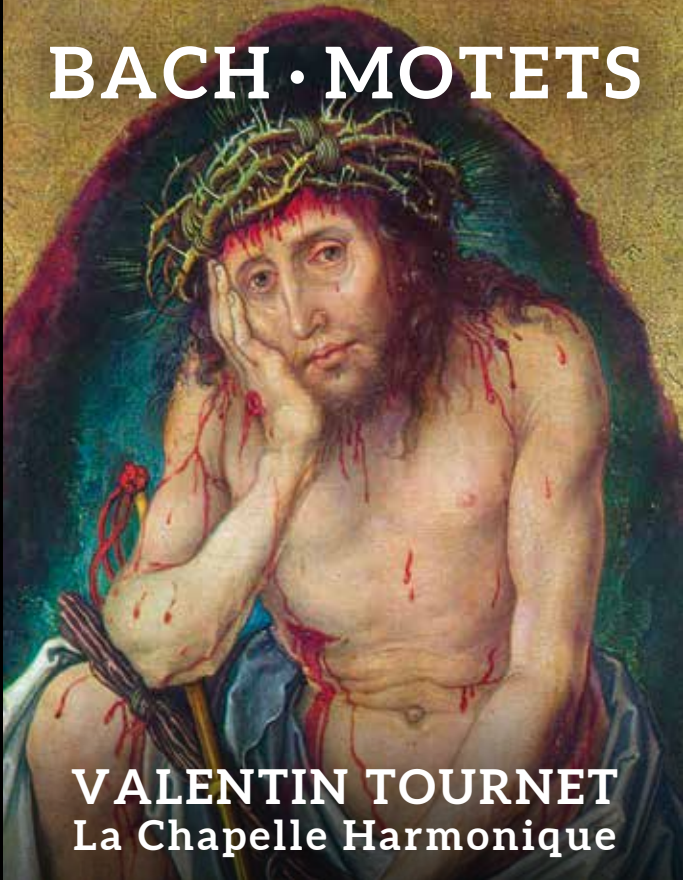


Château de

VERSAILLES

Spectacles

BACH • MOTETS



VALENTIN TOURNET
La Chapelle Harmonique

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

MOTETS

77'13

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

Singet dem Herrn ein neues Lied · BWV 225

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Singet dem Herrn ein neues Lied | 4'36 |
| 2 | Wie sich ein Vater erbarmet - Gott nimm dich ferner unser an · <i>Hélène Walter, William Shelton, Benjamin Glaubitz, Christian Immler</i> | 4'19 |
| 3 | Lobet den Herrn in seinen Taten | 3'29 |

Komm, Jesu, komm · BWV 229

- | | | |
|---|--|------|
| 4 | Komm, Jesu, komm | 6'38 |
| 5 | Drum schließ ich mich in deine Hände | 1'23 |
| 6 | <i>Jesu, meine Freude</i> · BWV 610 · <i>François Guerrier</i> | 2'11 |

Jesu, meine Freude · BWV 227

- | | | |
|----|--|------|
| 7 | Jesu, meine Freude | 1'09 |
| 8 | Es ist nun nichts | 2'24 |
| 9 | Unter deinem Schirmen | 0'58 |
| 10 | Denn das Gesetz des Geistes · <i>Hélène Walter, Anna-Lena Elbert, William Shelton</i> | 0'58 |
| 11 | Trotz dem alten Drachen | 2'15 |
| 12 | Ihr aber seid nicht fleischlich | 2'32 |
| 13 | Weg mit allen Schätzen | 1'00 |
| 14 | So aber Christus in euch ist · <i>William Shelton, Benjamin Glaubitz, Christian Immler</i> | 1'51 |
| 15 | Gute Nacht, o Wesen · <i>Hélène Walter, Anna-Lena Elbert, William Shelton, Benjamin Glaubitz</i> | 3'41 |

- | | | |
|----|--|------|
| 16 | So nun der Geist | 1'16 |
| 17 | Weicht, ihr Trauergeister | 1'11 |
| 18 | <i>Fürchte dich nicht, ich bin bei dir</i> · BWV 228 | 7'28 |

Johann Christoph Bach (1642 - 1703)

- | | | |
|----|--|------|
| 19 | <i>Lieber Herr Gott, wecke uns auf</i> | 3'38 |
|----|--|------|

Johann Sebastian Bach

Der Geist hilft unser Schwachheit auf · BWV 226

- | | | |
|----|---|------|
| 20 | Der Geist hilft unser Schwachheit auf · <i>Hélène Walter, Anna-Lena Elbert, William Shelton, Benjamin Glaubitz, Thomas Köll, Christian Immler</i> | 3'17 |
| 21 | Der aber die Herzen forschet | 2'16 |
| 22 | Du heilige Brunst | 1'22 |
| 23 | <i>O Jesu Christ, meins Lebens Licht</i> · BWV 118 | 7'46 |

Sebastian Knüpfer (1633 - 1676)

- | | | |
|----|----------------------------|------|
| 24 | <i>Erforsche mich Gott</i> | 3'26 |
|----|----------------------------|------|

Johann Sebastian Bach

- | | | |
|----|---|------|
| 25 | <i>Lobet den Herrn, alle Heiden</i> · BWV 230 | 5'59 |
|----|---|------|



Valentin Tournet & La Chapelle Harmonique, Chapelle Royale de Versailles

La Chapelle Harmonique

Valentin Tournet, direction

Solistes

Hélène Walter, Soprano 1

Anna-Lena Elbert, Soprano 2

William Shelton, Alto

Benjamin Glaubitz, Ténor

Christian Immler, Basse

Chœur

Soprano 1

Hélène Walter

Gunhild Alsvik

Alice Ungerer

Soprano 2

Anna-Lena Elbert

Armelle Morvan

Elisabeth Rapp

Alto 1

William Shelton

Cécile Pilorger

Alto 2

Jonathan De Ceuster

Bart Uvyn

Ténor 1

Benjamin Glaubitz

Dan Martin

Ténor 2

Thomas Köll

Augustin Laudet

Basse 1

Christian Immler

Robert Van der Vinne

Julian Millan Martinez

Basse 2

Philipp Kaven

Pablo Acosta

Orchestre

Violon

David Plantier

Sandrine Dupé

Alto

Myriam Bulloz

Raphaël Aubry

Violoncelle

Harm-Jan Schwitters*

Contrebasse

Thierry Runarvot*

Hautbois

Benoît Laurent

Yanina Yacubsohn

Taille de hautbois

Nele Vertommen

Basson

Alejandro Perez Marin

Orgue

François Guerrier*

* continuo

Note d'intention

Par Valentin Tournet

S'il est une œuvre fascinante pour tout ensemble choral, ce sont bien les Motets de Bach. Nous sommes conscients qu'en nous y attelant, dans la continuité du premier enregistrement de la Chapelle Harmonique (le Magnificat de Noël de Bach), nous nous inscrivons dans une longue lignée d'enregistrements ouverte en 1927 avec *Jesu, Joy and Treasure*, version anglaise du célèbre *Jesu, meine Freude*. Nous avons choisi de nous y confronter selon un nouveau point de vue, à la fois dynamique et contextuel et d'abord en remplaçant ces œuvres dans un espace plus vaste, en écho à d'autres compositions chorales remaniées par Bach. Nous aurions pu piocher dans le répertoire des maîtres ou des contemporains de Jean-Sébastien Bach (comme Buxtehude, Kuhnau, Graun, Zelenka). Cependant, la Bach-Archiv de Leipzig nous avait signalé certaines partitions antérieures que Bach avait lui-même annotées et conservées dans sa bibliothèque musicale. Il en est ainsi du motet *Erforsche mich, Gott* [Sonde-moi, Dieu] de Sebastian Knüpfer :

à la composition initiale, Bach adjoint un double consort de cordes et de vents pour soutenir les voix. Des motets de la Alt-Bachisches Archiv étaient également envisageables : l'un des plus beaux, *Lieber Herr Gott, wecke uns auf* [Seigneur Dieu, réveille-nous] de Jean-Christophe Bach, un cousin issu de germain de Jean-Sébastien, comporte également des cordes et des hautbois ajoutés par ce dernier. Nous avons eu la joie d'expérimenter avec ce motet une interprétation avec deux diapasons simultanés, l'un pour le chœur (Chorton à 465 Hz) et l'autre pour les instruments (Tief Cammerthon, c'est-à-dire le diapason de chambre bas à 390 Hz) comme il était d'usage à l'époque. Lorsqu'un chanteur chante un la, l'instrumentiste doit jouer un do pour que cela sonne pareil ! Cela rejoint notre interrogation sur l'instrumentation. Deux solutions s'offrent à nous : faire usage d'un simple continuo, aussi fourni soit-il, ou adjoindre des consorts de violons et/ou de hautbois en colla parte avec les chanteurs. Nous avons retenu cette seconde option

qui correspond à l'esthétique que nous défendons en liant l'effectif choral aux timbres instrumentaux pour atteindre une couleur de son particulière. Le motet de funérailles *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* BWV 226 [L'Esprit aide nos faiblesses] est le seul où ce double consort instrumental est clairement notifié dans les manuscrits.

L'architecture du programme obéit à la volonté de présenter un parcours d'écoute qui débute par l'élan et la profession de foi des chœurs de *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225 [Chantez au Seigneur un chant nouveau], roi des motets célébrant la musique et la danse, et se termine par *Lobet den Herrn, alle Heiden* BWV 230, sorte de concerto vocal à l'italienne jubilatoire. L'articulation entre ces deux piliers s'est décidée non seulement au regard des tonalités, mais aussi du caractère propre à chaque motet. Le choral pour orgue BWV 610 *Jesu, meine Freude* [Jésus, ma joie] issu de l'*Orgelbüchlein* [le petit livre d'orgue]

présente les variations instrumentales autour du thème que nous retrouvons dans le célèbre motet homonyme BWV 227. Le réconfort que trouve le chrétien en Dieu et son union mystique avec Jésus sont révélés dans le motet BWV 228, *Fürchte dich nicht, ich bin bei dir* [Ne crains rien, je suis avec toi]. La deuxième partie de ce motet expose une étonnante fugue où les paroles de Dieu qui s'incarnent dans les voix de ténor et d'alto se mêlent à celles du chrétien, figurées par un choral fragmenté chanté aux sopranos et un appel aux basses. *Komm, Jesu, komm* BWV 229 [Viens, Jésus, viens] paraît le plus intime des six motets. Il a la particularité d'être construit sur un texte poétique et non religieux : le chrétien implore le Ciel, demande de l'aide et las de la vie, souhaite la mort libératrice. La musique devient alors plus positive, sereine et paisible à mesure que la mort s'approche, permettant ainsi le salut et la délivrance de l'âme. Le joyau BWV 118 *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht* [O Jésus-Christ, lumière de ma vie], souvent

compris comme un motet mais qui est en fait un extrait de cantate, est à mon sens l'une des plus belles pages de musique

sacrée. Une puissance émotionnelle sans pareille s'en dégage, qui clôture en majesté les compléments de ce disque.

