
Apaisez-vous !
Mais si cependant vous soufflez,
Que ce le soit légèrement !

[12] Rezitativ Pallas :

Was Lust!
Pomona
Was Freude!

[12] Recitative Pallas :

What joy!
Pomona
What delight!

[12] Récitatif Pallas :

Quel plaisir !
Pomone
Quelle joie !

Zephyrus

Welch Vergnügen!

Alle

Entstehet in der Brust,
Dass sich nach unsrer Lust
Die Wünsche müssen fügen.

Zephyrus

So kann ich mich bei grünen
Zweigen
Noch fernerhin vergnügt bezeigen.

Pomona

So seh ich mein Ergötzen
An meinen reifen Schätzen.

Pallas

So richt ich in vergnügter Ruh
Meines Augusts Lustmahl zu.

Pomona, Zephyrus

Wir sind zu deiner Fröhlichkeit
Mit gleicher Lust bereit.

Zephyrus

What happiness!

All three

Springs forth in our breast,
For our wishes are to be fulfilled,
Just as we asked!

Zephyrus

Now I can continue to show my
pleasure
Amid the green branches.

Pomona

Now I can feast my eyes
On my ripe treasures.

Pallas

Now I can peacefully prepare
My August's happy banquet.

Pomona, Zephyrus

We look forward to your revels
With equal pleasure.

Zéphyr

Quelle satisfaction !

Tous

Que naissent en nos poitrines
L'idée que, pour notre plaisir,
Nos souhaits puissent se réaliser.

Zéphyr

Ainsi, je peux, parmi les vertes
ramures,
Me plaire à me manifester encore.

Pomone

Ainsi, je vois ma réjouissance
Dans la maturité de mes fruits.

Pallas

Ainsi, je prépare dans une douce
quiétude
Le banquet de fête de mon
Auguste.

Pomone, Zéphyr

Nous sommes prêts à ta
réjouissance
Avec un égal plaisir.

[13] Duetto**Pomona, Zephyrus :**

Zweig und Äste
Zollen dir zu deinem Feste
Ihrer Gaben Überfluss.

Zephyrus

Und mein Scherzen soll und muss,
Deinen August zu verehren,
Dieses Tages Lust vermehren.

Beide

Ich bringe die Frücht/mein Lispeln
mit Freuden herbei,
Dass alles zum Scherzen
vollkommener sei.

[13] Duet**Pomona, Zephyrus :**

Twigs and boughs
Offer for your feast
Their abundant bounties.

Zephyrus

And my frolics must and will,
In honour of your August,
Increase this day's delights.

Both

I joyfully bring my fruits/my
whispering breath,
To make the merriment still more
complete.

[13] Duo**Pomone, Zéphyr :**

Branches et rameaux
T'offrent pour ta fête
Leurs dons en abondance.

Zéphyr

Et mes jeux doivent, il le faut,
En l'honneur de ton Auguste
Augmenter le plaisir de ce jour.

Ensemble

Avec joie j'apporte mes fruits/mes
murmures,
Afin que tout soit encore plus
réussi pour ce divertissement.

[14] Rezitativ Pallas :

Ja, ja! ich lad euch selbst zu dieser
Feier ein:
Erhebet euch zu meinen Spitzen,
Wo schon die Musen freudig sein
Und ganz entbrannt vor Eifer sitzen.
Auf! lasset uns, indem wir eilen,
Die Luft mit frohen Wünschen
teilen!

[14] Recitative Pallas :

Yes, yes! I myself invite you to this
celebration:
Ascend to my summits,
Where the Muses are already filled
with joy
And, burning with eagerness, sit waiting.
Come! Let us, as we hasten,
Cleave the air with good wishes!

[14] Récitatif Pallas :

Oui, oui ! Je vous invite vous-
mêmes à cette fête :
Élevez-vous jusqu'à mes cimes,
Où se réjouissent déjà les Muses,
Assises tout enflammées de zèle.
Allons, en nous empressant,
Partageons-nous les airs de nos
vœux joyeux !

63

[15] Chor

Vivat August, August vivat,
Sei beglückt, gelehrter Mann!
Dein Vergnügen müsse blühen,
Dass dein Lehren, dein Bemühen
Möge solche Pflanzen ziehen,
Womit ein Land sich einstens
schmücken kann.