Note of intent

By Valentin Tournet

If ever there were a fascinating work for a choral ensemble, it is Bach's motets. We are aware that, in tackling it, following on from the first recording by the Chapelle Harmonique (Bach's Christmas Magnificat), we are adding to a long line of recordings begun in 1927 with *Jesu, Joy and Treasure*, the English version of the celebrated *Jesu, meine Freude*. We have chosen to approach it with a new perspective that is both dynamic and contextual, first and foremost by re-situating these works within a broader space, echoing other choral compositions rearranged by Bach. We could have delved into the repertoire of the mentors or contemporaries of Johann Sebastian Bach (such as Buxtehude, Kuhnau, Graun or Zelenka). However, the Bach-

Archiv Leipzig called our attention to certain prior scores that Bach himself had annotated and kept in his music library. This includes the motet *Erforsche mich, Gott* [Search me, O God] by Sebastian Knüpfer: Bach added a double consort of string and wind instruments to the original composition to sustain the voices. Motets from the Alt-Bachisches Archiv were another possibility: one of the finest, *Lieber Herr Gott, wecke uns auf* [Dear Lord God, Awaken Us] by Jean-Christophe Bach, a full cousin of Johann Sebastian, also features strings and oboes added by the latter. We took great joy in giving this motet an experimental interpretation with two simultaneous pitches, one for the choir (Chorton at 465 Hz) and the other for the instruments

(Tief Cammerthon, or low chamber pitch at 390 Hz) as was customary at the time. When one singer sings a *la*, the instrumentalist must play a *do* for it to sound the same! This feeds into our exploration of instrumentation. Two solutions were available to us: to use a simple continuo, already fairly complete, or to add consorts of violins and/or oboes *colla parte* with the singers. We chose the latter option, which fits with our desired aesthetic by connecting the choral forces with the instrumental timbres to achieve a specific tone colour. The funeral motet *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* BWV 226 [The Spirit doth our Weakness Help] is the only one where this double instrumental consort is clearly noted in the manuscripts.

The architecture of the programme follows a desire to present a listening experience that begins with the elan and profession of faith of the chorus of *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225 [Sing unto the Lord a New Song], the king of the motets celebrating music and dance, and ends with *Lobet den Herrn, alle Heiden* BWV 230 [Praise the Lord, all ye Nations], an exhilarating kind of Italian-style vocal concerto. The link

between these two pillars was decided upon not only in terms of key, but also in light of the unique character of each motet. The chorale for organ BWV 610 *Jesu, meine Freude* [Jesus, my Joy] from the *Orgelbüchlein* [Little Organ Book] features the instrumental variations on the theme found in the famous homonymous motet BWV 227. A Christian's comfort in God and his mystic union with Jesus are demonstrated in motet BWV 228, *Fürchte dich nicht, ich bin bei dir* [Be not afraid, I am with you]. The second part of this motet reveals an astonishing fugue in which the word of God is embodied in the tenor and alto voices, which intermingle with those of the Christian, represented by a fragmented chorale sung by sopranos and a call from the basses. *Komm, Jesu, komm* BWV 229 [Come, Jesus, Come] appears to be the most intimate of the six motets. It is unique in that it is built on a poetic, non-religious text: the Christian pleads with the heavens, asking for help and, weary of life, wishes for the liberation of death. The music then becomes more positive, serene and peaceful as death approaches, thereby enabling the salvation and deliverance of the soul. In my mind, the gem that is

BWV 118 *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht* [O Jesus Christ, Light of My Life], which is often thought to be a motet but is in fact an extract from a cantata, is one

of the finest pages of holy music. It gives off an unparalleled emotional force that makes for a majestic conclusion to the remainder of this disc.

Erläuterungen zum Werk

Von Valentin Tournet

Wenn es ein Werk gibt, das für jedes Chorensemble gleichermaßen faszinierend ist, dann sind es die Bach-Motetten. Wir sind uns bewusst, dass wir mit diesem Projekt, das in Kontinuität zur ersten Aufnahme der Chapelle Harmonique (Bachs Weihnachts-Magnificat) steht, Teil einer langen Reihe von Aufnahmen sind, die 1927 mit *Jesu, Joy and Treasure*, der englischen Version des berühmten *Jesu, meine Freude*, ihren Anfang nahm. Wir haben uns entschlossen, dieses Stück aus einer neuen Perspektive zu betrachten, die sowohl dynamisch als auch kontextuell ist, und diese Werke zunächst in einen breiteren Rahmen zu stellen, als Echo

auf andere Chorkompositionen, die von Bach überarbeitet wurden. Hierfür hätten wir aus dem Repertoire der Meister oder Zeitgenossen von Johann Sebastian Bach (wie Buxtehude, Kuhnau, Graun, Zelenka) schöpfen können. Allerdings hatte uns das Bach-Archiv in Leipzig auf einige frühere Partituren hingewiesen, die Bach selbst mit Anmerkungen versehen und in seiner Musikbibliothek aufbewahrt hatte. So zum Beispiel die Motette *Erforsche mich, Gott* von Sebastian Knüpfer: Die ursprüngliche Komposition wurde von Bach durch ein doppeltes Konsort aus Streichern und Bläsern ergänzt, um die Stimmen zu unterstützen. Auch Motetten aus dem Alt-Bachischen Archiv kamen

in Frage: Eine der schönsten, *Lieber Herr Gott, wecke uns auf* von Johann Christoph Bach, einem Cousin ersten Grades von Johann Sebastian, weist ebenfalls Streicher und Oboen auf, die von Johann Sebastian hinzugefügt wurden. Wir hatten das Vergnügen, mit dieser Motette eine Aufführung mit zwei simultanen Stimmungen zu erleben, eine für den Chor (Chorton bei 465 Hz) und eine für die Instrumente (Tief Cammerthon, d.h. die niedrige Kammertonhöhe bei 390 Hz), wie es damals üblich war. Wenn ein Sänger ein A singt, muss der Instrumentalist ein C spielen, um ähnlich zu klingen! Das entspricht unserer Frage nach der Instrumentierung. Es gibt zwei Möglichkeiten: Entweder wir verwenden ein einfaches Continuo, so umfangreich es auch sein mag, oder wir fügen Violinen- und/oder Oboenkonsorten hinzu, die in einer Reihe mit den Sängern stehen. Wir haben uns für die zweite Option entschieden, da sie unserer Ästhetik entspricht, die Chorbesetzung mit den Instrumentalklängen zu vereinen, um eine besondere Klangfarbe zu erreichen. Die Trauermotette *Der Geist hilft unserer Schwachheit* auf BWV 226 ist die einzige, in der dieses instrumentale

Doppelkonsort in den Manuskripten eindeutig vermerkt ist.

Die Programmarchitektur folgt dem Wunsch, ein Hörerlebnis zu bieten, das mit dem Schwung und dem Glaubensbekenntnis der Chöre in *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225, der Königin der Motetten zur Würdigung von Musik und Tanz, beginnt und mit *Lobet den Herrn, alle Heiden* BWV 230, einer Art jubilierendem italienischem Vokalkonzert, endet. Das Zusammenspiel zwischen diesen beiden Standbeinen wurde nicht nur im Hinblick auf die Tonarten, sondern auch auf den Charakter der jeweiligen Motette festgelegt. Der Orgelchoral BWV 610 *Jesu, meine Freude* aus dem *Orgelbüchlein* enthält instrumentale Variationen des Themas, das wir in der berühmten gleichnamigen Motette BWV 227 finden. Den Trost, den Christen in Gott finden, und ihre mystische Vereinigung mit Jesus werden in der Motette BWV 228 *Fürchte dich nicht, ich bin bei dir* offenbart. Der zweite Teil dieser Motette zeigt eine erstaunliche Fuge, in der sich die Worte Gottes, die in den Tenor- und Altstimmen verkörpert sind, mit jenen des Christen verschmelzen, die durch

einen fragmentierten Choral im Sopran und durch einen Ruf in den Bässen verkörpert werden. *Komm, Jesu, komm* BWV 229 scheint die intimste der sechs Motetten zu sein. Das Besondere an ihr ist, dass sie auf einem poetischen, nicht religiösen Text beruht: Der Christ betet zum Himmel, bittet um Hilfe, ist des Lebens überdrüssig und wünscht sich den befreienden Tod. Die Musik wird dann positiver, heiterer und friedlicher,

je näher der Tod rückt, und erlaubt so die Erlösung und Befreiung der Seele. Das Juwel BWV 118 *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht*, das oft als Motette verstanden wird, jedoch eigentlich ein Auszug aus einer Kantate ist, ist meiner Meinung nach eine der schönsten Seiten der geistlichen Musik. Es verströmt eine unvergleichliche emotionale Kraft und rundet die Ergänzungsstücke dieser CD grandios ab.



*École et église Saint-Thomas de Leipzig,
gravure de Johann Gottfried Krüger, 1723.*

Jean-Sébastien Bach – Motets

Par Peter Wollny

À bien des égards, les motets de Jean-Sébastien Bach comptent parmi les plus originales de ses compositions. Ils témoignent en effet d'un genre qui avait atteint son apogée bien avant le début du XVIII^e siècle et qui était, à l'époque de Bach, déjà sur le déclin. Avec ses motets, le compositeur contribue donc, en quelque sorte, à la consécration rétrospective de ces œuvres en voie de disparition. Mais d'autre part, et contre toute attente, les motets ont su résister au passage des siècles et aux tendances musicales en constante évolution. De toutes les œuvres vocales de Bach, ce sont les seules à avoir toujours figuré au répertoire du chœur de l'église Saint-Thomas de Leipzig et ont perpétué ainsi une certaine tradition. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, au début du XIX^e siècle, Johann Gottfried Schicht (alors *Thomaskantor*) a contribué à répandre plus largement les œuvres vocales de Bach avec sa désormais célèbre interprétation de ces motets. Il semblerait également que pendant toute la deuxième moitié du

XVIII^e siècle, ces motets aient été, pour ainsi dire, considérés comme le fleuron du chœur de l'église Saint-Thomas. En 1812, le musicologue Ernst Ludwig Gerber relate l'interprétation d'un motet de Bach en 1767, le jour de Noël. Ayant écouté cette œuvre « avec l'ébranlement profond de tout [son] être », il déclare alors que « rien ne peut égaler [celle-ci] en termes de grandeur, de dignité et de magnificence ». Pour sa part, à l'occasion d'une escale à Leipzig lors de son voyage de 1789 vers Berlin, Wolfgang Amadeus Mozart aurait lui aussi exprimé, à l'écoute des motets de Bach, son « admiration la plus profonde ». Il a d'ailleurs demandé à obtenir une copie du grand motet *Singet dem Herrn ein neues Lied*, toujours conservé à la bibliothèque de la Société philharmonique de Vienne, et dont la première page comporte une annotation attribuée à Mozart : « N.B. Un orchestre complet y était ajouté ».

Étant donnée la persistance d'un tel traitement de faveur, le constat selon

lequel les motets constituent, à peu de chose près, le groupe d'œuvres le moins documenté de tous les travaux de Bach semble presque paradoxal. Cela peut en partie s'expliquer par la piètre qualité des sources, et ce malgré le succès rencontré par ces motets. En outre, contrairement aux cantates, oratorios ou autres messes festives de Bach, qui forment des cycles plus ou moins complets, ces six motets ne répondent à aucune suite logique ; que l'on s'attache aux circonstances ou à l'époque de leur création, à leur sujet ou encore à leur contexte, ils demeurent individuellement isolés au sein du répertoire du compositeur.

Les problèmes commencent dès l'inventaire des œuvres. D'après la célèbre nécrologie de Carl Philipp Emanuel Bach et Johann Friedrich Agricola, Bach n'aurait composé que « quelques motets à double chœur », tandis que le premier biographe du compositeur, Johann Nikolaus Forkel, fait état de « très nombreux motets, principalement écrits pour le chœur de l'église Saint-Thomas de Leipzig ». Il est

impossible de déterminer combien de motets ont disparu. Toutefois, en 1802 (année de parution de l'édition de Schicht), le nombre de motets connus était déjà le même qu'aujourd'hui.

Sauf exception, les circonstances de création et d'interprétation des motets demeurent obscures. De nombreuses questions liées à leur instrumentation et aux conditions spécifiques de leur exécution restent également sans réponse. Au début du XIX^e siècle, les motets de Bach étaient considérés comme de simples œuvres *a cappella*. Les témoignages théoriques des contemporains du compositeur dont nous disposons aujourd'hui permettent toutefois d'affirmer, comme le fait l'annotation de Mozart, qu'aucun type d'exécution unique ne prévalait pour ces motets. Ainsi, dans son *Musicalischen Lexicon* de 1732, Johann Gottfried Walther explique par exemple que « les passages chantés peuvent être doublés et renforcés par toutes sortes d'instruments ». Cette

observation est également confirmée par les parties vocales originales de certains motets créés par Bach ou d'autres compositeurs, mais dirigés par le musicien lui-même. À l'évidence, de nombreuses formes d'interprétation différentes coexistaient au XVIII^e siècle.

Comme en témoignent les caractéristiques typographiques de la partition autographe et des parties originales, ainsi que le papier utilisé, le motet *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225 a été composé entre juin 1726 et avril 1727. À la fois vibrante et virtuose, cette œuvre fut sans conteste l'une des pièces maîtresses du répertoire du chœur de l'église Saint-Thomas de Leipzig tout au long du XVIII^e siècle. Si les circonstances spécifiques de la création de ce motet par Bach nous sont inconnues, on suppose que ce morceau a pu être spécialement composé pour l'entrée dans la nouvelle année en 1727. L'œuvre commence par un double chœur de construction contrapuntique subtile sur les trois premiers versets du Psaume 149. Avec force grâce et une légèreté tout enjouée, Bach y concrétise diverses possibilités de composition. Entièrement mené par huit voix sur une grande partie de l'œuvre, le tissu

polyphonique est tout à fait admirable et favorise, sur la fin, le développement d'une fugue complexe, dont la première exposition s'accompagne de quatre voix libres jusqu'à l'entrée en scène des basses. Le deuxième mouvement correspond à un arrangement du choral «*Wie sich ein Vater erbarmet*», interrompu ligne par ligne par le chœur-aria «*Gott nimm dich ferner unser an*», sur un texte original. Le dialogue en antiphonie entre les deux chœurs se poursuit sur la section suivante, «*Lobet den Herrn in seinen Taten*», avant que ceux-ci ne s'unissent à nouveau pour une fugue à quatre voix sur ces mots tirés du Psaume 150 «*Alles, was Odem hat, lobe den Herrn*».

Nous sommes en revanche bien renseignés sur l'origine du motet BWV 226, *Der Geist hilft unser Schwachheit auf*. L'œuvre, dont le manuscrit est annoté de la main de Bach sur le frontispice et les en-têtes des parties vocales, a été composée à l'occasion de «l'enterrement du professeur et recteur Ernesti», qui eut lieu le 23 octobre 1729 à la Paulinerkirche de Leipzig. Les documents concernant ce décès, conservés dans les archives de l'université de Leipzig, relatent les interminables querelles qui opposèrent

alors le conseil municipal et les autorités universitaires avant l'enterrement, ce qui laisse supposer que l'interprétation de ce chef-d'œuvre de Bach s'est déroulée dans des circonstances peu favorables. Nous ne savons pas, par exemple, si le chœur de l'église Saint-Thomas de Leipzig a été autorisé à chanter dans l'église de l'université ou si Bach a dû faire appel à une chorale d'étudiants. Le matériel vocal parvenu jusqu'à nous atteste du renforcement des voix du premier chœur par un groupe de cordes et de celles du second par un ensemble de hautbois. Les deux chœurs s'unissent en un mouvement à quatre voix sur les mots «*Der aber die Herzen forschet*», structure également reprise par le choral final, qui pourrait provenir d'une cantate de Pentecôte aujourd'hui disparue.

Chez Bach, le style des motets et la dénomination de «*motetto*» ne se limitent pas aux œuvres relevant véritablement de notre regard contemporain sur le genre du motet, mais s'étendent également à d'autres types d'œuvres dites «*sacrées*». L'arrangement du choral *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* BWV 118, marqué par une savante construction contrapuntique, entre dans cette catégorie. Celui-ci est

enrichi d'un prélude et d'un postlude instrumentaux, avec un mouvement vocal élargi de quatre voix à six voix grâce à différents instruments, dont certains sont obligés. Le motet BWV 118 est aussi une composition funéraire. Sa version originale, d'abord seulement imaginée pour des instruments à vent, a été écrite aux alentours de 1736/37 et était probablement destinée à être interprétée à l'occasion de processions funèbres. Dix ans plus tard, dans une nouvelle partition, Bach y remplaça le cornet à bouquin et les trombones par des cordes et renforça les passages vocaux à l'aide de hautbois et de bassons, tout en conservant les deux «*litui*» déjà présents dans la première version (cors aigus en si bémol).

Le motet *Komm, Jesu, komm* BWV 229 ne s'appuie ni sur un texte biblique ni sur un choral : Bach emprunte ici un poème du Leipzigois Paul Thymich, déjà mis en musique par Johan Schelle en 1684. Ces indications ont permis de formuler une hypothèse, somme toute discutable, selon laquelle cette œuvre aurait été composée à l'occasion des funérailles de la veuve de Schelle, le 26 mars 1730, comme un hommage volontaire au premier compositeur de ce texte. La

composition en elle-même va toutefois à l'encontre d'une telle interprétation de par son ampleur, la sophistication de sa technique de composition et son caractère à la fois vibrant et virtuose. Selon les mots de Philipp Spitta, ce poème inspira à Bach «une vision aussi grandiose que profondément émouvante du désir le plus intime de rejoindre la mort». Le caractère inhabituel de l'ouverture de l'œuvre, avec ses accords entrecoupés de silences et l'alternance entre les deux chœurs, fait l'effet d'un grand madrigal de par la tension qui y est exprimée. Musicalement, Bach se calque avec une parfaite maîtrise sur chacun des rebondissements de ce poème très imagé. Le compositeur ayant décidé de n'introduire aucune fugue dans les quatre sections principales et de ne traiter que brièvement de motifs individuels en imitation à certains endroits, cette œuvre dégage une atmosphère véritablement unique. Un passage touchant, tout en douceur et en retenue, succède ainsi au principal mouvement du motet, à la fois long, sérieux et solennel. La grande différence temporelle entre ces deux parties (167 mesures contre 28) fait oublier que les deux strophes du texte

sont, quant à elles, bien de la même longueur.

Dans son *Orgelbüchlein*, rédigé aux alentours de 1712, Bach développe un choral d'un nouveau type pour les orgues. Celui-ci consiste en une simple présentation du *cantus firmus* intégrée, sans silences, à un mouvement polyphonique à quatre voix avec des motifs rigoureusement élaborés. Les différents morceaux sont courts, entraînant ainsi une densification de la substance musicale qui n'a, depuis, plus jamais été atteinte. Pour reprendre la formule d'Albert Schweizer, les mouvements de l'*Orgelbüchlein* sont comparables à un «dictionnaire du langage musical de Bach». L'arrangement du motet *Jesu, meine Freude* BWV 610 associe le *cantus firmus* du soprano à trois voix plus basses au rythme complémentaire, avec une figure *ostinato* rythmique et motivique à la pédale.

L'origine du motet à cinq voix *Jesu, meine Freude* BWV 227 paraît exceptionnellement complexe. Cette longue composition résulte manifestement d'un remaniement et d'un élargissement tardifs, probablement effectués par Bach

lui-même à l'époque où il vivait à Leipzig, une première version plus courte semblant avoir vu le jour à Weimar. L'œuvre se distingue par l'alternance de strophes du célèbre choral «Jesu, meine Freude» et de versets du huitième chapitre de l'Épître de Saint Paul aux Romains. Des passages narratifs savamment élaborés succèdent ainsi à des mouvements de choral simples et recueillis. Bach en a conçu la structure, comptant au total onze mouvements, selon un principe de symétrie axiale: musicalement, le premier et le dernier mouvement, ainsi que le deuxième et l'avant-dernier, sont donc identiques. De la même manière, le troisième et le huitième mouvement partagent eux aussi le même arrangement, réduit à trois voix. La section centrale de la composition (sixième mouvement) est une fugue à cinq voix reposant sur ces mots essentiels: «Ihr seid nicht fleischlich sondern geistlich» («Vous n'êtes pas de chair, mais bien d'esprit»). À l'heure actuelle, nous ne savons pas à quelle occasion Bach a composé cette œuvre monumentale; il y a fort à parier qu'il s'agissait encore une fois des obsèques d'un haut dignitaire.