[15] Chorus

Vivat August, August vivat!
Blessings upon you, O learned man!
May your fortune flourish,
So that your teaching, your endeavour
May nourish such plants
As may one day adorn the land.

[15] Chœur

Vivat, Auguste ! Auguste, vivat !
Sois heureux, homme savant !
Que ton plaisir prospère,
Que ton savoir et tes efforts
Fassent croître les plantes
Qui un jour orneront le pays tout
entier.

BACH DRAMA / DVD**BWV 213 DIE WAHL DES HERKULES****Chor Ratschluss der Götter**

Laßt uns sorgen, lasst uns wachen
Über unsern Göttersohn.
Unser Thron
Wird auf Erden
Herrlich und verkläret werden,
Unser Thron
Wird aus ihm ein Wunder machen.

Chorus Council of the Gods

Let us cherish, let us keep watch
Over our divine son.
Our throne
On earth
Will become splendid and glorious,
Our throne
Will make a marvel of him.

Chœur Conseil des dieux

Prenons soin, veillons
Sur notre fils des dieux.
Notre trône
Sera, sur la terre,
Splendide et illuminé,
Notre trône
Fera de lui un miracle.

Rezitativ Herkules :

Und wo? Wo ist die rechte Bahn,
Da ich den eingepflanzten Trieb,
Dem Tugend, Glanz und Ruhm
und Hoheit lieb,
Zu seinem Ziele bringen kann?
Vernunft, Verstand und Licht
Begehrt, dem allen nachzujagen.
Ihr schlanken Zweige, könnt ihr
nicht
Rat oder Weise sagen?

Recitative Hercules :

Where, then, where is the right path
On which I can lead my inborn urge
For virtue, glory, fame and grandeur
To its true goal?
Reason, intellect and genius
Demand the pursuit of all of these.
You narrow crossways, can you not
Offer me counsel or means?

Récitatif Hercule :

Et où ? Où est le bon chemin
Par lequel je pourrai mener vers
son but
Cette jeune pousse
Aimant la vertu, l'éclat, la gloire et
la grandeur ?
Raison, entendement et lumière
Désirent les poursuivre tous.
Et vous, sveltes rameaux, ne
pourriez-vous
Me donner une indication ou un
conseil ?

Arie Wollust :

Schlafe, mein Liebster, und pflege
der Ruh,
Folge der Lockung entbrannter
Gedanken.
Schmecke die Lust
Der lüsternen Brust
Und erkenne keine Schranken.

Aria Pleasure :

Sleep, my beloved, and cultivate your
repose.
Yield to the enticements of
impassioned thoughts.
Savour the delights
Of the wanton breast,
And admit no restraints.

Air La Volupté :

Dors, mon bien-aimé, adonne-toi
au repos
Suis l'attrait des idées qui
t'enflamment.
Savoure le plaisir
D'un sein voluptueux,
Et ne connais aucune limite.

Rezitativ Wollust :

Auf! folge meiner Bahn,
Da ich dich ohne Last und Zwang
Mit sanften Tritten werde leiten.
Die Anmuth gehet schon voran,
Die Rosen vor dir auszubreiten.
Verziehe nicht, den so bequemen
Gang
Mit Freuden zu erwählen.
Tugend
Wohin, mein Hercules, wohin?
Du wirst des rechten Weges fehlen.

Recitative Pleasure :

Come, follow my path,
Where, without burdens or
compulsion,
With gentle steps I will guide you.
Grace precedes you
To strew roses before you.
Do not tarry, joyfully choose
So easy a path.
Virtue
To what end, my Hercules, to what
end?

Récitatif La Volupté :

Allons ! Suis ma voie,
Où sans fardeau ni contrainte
Je te guiderai à pas doux.
La grâce chemine déjà en avant
Pour répandre les roses devant toi.
N'hésite pas à choisir joyeusement
Une voie si agréable.
La Vertu
Où donc, mon Hercule, où donc
vas-tu ?
Tu vas manquer le bon chemin.

Durch Tugend, Müh und Fleiß
Erhebet sich ein edler Sinn.

Wollust

Wer wählet sich den Schweiß,
Der in Gemächlichkeit
Und scherzender Zufriedenheit
Sich kann sein wahres Heil
erwerben?