Étant donné son style caractéristique, le motet *Fürchte dich nicht* BWV 228 pourrait remonter à l'époque de Weimar. D'une grande richesse harmonique, sa structure dominante conçue pour un double chœur est réduite à quatre voix sur les mots «Denn ich habe dich erlöst / Ich habe dich bei deinem Namen gerufen». Les trois voix graves entament une double fugue sur un sujet chromatique descendant et un autre diatonique ascendant. À ce tissu polyphonique dense vient alors s'intégrer un choral en *cantus firmus* confié au soprano («Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden»), avant que la structure initiale pour double chœur ne soit reprise.

Toute sa vie, Bach a étudié les œuvres d'autres compositeurs, œuvres auxquelles il a rendu hommage en les retranscrivant et en les interprétant, et en s'en inspirant toujours pour ses propres créations. Sebastian Knüpfer, l'un des prédécesseurs de Jean-Sébastien Bach en tant que *Thomaskantor*, a composé le motet à huit voix pour double chœur *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz* à l'occasion des funérailles de Johanna Lorenz von Adlershelm (décédée le 28 avril 1673), épouse d'un conseiller et maire mélomane

de Leipzig. Bach a proposé une nouvelle version de cette œuvre en 1746 ou 1747, pour une occasion restant à ce jour inconnue. Il l'a en effet adaptée à ses propres conventions d'interprétation en renforçant les voix du premier chœur à l'aide de quatre instruments à cordes et celles du second par quatre instruments à vent et en y ajoutant, en outre, un groupe de *continuo* constitué d'un orgue, d'un clavecin et d'un *violone*. Cette œuvre de Knüpfer illustre à merveille le caractère hautement qualitatif de la musique sacrée composée à Leipzig au XVII^e siècle. Originaire d'Aš, en République tchèque, ce compositeur a fréquenté l'école de Ratisbonne et étudié à Leipzig avant de devenir *Thomaskantor*, à seulement 24 ans. Ses contemporains voyaient en lui un véritable génie dont la grande érudition se répercutait jusque dans ses œuvres vocales, toutes plus expressives les unes que les autres. Sa nécrologie indique qu'il a « composé des maximes issues des Psaumes et d'autres ouvrages bibliques avec tant de douceur et d'habileté qu'il a su réchauffer les cœurs les plus affligés et que s'il est cité avec la plus grande admiration à Leipzig, sa réputation le précède également à l'étranger ». L'intensité de

son motet funèbre qui, soixante-dix ans plus tard, exerçait toujours une véritable fascination sur son successeur, Jean-Sébastien Bach, est attribuable au mélange de différents éléments stylistiques, à savoir une grande densité contrapuntique, l'aspect saisissant de la déclamation et de l'interprétation du texte biblique, une harmonie haute en couleur et un rythme tout en souplesse.

L'origine du motet à quatre voix *Lobet den Herrn, alle Heiden* BWV 230 est à chercher dans de sombres périodes de l'Histoire. Cette œuvre ne nous est malheureusement parvenue que sous la forme de quelques copies datant du début du XIX^e siècle, lesquelles ne permettent de tirer aucune conclusion sur la date exacte et les circonstances de la composition de ce motet. Il est possible qu'il soit issu d'une œuvre en plusieurs mouvements, comme une cantate aujourd'hui disparue, et qu'il n'ait été qualifié de motet qu'ultérieurement. Quelque peu problématique en plusieurs endroits, le sous-texte semble aussi pointer vers une version originale en langue latine. Le traitement que Bach réserve aux parties vocales, avec leurs larges accords brisés, est inhabituellement virtuose; dans le

même temps, la composition est d'une légèreté et d'une liberté qui fait oublier à l'auditeur la complexité de l'écriture. Les mots « Lobet den Herrn, alle Heiden » sont d'abord développés sous forme d'une fugue à quatre voix; Bach, curieusement, prend ici quelques libertés dans sa réponse à ce sujet. Dans le respect de la structure traditionnelle du motet, une nouvelle fugue débute au verset « und preiset ihn,

alle Völker » du Psaume. Il ne faut toutefois que peu de temps à Bach pour combiner les thèmes (et les textes) de ces deux sections en une double fugue savamment orchestrée. Le troisième couplet (notamment les mots « Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns ») se caractérise par une interprétation presque madrigalesque du texte. L'œuvre s'achève sur un « Alléluia » virtuose et dansant.

Johann Sebastian Bach – Motets

By Peter Wollny

In many respects, Johann Sebastian Bach's motets are among his most singular compositions. For one thing, they belong to a category that was already past its peak by the early 18th century and had become increasingly rare since then; in a sense, Bach therefore brought about the retrospective crowning of a dying form. For another, it is precisely the motets that have proven to be amazingly resistant over the centuries in the face of constantly changing musical fashions. They are the only vocal works by Bach that can look back on an uninterrupted performance tradition in the repertoire of the St. Thomas Choir in Leipzig. It is no coincidence that Bach's vocal works first began to reach a wider audience in the early 19th century with the famous edition of the motets by St. Thomas' cantor, Johann Gottfried Schicht. And in the second half of the 18th century, the motets were obviously something of St. Thomas' showpieces. Still in 1812, the lexicographer Ernst Ludwig Gerber

recounted the recital of a Bach motet on Christmas Day in 1767, which “deeply stirred” him as he listened and made him realise that “nothing” could come near to “the majesty, grandeur and splendour that reigned within it”. And even Wolfgang Amadeus Mozart, who paid a visit to the city of Leipzig on his way to Berlin in 1789, is said “on hearing [Bach's] motets” to have expressed “the most heartfelt reverence”. He even asked for a copy of the large motet *Singet dem Herrn ein neues Lied* [Sing to the Lord a new Song], which today is still kept in the Gesellschaft der Musikfreunde library in Vienna and on the first page bears Mozart's note, “Should really have a full orchestral accompaniment written for it”.

Given the great care paid to the motet repertoire, it seems almost paradoxical that barely any concrete information is available about it. This may have to do with the relatively poor sources despite all the appreciation and the fact that – compared to the more or less closed cycles of Bach's

cantatas, oratorios and festal masses – the six motets do not form any kind of coherent series and considerations as to the original occasion and date, purpose and context can only ever be applied to an individual work and cannot be assigned to the whole repertoire.

Problems already arise when it comes to determining the authenticity of work. According to the obituary written by Carl Philipp Emanuel Bach and Johann Friedrich Agricola, Bach only composed “a few motets for double choir”. However, according to Bach's first biographer, Johann Nikolaus Forkel, there were “a great many motets, mainly for the St. Thomas School choir in Leipzig”. It is difficult to gauge how large the number of lost works actually was; by 1802 when Schicht's edition was published, no more works were available than those known today.

Only exceptionally do concrete details of the original occasion or purpose

of a motet survive, and even then many questions remain unanswered regarding the orchestration and specific performance conditions. In the early 19th century, the motets were thought to be purely a capella pieces. However, we learn from theoretical evidence from Bach's time – and Mozart's note also points in this direction – that this type of performance only represented one of several possibilities. For example, in his *Musicalischen Lexicon* of 1732, Johann Gottfried Walther acknowledges that “the singing voices” can “also be scored and strengthened by various instruments”. This is confirmed by the original voice parts for Bach's own motets or those that he performed by other masters. Evidently in the 18th century, several different performance methods coexisted.

From the characteristics of the paper and handwriting of the autograph score and the original parts, it can be determined that Bach's motet *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225 was composed

between June 1726 and April 1727. The splendidly resonant and virtuoso work was clearly a showpiece for the St. Thomas Choir throughout the entire 18th century. The specific occasion for which Bach composed this motet is unknown; perhaps it was New Year's Day music for 1727. The piece begins with a subtly crafted contrapuntal section for double choir to verses 1 to 3 of Psalm 149, in which Bach explores different compositional possibilities with playful lightness and great grace. The polyphonic texture substantively created by eight parts for long stretches is particularly admirable, from which a complex fugue ultimately develops, whose first exposition is accompanied by four free voices until the basses come in. The second movement – a chorale setting of “Wie sich ein Vat'r erbarmet” [As a father has compassion] – follows, interrupted after every line by the free verse choral aria “Gott, nimm dich ferner unser an” [God, take us to Yourself from now on]. Antiphonal dialogue between the two choirs also characterises the following section “Lobet den Herrn in seinen Taten” [Praise the Lord in His works], before both choirs unite in a four-part fugue on the text taken from Psalm

150 “Alles, was Odem hat, lobe den Herr” [Let everything that has breath praise the Lord].

We are well informed about the origins of the motet *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* [The Spirit gives Aid to our Weakness] BWV 226. According to Bach's handwritten note in the heading of the original score and on the cover of the parts, he composed the work for the “funeral of the late Professor and Rector Ernesti”, which was held on 23 October 1729 in the Paulinerkirche in Leipzig. The documents for this death preserved in Leipzig University's archives tell of never-ending quarrels between the city council and university authorities in the run-up to the funeral and suggest that the performance of Bach's masterpiece took place under rather unfavourable circumstances. For instance, it is unclear whether the St. Thomas Choir were allowed to sing in the university church at all or whether Bach had to fall back on a student ensemble. The surviving voice parts show that the voices of the first choir were reinforced by a string section and those of the second choir by an oboe ensemble. The two choirs come together in the words “Der aber die Herzen forschet”

[He, however, who examines hearts] in a four-part movement. The concluding chorale is also set in this way, possibly taken from a lost Whitsun cantata.

With Bach, the motet style and the designation “motetto” are not limited to the works that truly belong to the motet category according to current understanding, but are also found in other types of “church works”. This category includes the elaborately contrapuntal chorale setting *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* [O Jesus Christ, Light of my Life] BWV 118, which is given an instrumental prelude and postlude and expands the four-part vocal movement with partly obbligato instruments until the six-part texture. BWV 118 is also a funeral composition; the earlier version that was initially only scored for wind instruments originated around 1736/37 and was probably intended to be performed during the funeral procession. Ten years later, Bach crafted a new score in which he replaced the cornets and trombones with strings, strengthened the voice parts with oboes and bassoon and also kept the two “litui” (high horns in B) that were already included in the earlier version.

The motet *Komm, Jesu, komm* [Come, Jesus, come] BWV 229 is not based on a Biblical or chorale text; instead, Bach turned to a poem by the Leipzig poet Paul Thymich that had already been set to music in 1684 by Johann Schelle. This fact led to the – admittedly vague – assumption that the work was composed for the funeral of Schelle's widow, who died on 26 March 1730, and was therefore deliberately intended to hark back to the text's original composer. However, the scale, elaborate compositional technique and virtuosic rich sound of the composition argue against this interpretation. In the words of Philipp Spittas, the subjective poem inspired Bach to “an equally sublime and deeply moving picture of the most heartfelt longing for death”. The work's unusual opening with punctuated chords alternating between the two choirs acts in its keen expressiveness like a large madrigal, whereby Bach musically pursues all the twists and turns of the image-rich poem with formidable mastery. The composer's decision to dispense with fugal passages in the four major sections and only use individual motifs briefly in imitations in some places contributes to the work's

distinctive mood. This extensive grave and serious main part of the motet is followed by a touching, gently restrained song movement. The extremely uneven proportions of these two parts (167 compared to 28 bars) obscure the fact that the text is comprised of two verses of equal length.

In his “Organ Booklet”, which was perhaps created in 1712, Bach developed a new type of organ chorale. It consists of the simple presentation of the *cantus firmus*, without rests and incorporated into a motivically elaborate four-part polyphonic movement. The brevity of the individual pieces creates a compaction of the musical material that he never again achieved. As Albert Schweizer put it, the movements of the Organ Booklet form a “dictionary of Bach’s musical language”. The arrangement of the song *Jesu, meine Freude* [Jesus, my Joy] BWV 610 combines the soprano *cantus firmus* with three rhythmically complementary lower voices, while in the pedal an ostinato rhythmically motivic figure can be heard.

The five-part motet *Jesu, meine Freude* BWV 227 clearly has an extraordinarily complicated origin story. The extensive

composition appears to be the result of a later arrangement and extension, presumably undertaken by Bach during his time in Leipzig. A shorter version may have already been composed in Weimar. The work is distinguished by the alternating use of verses from the well-known hymn *Jesu, meine Freude* and verses from the eighth chapter of the letter to the Romans. Simple devout chorale movements alternate with skilfully worked settings of biblical texts. Bach arranged the structure, which comprises eleven movements in total, axisymmetrically: the first and the last, along with the second and penultimate movements are musically identical. Likewise, movements 3 and 8 are related to each other by their texture reduced to three voices. The central point (movement 6) forms a five-part fugue on the key words: “Ihr seid nicht fleischlich sondern geistlich” [You are not flesh but spirit]. We do not know the occasion for which Bach composed this monumental work; it was probably once again a funeral service for a high dignitary.

Based on stylistic indications, the motet *Fürchte dich nicht* [Be not afraid] BWV 228 may already date from Bach’s time in Weimar. The initially prevalent

harmonically rich double-choir texture decreases in the middle with the words “Denn ich habe dich erlöst / Ich habe dich bei deinem Namen gerufen” [I have redeemed you / I have called you by name] to four parts. The three lower voices begin a double fugue with a descending chromatic and a rising diatonic theme. A chorale performed as a *cantus firmus* in the soprano line “Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden” [Lord my shepherd, source of all joys] is subsequently incorporated into this dense polyphonic texture, before the double-choir arrangement of the opening is revisited.

Throughout his life, Bach took an interest in the works of other masters, acknowledged them through copies and performances and was inspired by them time and again when it came to his own creations. The eight-part motet for double choir *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz* [Examine me, God, and know my heart] by Sebastian Knüpfer, a predecessor of Bach in the St. Thomas cantorate, was composed for the funeral service of Johanna Lorenz von Adlershelm, the wife of a music-loving Leipzig council member and mayor, who died on 28 April 1673. Bach performed

the work again around 1746/47 on an unknown occasion, whereby he customised it with his own performance conventions, reinforcing the voices of the first choir with four string instruments and those of the second with four wind instruments, and he also added a continuo group made up of organ, cembalo and violone. Knüpfer’s work exemplifies the high standard of Leipzig church music in the 17th century. A native of Asch (Aš) in the Vogtland region who attended school in Regensburg, studied in Leipzig and was promoted to the St. Thomas cantorate at the tender age of 24, the composer was considered to be a genius by his contemporaries, whose great learning was also reflected in his expressive vocal works. His obituary stated that he had “composed quotations from the psalms and other books of the Bible with such loveliness and virtuosity that he cheered the most afflicted hearts and his name was spoken of admiringly not only in Leipzig but also elsewhere”. The intense effect of his funeral motet, which still fascinated his successor Bach sixty years later, arises from the blend of different stylistic elements – high contrapuntal density, striking declamation and interpretation

of the Biblical text, along with colourful harmonics and a flexible rhythm.

The origins of the four-part motet *Lobet den Herrn, alle Heiden* [O praise the Lord, all ye nations] BWV 230 remain shrouded in the mists of history. Unfortunately, the work only survives through a few copies from the early 19th century, which do not allow any conclusions to be drawn regarding the date and occasion of its creation. The piece is possibly taken from a multi-movement composition – a lost cantata, for instance – and was only pronounced to be an independent motet at a later date. The rather problematic text underlay in several places may indicate a version originally in Latin. Bach handles the vocal parts, with their expansive triad arpeggios, with unusual virtuosity, but at the same time the composition develops

an ease and freedom that almost make the listener forget the complex compositional technique. The words “Lobet den Herrn, alle Heiden” are initially developed as a four-part fugue, in which Bach curiously enough takes a number of liberties in answering the theme. In the traditional motet style, a new fugue begins with the next verse of the psalm “und preiset ihn, alle Völker” [and extol him all peoples]. Shortly thereafter, however, Bach combines the themes (and texts) of both fugue sections into a skilful double fugue. The third section (to the words “Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns” [For his grace and truth prevail over us]) is characterised by almost madrigal-like imagery in the interpretation of the text. A virtuoso, dance-like “Hallelujah” closes the work.

Johann Sebastian Bach – Motetten

Von Peter Wollny

Johann Sebastian Bachs Motetten gehören in mancher Hinsicht zu seinen eigenwilligsten Kompositionen. Zum einen zählen sie zu einer Gattung, die ihren Zenit bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts überschritten hatte und seither zunehmend ungebräuchlich wurde; Bach schuf mithin gewissermaßen die retrospektive Krönung einer vergehenden Form. Zum anderen haben sich gerade die Motetten über die Jahrhunderte gegenüber den beständig wechselnden musikalischen Moden als erstaunlich resistent erwiesen – sie können als einzige von Bachs Vokalwerken auf eine ungebrochene Aufführungstradition im Repertoire des Leipziger Thomanerchores zurückblicken. Nicht von ungefähr begann die erste breitere Rezeption von Bachs Vokalwerk im frühen 19. Jahrhundert mit der berühmten Motetten-Edition des Thomaskantors Johann Gottfried Schicht. Und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren die Motetten offenbar so etwas wie die Prunkstücke

der Thomaner. Noch 1812 berichtete der Lexikograph Ernst Ludwig Gerber von der Aufführung einer Bachschen Motette am ersten Weihnachtstag des Jahres 1767, der er „mit tiefer Erschütterung“ lauschte und die ihn zu der Erkenntnis veranlasste, dass „nichts aber auch der Hoheit, Erhabenheit und Pracht, die darin herrscht,“ gleichkäme. Und auch Wolfgang Amadeus Mozart, der der Stadt Leipzig auf seiner Reise nach Berlin im Jahr 1789 einen Besuch abstattete, soll „bei dem Anhören [von Bachs] Motetten ... die innigste Verehrung“ zum Ausdruck gebracht haben. Er erbat sich sogar eine Abschrift der großen Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied*, die noch heute in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt wird und auf deren erster Seite sich Mozarts Vermerk „NB müßte ein ganzes orchestre dazu gesetzt werden“ findet.

Angesichts der dauerhaften intensiven Pflege des Motetten-Repertoires erscheint es beinahe paradox, dass zu kaum einer

anderen Werkgruppe in Bachs Schaffen so wenig an konkreten Informationen greifbar ist. Dies mag mit der trotz aller Wertschätzung relativ schlechten Quellenlage zusammenhängen sowie mit dem Umstand, dass – verglichen mit den mehr oder weniger geschlossenen Zyklen von Bachs Kantaten, Oratorien oder Ferialmessen – die sechs Motetten keine in irgendeiner Weise zusammenhängende Serie bilden und Überlegungen zu Entstehungsanlass und -zeitpunkt, zu Zweckbestimmung und Kontext somit immer nur am jeweiligen Einzelwerk ansetzen können und nicht auf das gesamte Repertoire übertragbar sind.

Die Probleme beginnen bereits bei der Bestimmung des authentischen Werkbestands. Nach dem von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola verfassten Nekrolog soll Bach lediglich „einige zweychörige Motetten“ komponiert haben, nach Aussage des ersten Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel hingegen waren es „sehr viele Motetten, hauptsächlich für das Chor der Leipziger Thomas-Schule“. Wie groß die Zahl der verlorenen Werke tatsächlich war, ist schwer abzuschätzen; immerhin waren bereits um 1802, als die Schichtsche

Ausgabe erschien, nicht mehr als die heute noch bekannten Werke greifbar.

Nur ausnahmsweise ist der konkrete Entstehungsanlass oder Verwendungszweck einer Motette überliefert, und auch viele Fragen der Besetzung und der spezifischen Aufführungsbedingungen sind weiterhin ungeklärt. Im frühen 19. Jahrhundert wurden die Motetten als reine a-capella-Stücke betrachtet. Theoretischen Zeugnissen der Bach-Zeit ist jedoch zu entnehmen – und auch die Notiz von Mozart weist in diese Richtung –, dass diese Art der Aufführung nur eine von mehreren Möglichkeiten darstellt. So räumt zum Beispiel Johann Gottfried Walther in seinem *Musicalischen Lexicon* von 1732 ein, dass „die Sing-Stimmen auch mit allerhand Instrumenten besetzt und verstärkt werden“ können. Das gleiche bestätigen die originalen Stimmenmaterialien zu Bachs eigenen oder von ihm aufgeführten Motetten fremder Meister. Offenbar gab es im 18. Jahrhundert mehrere unterschiedliche Darbietungsweisen nebeneinander.

Bachs Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225 entstand, wie sich

anhand papier- und schriftkundlicher Merkmale der autographen Partitur und der Originalstimmen erkennen lässt, in der Zeit zwischen Juni 1726 und April 1727. Das klangprächtige und virtuose Werk war das gesamte 18. Jahrhundert hindurch offenbar ein Paradestück des Thomanerchors. Zu welchem konkreten Anlass Bach diese Motette schuf, ist nicht bekannt; vielleicht handelt es sich um die Neujahrmusik des Jahres 1727. Das Stück beginnt mit einem kontrapunktisch subtil durchgestalteten doppelchörigen Abschnitt über die Verse 1–3 des 149. Psalms, in dem Bach mit spielerischer Leichtigkeit und großer Anmut verschiedene satztechnische Möglichkeiten realisiert. Besonders bewundernswert ist das über weite Strecken real achtstimmig geführte polyphone Gewebe, aus dem sich schließlich eine komplexe Fuge entwickelt, deren erste Exposition bis zum Einsatz der Bässe von vier freien Stimmen begleitet wird. Als zweiter Satz schließt sich eine Choralbearbeitung über „Wie sich ein Vat'r erbarmet“ an, die zeilenweise von der freigedichteten Chor-Aria „Gott, nimm dich ferner unser an“ unterbrochen wird. Antiphonenhaftes

Dialogisieren der beiden Chöre bestimmt auch den folgenden Abschnitt „Lobet den Herrn in seinen Taten“, bevor die beiden Chöre sich zu einer vierstimmigen Fuge über den Psalm 150 entnommenen Text „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn“ vereinen.