Tugend

Das heißt: sein wahres Heil
verderben.

You will stray from the right path.
It is through virtue, toil and diligence
That a noble mind is raised up.

Pleasure

Who would choose sweated labour,
When in ease
And mirthful contentment
One may find one's true salvation?

Virtue

That is to say: blight one's true
salvation.

C'est par la vertu, l'effort et le zèle
Que s'élève un noble esprit.

La Volupté

Qui choisirait la sueur,
Alors qu'en toute quiétude
Et dans une plaisante satisfaction,
Il peut gagner son véritable salut ?

La Vertu

Cela signifie : gâter son véritable
salut.

Arie Herkules :

Treues Echo dieser Orten,
Sollt ich bei den Schmeichelnworten
Süßer Leitung irrig sein?
Gib mir deine Antwort: Nein!

Echo

Nein!

Herkules

Oder sollte das Ermahnen,
Das so mancher Arbeit nah,
Mir die Wege besser bahnen?
Ach! So sage lieber: Ja!

Echo

Ja!

Aria Hercules :

Faithful Echo of these regions,
Should I be led astray by the
flattering words
Of a sweet guide?
Give me your answer: No!

Echo

No!

Hercules

Or should the admonition
That so much work is nigh
Open up a surer path before me?
Ah, then say rather: Yes!

Echo

Yes!

Air Hercule :

Fidèle écho de ces lieux,
Devrais-je me laisser abuser
Par les paroles flatteuses de ce
doux guide ?

Donne-moi ta réponse : non !

L'Écho

Non !

Hercule

Ou bien, l'exhortation,
Voisine de tant d'effort,
Me conduirait-elle sur de meilleurs
sentiers ?

Ah ! Dis-moi plutôt : oui !

L'Écho

Oui !

Rezitativ Tugend :

Mein hoffnungsvoller Held!
Dem ich ja selbst verwandt
Und angeboren bin,
Komm und erfasse meine Hand
Und höre mein getreues Raten,
Das dir der Väter Ruhm und Taten

Recitative Virtue :

My hero, in whom I invest my
hopes!
You to whom I am related,
In whom I am inherent:
Come and take my hand
And hear my trusty counsel,

Récitatif La Vertu :

Ô, mon héros si riche
d'espérances !
Toi à qui je suis apparentée
Et innée,
Viens, prends ma main
Et écoute mon fidèle conseil,

Im Spiegel vor die Augen stellt.
Ich fasse dich und fühle schon
Die folgbare und mir geweihte
Jugend.
Du bist mein echter Sohn,
Ich deine Zeugin, die Tugend.

That holds up as a mirror before you
Your forefathers' fame and deeds.
I embrace you and already I sense
Your docile youth, devoted to my
cause.
You are my true son,
And I your begetter, Virtue.

Que la gloire et les actions de tes
pères
Présentent en miroir à tes yeux.
Je te saisis, et sens déjà
Ta jeunesse docile, à moi consacrée.
Tu es mon véritable fils,
C'est moi, la Vertu, qui t'ai engendré.

Arie Tugend :

Aria Virtue :

Air La Vertu :

Auf meinen Flügeln sollst du schweben,
Auf meinem Fittich steigest du
Den Sternen wie ein Adler zu.
Und durch mich
Soll dein Glanz und Schimmer sich
Zur Vollkommenheit erheben.

Upon my wings you shall soar,
Upon my pinions you shall mount
To the stars like an eagle.
And through me
Your splendour and radiance
Will achieve perfection.

Sur mes ailes tu vas t'envoler,
Sur mes ailes tu vas t'élever
Vers les étoiles, comme un aigle.
Et par moi,
Ton éclat et ta lumière
Te porteront à la perfection.

Rezitativ Tugend :

Recitative Virtue :

Récitatif La Vertu :

Die weiche Wollust locket zwar;
Allein,
Wer kennt nicht die Gefahr,
Die Reich und Helden kränkt,
Wer weiß nicht, o Verführerin,
Dass du vorlängst und künftighin,
So lang es nur den Zeiten denkt,
Von unsrer Götter Schar
Auf ewig musst verstoßen sein?

Soft Pleasure is indeed enticing;
Nevertheless,
Who does not know the peril
That saps empires and heroes?
Who does not know, O seductress,
That since time immemorial and for
future ages,
As long as time is still conceivable,
You must be forever banished
From the throng of the gods?