Gut unterrichtet sind wir über die Entstehung der Motette *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* BWV 226. Laut Bachs eigenhändigem Vermerk im Kopftitel der Originalpartitur und auf dem Umschlag der Stimmen komponierte er das Werk anlässlich der „Beerdigung des seel. Herrn Professoris und Rectoris Ernesti“, die am 23. Oktober 1729 in der Leipziger Paulinerkirche stattfand. Die im Archiv der Universität Leipzig aufbewahrten Akten zu diesem Trauerfall erzählen von nicht enden wollenden Streitigkeiten zwischen Stadtrat und Universitätsbehörden im Vorfeld der Beisetzung und lassen uns vermuten, dass die Aufführung von Bachs Meisterwerk unter wenig favorablen Umständen stattfand. Ungeklärt ist zum Beispiel, ob der Thomanerchor in der Universitätskirche überhaupt singen durfte oder ob Bach auf ein studentisches Ensemble zurückgreifen musste. Anhand

des überlieferten Stimmenmaterials lässt sich nachweisen, dass die Stimmen des ersten Chors durch eine Streichergruppe und die des zweiten durch ein Oboen-Ensemble verstärkt wurden. Die beiden Chöre vereinen sich bei den Worten „Der aber die Herzen forschet“ zu einem vierstimmigen Satz, und in dieser Weise wird auch der abschließende Choral ausgeführt, der möglicherweise aus einer verschollenen Pfingstkantate stammt.

Der motettische Stil und die Werkbezeichnung „Motetto“ sind bei Bach nicht auf die nach heutigem Verständnis genuin zur Gattung Motette gehörenden Werke beschränkt, sondern finden sich auch bei anderen Arten von „Kirchenstücken“. Zu dieser Kategorie zählt die kunstvoll kontrapunktisch gewirkte Choralbearbeitung *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* BWV 118, die mit einem instrumentalen Vor- und Nachspiel versehen ist und den vierstimmigen Vokalsatz durch teilweise obligat geführte Instrumente bis zur Sechsstimmigkeit erweitert. Auch bei BWV 118 handelt es sich um eine Begräbniskomposition; die frühere, zunächst nur mit Bläsern besetzte Fassung entstand um 1736/37 und war vermutlich für eine Darbietung während

der Trauerprozession vorgesehen. Zehn Jahre später fertigte Bach dann eine neue Partitur an, in der er den Zink und die Posaunen durch Streicher ersetzte, die Singstimmen mit Oboen und Fagott verstärkte und zudem die beiden bereits in der früheren Fassung enthaltenen „Litui“ (hohe Hörner in B) beibehielt.

Der Motette *Komm, Jesu, komm* BWV 229 liegt kein Bibel- oder Choraltext zugrunde; vielmehr griff Bach auf eine bereits 1684 von Johann Schelle vertonte Dichtung des Leipziger Poeten Paul Thymich zurück. Dieser Umstand führte zu der – zugegeben vagen – Vermutung, dass das Werk anlässlich der Beerdigung der am 26. März 1730 verstorbenen Witwe Schelles komponiert wurde und so auch bewusst an den ursprünglichen Komponisten des Texts erinnern sollte. Allerdings sprechen der Umfang, die kunstvolle Satztechnik und die virtuose Klangpracht der Komposition gegen eine solche Deutung. Die subjektive Dichtung inspirierte Bach – nach den Worten Philipp Spittas – zu „einem ebenso großartigen wie tief rührenden Bild innigsten Sterbeverlangens“. Die ungewöhnliche Eröffnung des Werks mit pausendurchsetzten Akkorden im

Wechsel zwischen den beiden Chören wirkt in ihrer gespannten Expressivität wie ein großes Madrigal, wobei Bach allen Wendungen der bildreichen Dichtung mit überragender Meisterschaft musikalisch nachgeht. Zu der unverwechselbaren Stimmung des Werks trägt auch die Entscheidung des Komponisten bei, in den vier großen Abschnitten auf fugierte Passagen zu verzichten und lediglich an einigen Stellen einzelne Motive kurz in Imitationen zu verarbeiten. Auf diesen ausgedehnten ersten und gewichtigen Hauptteil der Motette folgt ein anrührender, sanft-verhaltener Liedsatz. Die höchst ungleichen Proportionen dieser beiden Teile (167 versus 28 Takte) verschleiern den Umstand, dass es sich textlich um zwei gleichlange Strophen handelt.

In seinem vielleicht um 1712 angelegten „Orgel-Büchlein“ entwickelte Bach einen neuen Typus des Orgelchorals. Dieser besteht aus der einfachen Präsentation des cantus firmus, ohne Pausen und eingebettet in einen motivisch streng durchgearbeiteten vierstimmigen polyphonen Satz. Die Kürze der einzelnen Stücke bewirkt eine niemals wieder erreichte Verdichtung der musikalischen

Substanz. Nach einer Formulierung von Albert Schweizer bilden die Sätze des Orgel-Büchleins ein „Wörterbuch der Bach'schen Tonsprache“. Die Bearbeitung des Liedes *Jesu, meine Freude* BWV 610 kombiniert den im Sopran liegenden cantus firmus mit drei rhythmisch komplementär durchgebildeten tieferen Stimmen, wobei im Pedal eine ostinate rhythmisch-motivische Figur zu hören ist.

Die fünfstimmige Motette *Jesu, meine Freude* BWV 227 hat offenbar eine außerordentlich komplizierte Entstehungsgeschichte. Die ausgedehnte Komposition scheint das Resultat einer späteren Bearbeitung und Erweiterung zu sein, die Bach vermutlich in seiner Leipziger Zeit vornahm. Eine kürzere Erstfassung mag bereits in Weimar entstanden sein. Das Werk zeichnet sich durch die abwechselnde Verwendung von Strophen des bekannten Liedes *Jesu, meine Freude* und Versen aus dem achten Kapitel des Römerbriefs aus. Schlicht-andächtige Choralsätze alternieren mit kunstvoll ausgearbeiteten Spruchvertonungen. Bach hat die insgesamt elf Sätze umfassende Struktur axialsymmetrisch angelegt: Der erste und

der letzte sowie der zweite und der vorletzte Satz sind musikalisch identisch. Ebenso sind die Sätze 3 und 8 durch ihre auf drei Stimmen reduzierte Faktur aufeinander bezogen. Den Mittelpunkt (Satz 6) bildet eine fünfstimmige Fuge über die zentralen Worte: „Ihr seid nicht fleischlich sondern geistlich“. Wir wissen nicht, für welchen Anlass Bach dieses monumentale Werk geschaffen hat; vermutlich war es wiederum eine Trauerfeier für einen hohen Würdenträger.

Die Motette *Fürchte dich nicht* BWV 228 könnte aufgrund stilistischer Indizien bereits aus Bachs Weimarer Zeit stammen. Die zunächst vorherrschende harmonisch reiche doppelchörige Faktur verringert sich im Mittelteil bei den Worten „Denn ich habe dich erlöst / Ich habe dich bei deinem Namen gerufen“ zur Vierstimmigkeit. Die drei tieferen Stimmen beginnen eine Doppelfuge mit einem absteigenden chromatischen und einem aufsteigenden diatonischen Thema. In dieses dichte polyphone Gewebe wird im weiteren Verlauf ein vom Sopran als cantus firmus vorgetragener Choral („Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden“) eingebaut, bevor die doppelchörige Anlage des Anfangs erneut aufgegriffen wird.

Bach hat sich sein gesamtes Leben hindurch für die Werke anderer Meister interessiert, diese durch Abschriften und Aufführungen gewürdigt und sich von ihnen immer wieder zu eigenen Schöpfungen inspirieren lassen. Die achtstimmige doppelchörige Motette *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz* von Sebastian Knüpfer, einem Amtsvorgänger Bachs im Thomaskantorat, entstand anlässlich der Trauerfeier für die am 28. April 1673 verstorbene Johanna Lorenz von Adlershelm, die Ehefrau eines musikliebenden Leipziger Ratsmitglieds und Bürgermeisters. Bach führte das Werk um 1746/47 zu einem unbekanntem Anlass erneut auf, wobei er es seinen eigenen Aufführungskonventionen anpasste, indem er die Stimmen des ersten Chors durch vier Streicher und die des zweiten durch vier Bläser verstärkte und zudem eine von Orgel, Cembalo und Violine bestehende Continuo-Gruppe hinzufügte. Knüpfers Werk veranschaulicht den hohen Standard der Leipziger Kirchenmusik im 17. Jahrhundert. Der aus dem vogtländischen Asch (Aš) gebürtige und nach Schulbesuch in Regensburg und Studium in Leipzig bereits mit 24 Jahren in das Thomaskantorat beförderte

Komponist galt seinen Zeitgenossen als ein Genie, dessen hohe Gelehrsamkeit sich auch in seinen ausdrucksvollen Vokalwerken niederschlug. In seinem Nachruf heißt es, er habe „Sprüche aus den Psalmen und andern biblischen Büchern mit solcher Lieblichkeit und Kunstfertigkeit komponiert, daß er die betrübtesten Herzen damit aufgerichtet hat und sein Name nicht bloß in Leipzig, sondern auch auswärts mit Bewunderung genannt wird“. Die intensive Wirkung seiner Trauermotette, die noch siebzig Jahre später seinen Nachfolger Bach faszinierte, ergibt sich aus der Mischung verschiedener stilistischer Elemente – hohe kontrapunktische Dichte, markante Deklamation und Ausdeutung des biblischen Texts sowie farbige Harmonik und flexible Rhythmik.

Ins Dunkel der Geschichte gehüllt ist die Entstehung der vierstimmigen Motette *Lobet den Herrn, alle Heiden* BWV 230. Leider ist das Werk lediglich in einigen Abschriften des frühen 19. Jahrhunderts überliefert, die keine Rückschlüsse auf den Zeitpunkt und Anlass seiner Entstehung erlauben. Möglicherweise ist das Stück einer mehrsätzigen Komposition – etwa einer

verschollenen Kantate – entnommen und erst nachträglich als selbständige Motette deklariert worden. Die an mehreren Stellen etwas problematische Textunterlegung könnte auf eine ursprünglich lateinische Fassung hindeuten. Bach behandelt die Singstimmen mit ihren weit ausgreifenden Dreiklangsbrechungen ungewöhnlich virtuos; zugleich aber entwickelt die Komposition eine Leichtigkeit und Freiheit, die einen die komplexe Satztechnik beim Hören fast vergessen lässt. Die Worte „Lobet den Herrn, alle Heiden“ werden zunächst als vierstimmige Fuge entwickelt, wobei Bach sich bei der Beantwortung des Themas merkwürdigerweise einige Freiheiten nimmt. Gemäß traditioneller Motetten-Manier beginnt mit dem nächsten Psalmvers „und preiset ihn, alle Völker“ eine neue Fuge. Nach kurzer Zeit jedoch kombiniert Bach die Themen (und Texte) der beiden Fugenabschnitte zu einer kunstvollen Doppelfuge. Der dritte Abschnitt (auf die Worte „Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns“) zeichnet sich durch eine fast madrigalhafte Bildlichkeit der Textausdeutung aus. Ein virtuos, tänzerisches „Alleluja“ beschließt das Werk.



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

par Laurent Brunner

Johann Sebastian Bach est sans doute le compositeur le plus emblématique de la musique allemande au tournant du XVIII^e siècle. Né en 1685 – année de naissance de Haendel et Scarlatti – en Thuringe, dans le centre historique de l'Allemagne, il fut avant tout un organiste de génie et un maître de chapelle luthérien au plein sens du terme. Curieux des musiques de son temps, il sut capter les influences françaises (Couperin notamment) et italiennes (il transcrivit beaucoup Vivaldi, mais parodia aussi Pergolèse) qu'il fusionna avec le puissant héritage d'Allemagne du Nord. Il produisit ainsi une œuvre sacrée de grande ampleur, marquée par une inventivité permanente, une force structurelle et un génie qui la placent au-dessus des compositions

de la même époque en Europe centrale. Il toucha tous les styles musicaux de son temps, hormis l'opéra. Maîtrisant le clavier, il laissa une œuvre d'orgue et de clavecin sans égale avant lui.

Né à Eisenach (Saxe) en 1685 d'une lignée de musiciens d'Allemagne centrale, Bach est le produit d'une tradition musicale exceptionnelle et d'une profonde conviction luthérienne. Eisenach est d'ailleurs au pied de la Wartburg, cette forteresse médiévale où se réfugia Luther pour traduire la Bible en allemand: sans Luther, pas de Bach!

Élevé par son frère Johann Christoph, organiste à Ohrdruf, il apprit la musique, notamment le chant, le clavier et le violon, voyagea à Hambourg pour entendre les maîtres nordiques, et se forma à

la facture d'orgue. Sa carrière commença comme organiste à Arnstadt en 1703, avec ses premières cantates et pièces d'orgue.

En 1705, il entreprit un voyage à pied de quatre cents kilomètres pour se rendre à Lübeck où officiait Dietrich Buxtehude, grand maître d'orgue allemand, qui influença profondément le jeune Bach en orientant son œuvre vers plus de profondeur et de radicalité. À son retour à Arnstadt, la piètre qualité des exécutants à sa disposition lui donna des ailes pour prendre le poste d'organiste à Mülhausen où il poursuivit ses œuvres de jeunesse et assit sa notoriété, qui lui permit d'emporter en 1708 un poste déjà prestigieux: à la Cour de Weimar (luthérienne), dotée de musiciens affirmés, il put enfin travailler pour de véritables amateurs, avec des interprètes de bon niveau. Les premiers chefs-d'œuvre de Bach datent de la décennie passée à Weimar: il y produisit ses premiers cycles de cantates d'une qualité extraordinaire (devant fournir une nouvelle cantate chaque mois), mais aussi l'essentiel de ses compositions pour orgue, notamment les plus brillantes (la célèbre *Toccatte et fugue* en ré mineur, ou la grandiose *Passacaille et fugue* en ut mineur).

Acceptant un nouveau poste à la cour de Köthen entre 1717 et 1723, il y trouva un cadre inédit: la religion calviniste y interdisait toute musique religieuse, mais le Prince Léopold d'Anhalt-Köthen disposait d'un orchestre de grande qualité et adorait la musique. Des chefs-d'œuvre en découlèrent avec abondance: les suites pour orchestre, les sonates et partitas pour violon, les suites pour violoncelle, énormément de musique de chambre, et les fameux *Concertos Brandebourgeois*, dédiés au Margrave Christian Ludwig de Brandebourg (1721). Mais aussi les concertos pour violon ou pour clavecin, les suites anglaises et françaises pour clavier, le premier livre du *Clavier bien tempéré*, les trente inventions et sinfonie pour clavier. Hélas, le mariage du Prince Léopold avec une épouse qui n'aimait pas la musique ruina les espoirs de Bach, qui s'empressa de chercher refuge ailleurs.

À Leipzig, dont il devint le Cantor si réputé de 1723 à sa mort en 1750, Bach occupait le principal poste musical de la ville, à l'Eglise Saint-Thomas. C'était en vérité également une école, et le poste consistait à assurer l'enseignement musical et le latin à une soixantaine d'élèves, dont seulement

le tiers était de la qualité requise pour les œuvres de Bach. Le compositeur dirigeait la musique pour les églises luthériennes Saint-Thomas et Saint-Nicolas, ainsi que pour les cérémonies officielles de la ville et de l'université. Dans les premières années de cette activité frénétique, Bach composa essentiellement des cantates sacrées pour constituer son « corpus » nécessaire aux offices, mais également l'*Oratorio de Pâques* (1725), le *Magnificat* (1723), et les *Passions selon Saint Jean* (1724), *Saint Matthieu* (1727), *Saint Luc* (1730) et *Saint Marc* (1731), à chaque fois créées pour le Vendredi Saint. Il porta ces œuvres d'un modèle typiquement allemand à un point d'accomplissement exceptionnel, développant le rôle dramatique du chœur et ponctuant le récit évangélique d'arias expressifs d'une grande beauté. En plus de ses trois cents cantates sacrées, il produisit également plusieurs grandes cantates profanes pour la somptueuse cour de Saxe (Dresde en était la capitale, Leipzig en dépendait), et l'accession au trône de Frédéric Auguste II en 1733 fut le motif de composition de la *Missa latine* qui devait devenir la *Messe en si mineur*: une grande messe catholique pour honorer la cour catholique de Saxe, et concurrencer

les grandes compositions similaires de Zelenka, dans l'espoir d'un emploi qui le sauverait des tracasseries de Saint-Thomas. Car le génie de Bach y était clairement méprisé, et son activité réduite par ses supérieurs à celle d'un enseignant prétentieux.

La fin de la carrière de Bach le vit se tourner vers des compositions plus théoriques, des sommes résumant l'ensemble de son savoir: *L'Art de la fugue* en étant le symbole ultime et inachevé, après la *Klavierübung*, *L'Offrande Musicale* (série de variations sur un thème proposé à Berlin par le Roi Frédéric II de Prusse en 1747), le *Clavier bien tempéré*, les *Variations Goldberg* (lors de son voyage à Dresde en 1741, Bach les offrit au Comte Keyserling, qui devait les faire interpréter pour calmer ses insomnies par le jeune claveciniste surdoué Goldberg, élève de Bach). Échappant aux honneurs de son vivant, sa musique restant peu diffusée à l'international, Bach trouva une joie familiale dans les vingt enfants nés de ses deux épouses successives (dix ne survécurent pas), et il doit d'abord sa postérité à ses fils Jean-Christophe (actif à Londres), Wilhelm-Friedmann (actif à Halle et Berlin), et Carl-Philipp-Emmanuel (actif à Berlin et Hambourg), eux-mêmes très grands musiciens.

La redécouverte de son œuvre initiée par l'exhumation en concert de la *Passion selon Saint Matthieu* par Mendelssohn à Berlin en 1829, suivie du début de la publication intégrale de ses compositions par la Bach Gesellschaft en 1851, lui valut un statut de « père de la musique allemande » développé tout au long des XIX^e et XX^e siècles, appuyé sur plus de mille œuvres conservées. Virtuose exceptionnel au clavier et à l'orgue – il laissa 250 pièces d'orgue dont 150 chorales –, improvisateur hors pair, Bach poussa à leur accomplissement les deux

grands styles du baroque allemand: la polyphonie et le contrepoint, sur lesquels il construisit la structure de ses grandes œuvres chorales et orchestrales, en la mêlant habilement des affects à l'italienne et des modèles de danse à la française. La synthèse obtenue, qui pourrait ressembler à celle que réalisa Haendel au même moment en Angleterre, est cependant particulièrement originale: elle le doit sans doute au profond sens du verbe qui sous-tend en permanence l'écriture de « Bach l'immortel » et en a fait « le cinquième Évangéliste ».

Johann Sebastian Bach is without doubt the most emblematic composer of German music at the turn of the 18th century. Born in 1685 – birth year of both Handel and Scarlatti – in the Thuringia region, in the historic centre of Germany, he was above all a genius organ player and a Lutheran Master of Music in the full sense of the term. Interested in the music of his time, he knew how to grasp French influences (notably Couperin) and Italian

(he transcribed a good deal of Vivaldi, but also parodied Pergolesi) which he mixed with the powerful heritage of northern Germany. He thus produced a very wide range of sacred music, marked by constant inventiveness, structural force, and a genius which placed it above compositions of the same epoch in central Europe. He tried out every musical style of his time, except opera. A master of the keyboard, he left behind works for organ and harpsichord unequalled before him.

Born in Eisenach (Saxony) in 1685 from a lineage of musicians from central Germany, Bach is the product of an exceptional musical tradition and of a profound Lutheran conviction. Eisenach is in fact at the foot of Wartburg, this medieval fortress where Luther took refuge in order to translate the Bible into German: without Luther, no Bach!

Brought up by his brother Johann Christoph, organist in Ohrdruf, he learnt music, notably singing, the keyboard and the violin, travelled to Hamburg to hear the northern masters and taught himself organ building. His career began as organist in Arnstadt in 1703, with his first cantatas and pieces for organ.

In 1705, he undertook a voyage of four hundred kilometres by foot to get to Lübeck where Dietrich Buxtehude, officiated, this great master of the German organ profoundly influenced the young Bach by orienting his work towards more depth and more radicalness. Upon his return to Arnstadt, the poor quality of the performers that were available to him encouraged him to take the post of organist at Mülhausen where he carried on with the works of his youth and established

his notoriety, which enabled him to obtain in 1708 the already prestigious post at the Weimar court (Lutheran), endowed with talented musicians, he could at last work for true music lovers, with performers of a respectable level. Bach's first chefs-d'œuvre date from the decade spent in Weimar: he produced there his first cantata cycles of an extraordinary quality (having to supply a new cantata every month), but also the essential of his compositions for organ, notably the most brilliant (the celebrated *Toccatà* and *Fugue* in D minor, or the grandiose *Passacaglia* and *Fugue* in C minor).