La douce Volupté est certes
attirante ;
Seulement,
Celui qui ne connaît pas le danger
Qui atteint les riches et les héros,
Qui ne sait pas, ô tentatrice,
Que de longue date et pour longtemps,
Si loin que l'on y peut songer,
De notre cohorte divine
Tu dois être à jamais répudiée ?

Arie Herkules :

Aria Hercules :

Air Hercule :

Ich will dich nicht hören, ich mag
dich nicht wissen,
Verworfenene Wollust, ich kenne dich
nicht.
Denn die Schlangen,

I will not hear you, I may not know
you;
Rejected Pleasure, I do not
acknowledge you,
For the serpents

Je ne veux pas t'entendre, je ne dois
rien savoir,
Volupté dépravée, je ne te connais
pas.
Car les serpents

So mich wollten wiegend fangen,
Hab ich schon lange zermalmet,
zerrissen.

That wanted to seize me in my cradle
I long ago crushed and tore to
pieces.¹

Qui voulurent m'attraper au berceau,
Je les ai depuis longtemps écrasés
et déchiquetés.

67

Rezitativ Herkules :

Geliebte Tugend, du allein
Sollst meine Leiterin
Beständig sein.
Wo du befiehlst, da geh ich hin,
Das will ich mir zur Richtschnur
wählen.

Tugend

Und ich will mich mit dir
So fest und so genau vermählen,
Dass ohne dir und mir
Mein Wesen niemand soll
erkennen.

Beide

Wer will ein solches Bündnis
trennen?

Recitative Hercules :

Beloved Virtue, you alone
Will be
My constant guide.
Where you command, there shall
I go:
That rule will I choose as my
lodestar.

Virtue

And I shall be to you
So firmly and closely wedded,
That without you and me together
No one will recognise my nature.

Both

Who will sever such a union?

Récitatif Hercule :

Vertu bien-aimée, que toi seule
Sois mon guide
En permanence.
Là où tu l'ordonnes, j'irai,
Tel est ce que je veux élire comme
ligne de conduite.

La Vertu

Et à toi je veux m'unir
Avec fermeté et justesse,
Pour que sans toi ni moi
Mon être ne soit reconnaissable de
quiconque.

Ensemble

Qui voudrait défaire pareille
alliance ?

Rezitativ Herkules :

Ich bin deine,
Tugend
Du bist meine,
Herkules
Küsse mich,
Tugend
Ich küsse dich.

Beide

Wie Verlobte sich verbinden,
Wie die Lust, die sie empfinden,
Treu und zart und eiferig,
So bin ich.

Rezitativ Hercules :

I am yours,
Virtue
You are mine,
Hercules
Kiss me,
Virtue
I kiss you.

Both

Just as a betrothed couple are united,
Just like the pleasure they feel,
True, tender and eager,
Even so am I.

¹ Hercules strangled two serpents introduced
into his cradle by Hera. (Translator's note)

Duo Hercule :

Je suis à toi,
La Vertu
Tu es à moi,
Hercule
Embrasse-moi,
La Vertu
Je t'embrasse.
Ensemble
Comme des fiancés s'unissent,
Comme le plaisir qu'ils éprouvent,
Fidèle, tendre et empressé,
C'est ainsi que je suis.

Rezitativ Merkur :

Schaut, Götter, dieses ist ein Bild
 Von Sachsens Kurprinz Friedrichs
 Jugend!
 Der muntern Jahre Lauf
 Weckt die Verwunderung schon
 itzund auf.
 So mancher Tritt, so manche Tugend.
 Schaut, wie das treue Land mit
 Freuden angefüllt,
 Da es den Flug des jungen Adlers
 sieht,
 Da es den Schmuck der Raute sieht,
 Und da sein hoffnungsvoller Prinz
 Der allgemeinen Freude blüht.
 Schaut aber auch der Musen frohe
 Reihen
 Und hört ihr singendes Erfreuen:

Chor der Musen

Lust der Völker, Lust der Deinen,
 Blühe, holder Friedrich!
Merkur
 Deiner Tugend Würdigkeit
 Stehet schon der Glanz bereit,
 Und die Zeit
 Ist begierig zu erscheinen:
 Eile, mein Friedrich, die wartet
 auf dich.

Recitative Mercury :

Behold, you gods, this is an image
 Of the youth of Saxony's Crown
 Prince Friedrich!
 The happy course of the years
 Already arouses our admiration.
 So many steps, so many virtues!
 Behold how the loyal land is filled
 with joy
 When it sees the young eagle's
 flight,
 When it sees the adornment of the
 rue banner,²
 And when its Prince, in whom it hopes,
 Prospers to the joy of all.
 Behold, too, the merry ranks of the
 Muses,
 And hear their song of rejoicing:

Chorus of Muses

Delight of nations, delight of your
 people,
 Flourish, gracious Friedrich!
Mercury
 The merits of your virtue
 Stand ready to shine,
 And their moment
 Is eagerly approaching:
 Hasten, my Friedrich, it awaits you.

² The herb rue was the emblem of the
 Electors of Saxony. (Translator's note)

Récitatif Mercure :

Voyez, ô Dieux, ceci est une image
 Du jeune Friedrich, prince héritier
 de Saxe !
 L'alerte cours des ans
 Éveille dès maintenant
 l'émerveillement.
 Tant de pas, tant de vertu !
 Voyez comme le loyal pays
 s'emplit de joie,
 Car il voit le vol du jeune aigle,
 Il voit l'éclat du bijou,
 Et son prince, plein de promesses,
 Fleurir pour la joie générale.
 Voyez aussi la joyeuse ronde des
 Muses,
 Et écoutez-les chanter leur plaisir :

Chœur des Muses

Joie des peuples, joie des tiens,
 Prospère, noble Friedrich !
Mercure
 Le mérite de ta vertu
 Est maintenant prêt à briller,
 Et l'heure
 S'impatiente de sonner :
 Hâte-toi, Friedrich, elle t'attend !

Le Centre culturel de rencontre d'Ambronay reçoit le soutien du Conseil général de l'Ain, de la Région Rhône-Alpes et de la Drac Rhône-Alpes.

Le Chœur de Chambre de Namur et Les Agréments bénéficient du soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles (service de la musique et de la danse), ainsi que de la Loterie Nationale, de la Ville et de la Province de Namur.

Le Cavema remercie le CPAS de Namur, gestionnaire du lieu d'enregistrement.

www.cavema.be — www.cpasnamur.be

Ce disque a été réalisé avec l'aide de la SCPP.

CD CREDITS

Director Alain Brunet

Label Manager Isabelle Battioni

Editorial Assistant Charlotte Lair de la Motte

Recorded in the Espace Culturel d'Harscamp, Namur (Belgium) — 6-7th September 2011

Recording Producer, editor Jean-Daniel Noir

Cover photograph Isabelle Chapuis —

www.isabellechapis.com

Cover design Benoît Pelletier, Diabolus —

www.diabolus.fr

Booklet graphic design Ségolaine Pertriaux, myBeautiful, Lyon — www.mybeautiful.fr

Booklet photo credits Bertrand Pichène, Patricia Wilenski (p. 14, 24, 45, 48, couv 2)

Printers Pozzoli, Italy

© 2012 CAV&MA, Ambronay Éditions

© 2012 Centre culturel de rencontre d'Ambronay, 01500 Ambronay, France
www.ambronay.org

DVD CREDITS

Filmed at the 2011 Festival d'Ambronay in the abbatial church of Ambronay (France) — 10th September 2011

Video director Olivier Simonnet

Director of photography Ludovic Plourde

Sound recording Label Hérisson, Denis Vautrin, Pierre-Antoine Signoret, Quentin Rigo

Musical advisor Anne Decoville

Editor Damien Duflos de Saint-Amand

Production Ozango

Co-producers ARTE France and Centre culturel de rencontre d'Ambronay with the support of the Centre National de la Cinématographie

© 2012 Arte France, Ozango, Centre culturel de rencontre d'Ambronay

© 2012 Centre culturel de rencontre d'Ambronay, 01500 Ambronay, France

Made in Europe

Tous droits du producteur phonographique et du propriétaire de l'œuvre enregistrée réservés. Sauf autorisation, la duplication, la location, le prêt, l'utilisation de ce disque pour exécution publique et radiodiffusion sont interdits.

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.