Accepting a new post at the court of Köthen between 1717 and 1723, he was to find there an unheard-of situation: the Calvinist religion forbade all religious music, but the Prince Leopold of Anhalt-Köthen had at his disposal an orchestra of great quality and he adored music. Chefs-d'œuvre would flow in abundance: the suites for orchestra, the sonatas and partitas for violin, the suites for cello, an enormous amount of chamber music and the famous *Brandenburg Concertos*, dedicated to the Margrave Christian Ludwig of Brandenburg (1721). But also, the concertos for violin or for harpsichord,

the English and French Suites for keyboard, the first book of *The Well-Tempered Keyboard*, the thirty Inventions and Sinfonias for keyboard. Alas the marriage of Prince Leopold with his wife who did not like music ruined Bach's hopes and he hastened to seek refuge elsewhere.

In Leipzig for which he became the much reputed Cantor in 1723 until his death in 1750, Bach occupied the principal position of the city, at the church of Saint Thomas. It was in truth also a school, and the position involved teaching music and Latin to around sixty pupils, of which only a third were of the quality necessary for the works of Bach. The composer was in charge of music for the Lutheran churches of Saint Thomas and Saint Nicholas, as well as for official ceremonies for the city and for the University. In the first years of this frenetic activity, Bach essentially composed cantatas in order to constitute the "corpus" necessary for the services, but also the *Easter Oratorio* (1725), the *Magnificat* (1723) the *Passions according to Saint John* (1724), *Saint Matthew* (1727), *Saint Luke* (1730) and *Saint Mark* (1731), every time created for Good Friday. He took these works which were based on a typically German model to an exceptional point of

accomplishment, developing the dramatic role of the chorus and punctuating the evangelical narrative with expressive arias of great beauty. On top of his three hundred sacred cantatas, he also produced several great secular cantatas for the sumptuous Saxony Court (Dresden was the capital, to which Leipzig was financially dependent), and the accession to the throne of Frederic August II in 1733 was the motive for the composition of the *Missa Latine* which was to become the *B minor Mass*: a great Catholic mass to honour the Catholic court of Saxony, and to compete with the similar great compositions by Zelenka, in the hope of an employment which would save him from from the bother of Saint Thomas's. For Bach's genius was clearly looked down upon, and his activity reduced by his superiors to that of a pretentious teacher.

The end of Bach's career would see him turn towards more theoretical compositions, a wealth, resuming all of his knowledge: the *Art of the Fugue* being the ultimate and unfinished symbol after the *Klavierübung*, *The Musical Offering* (a series of variations on a theme proposed in Berlin by the King Frederic II of Prussia in 1747), *the Well-tempered Clavier*, *the Goldberg Variations* (during his voyage to Dresden in 1741,

Bach offered them to Count Keyserling, who apparently had them interpreted by the young highly gifted harpsichordist Goldberg, a pupil of Bach's to calm his insomnia). Escaping honours during his lifetime, his music circulated little abroad, Bach found a familial joy in the twenty children born of his two successive wives (ten did not survive), and he firstly owes his posterity to his sons Johann Christian Bach (active in London), Wilhelm Friedemann Bach (active in Halle and Berlin) and Carl Philipp Emmanuel Bach (active in Hamburg and Berlin), themselves great musicians. The rediscovery of his work initiated by the exhumation in concert by Mendelssohn of the *Passion according to Saint Matthew* in Berlin in 1829, followed by the beginning of the publication of his complete works by the Bach Gesellschaft

in 1851, earned him the status of "Father of German music" developed all along the 19th and 20th centuries, based on more than a thousand works conserved. An exceptional virtuoso of the keyboard and of the organ – he left behind some 250 organ pieces, of which 150 chorales – an outstanding improviser, Bach drove to their accomplishment the two great styles of German baroque: polyphony and counterpoint, on which he built the structure of his great choral and orchestral works, by deftly mixing it with Italian affects and French dance models. The synthesis obtained, which could resemble that which Handel was producing at the same time in England, is however particularly original: it is owed without a doubt to the profound meaning of words which continually underlies "Bach the immortal's" writing, making him into "the fifth Evangelist".

Johann Sebastian Bach ist ganz klar der symbolträchtigste deutsche Komponist der Jahrhundertwende des 18. Jahrhunderts. Er wurde 1685 – dem Geburtsjahr Händels und Scarlattis – in Thüringen, dem historischen Zentrum Deutschlands, geboren und war ein

genialer Orgelspieler und lutherischer Kapellmeister ohne seinesgleichen. Er interessierte sich für die zeitgenössische Musik und schaffte es, die französischen (besonders Couperin) und italienischen Einflüsse (er transkribierte Vivaldi und parodierte Pergolesi) aufzunehmen und

sie mit dem üppigen norddeutschen Erbe zu vereinen. Damit schaffte er ein bedeutendes heiliges Werk, das von permanentem Erfindergeist, struktureller Stärke und Genialität geprägt war und es in Mitteleuropa über die anderen Kompositionen seiner Zeit stellte. Er war in allen musikalischen Stilrichtungen – außer der Oper – zu Hause. Er spielte meisterhaft Klavier und hinterließ Orgel- und Cembalowerke ohne seinesgleichen.

Er wurde 1685 in Eisenach (Sachsen) in eine deutsche Musikerfamilie geboren: Die musikalische Tradition und der tiefe lutherische Glaube prägten ihn zutiefst. Eisenach liegt im Übrigen zu Füßen der mittelalterlichen Wartburg, in der Luther die Bibel ins Deutsche übersetzte: Ohne Luther kein Bach also!

Er erlernte die Musik von seinem älteren Bruder Johann Christoph, der in Ohrdruf Organist war und ihn in Gesang, Klavier und Geige unterrichtete. Er reiste nach Hamburg, um die nordischen Meister zu hören, und studierte Orgelbau. Seine Karriere begann er 1703 als Organist in Arnstadt, wo er die ersten Kantaten und Orgelstücke spielte.

1705 reiste er zu Fuß 400 km nach Lübeck, wo Dietrich Buxtehude – der große, deutsche Orgelmeister – lebte, der den jungen Bach stark beeinflusste und seinem Werk zu Tiefe und Radikalität verhalf. Zurück in Arnstadt beflügelte ihn die schlechte Qualität der ihm zur Verfügung stehenden Künstler, die Position des Organisten in Mülhausen einzunehmen, wo er sein Frühwerk fortsetzte und seinen Bekanntheitsgrad festigte. Dies erlaubte es ihm 1708, einen prestigeträchtigen Posten zu erhalten: Am Weimarer Hof (lutherisch) konnte er unter erfahrenen, talentierten Musikern endlich für Musikliebhaber und mit Interpreten hohen Niveaus arbeiten. Bachs erste Meisterwerke stammen aus dem Jahrzehnt, das er in Weimar verbrachte: Er komponierte seine ersten Kantatenzyklen von außerordentlicher Qualität (jeden Monat eine neue Kantate), aber auch die meisten seiner Orgelkompositionen, vor allem die brilliantesten (die berühmten *Toccata* und *Fuge* in d-Moll oder die grandiose *Passacaglia* und *Fuge* in c-Moll).

Von 1717 bis 1723 war er am Hof in Köthen in einem ganz besonderen Rahmen tätig: Der calvinistische Glaube verbot jegliche religiöse Musik, aber

der Fürst Leopold von Anhalt-Köthen verfügte über ein qualitativ hochstehendes Orchester und liebte Musik. Und genau hier entstanden unzählige Meisterwerke: Die Suiten für Orchester, die Sonaten und Partiten für Geige, Suiten für Violoncello, viel Kammermusik und natürlich die berühmten *Brandenburger Konzerte*, die er dem Marktgrafen Christian Ludwig von Brandenburg widmete (1721). Des Weiteren folgten die Geigen und Cembalokonzerte, die Englischen und Französischen Suiten, der erste Satz des *Wohltemperierten Klaviers*, die dreißig Inventionen und Klaviersinfonien. Leider machte ihm die Heirat von Fürst Leopold mit einer Frau, die Musik nicht mochte, einen Strich durch die Rechnung, worauf er anderswo sein Glück versuchte.

Bach ging nach Leipzig, wo er von 1723 bis zu seinem Tod 1750 den wichtigsten musikalischen Posten der Stadt in der Thomaskirche einnahm und zum berühmten Kantor wurde. Der Posten beinhaltete überdies Aufsicht über die Musik- und Lateinausbildung von sechzig Schülern, von denen allerdings nur etwa ein Drittel Bachs hohe Anforderungen erfüllte. Der Komponist dirigierte die Musik für die lutherischen Thomas- und

Nikolaikirchen sowie für die offiziellen Feiern der Stadt und der Universität. In den ersten Jahren dieses leidenschaftlichen Schaffens komponierte Bach die heiligen Kantaten, um die Werke für die Messen zusammenzustellen, aber auch das *Osteroratorium* (1725), das *Magnificat* (1723) und die *Johannes-Passion* (1724), *Matthäus-Passion* (1727), *Lukas-Passion* (1730) und *Markus-Passion* (1731), die er jeweils für den Karfreitag niederschrieb. Er verlieh seinen Werken mit typisch deutscher Abfolge ein außergewöhnliches Vollendungsniveau, indem er der dramaturgischen Rolle des Chors eine neue Bedeutung verlieh und die Engelsrezitative mit ausdrucksstarken Arien größter Schönheit bestückte. Nebst diesen dreihundert heiligen Kantaten schrieb er weitere bedeutende profane Kantaten für den pompösen Hof von Sachsen (Dresden war die Hauptstadt, von der Leipzig abhängig war). Zur Thronbesteigung Friedrich August II. 1733 komponierte er die *Hohe Messe*, die später zur *h-Moll-Messe* wurde: Diese katholische Messe ehrte den katholischen Hof Sachsens und konkurrierte mit den ähnlichen Werken Zelenkas – denn Bachs Hoffnung war, damit einen Posten zu erhalten, der ihn von den Unannehmlichkeiten in der

Thomaskirche bewahren würde. Aber leider wurde Bachs Genie völlig geschmäht und sein Wirken von seinen Vorgesetzten auf das eines angeberischen Lehrers reduziert.

Am Ende seiner Karriere wandte er sich den theoretischeren Kompositionen zu, in die er sein ganzes Wissen einfließen ließ: *Die Kunst der Fuge* ist das ultimative und unvollendete Symbol dafür, gefolgt von der Klavierübung, dem *Musikalischen Opfer* (eine Reihe von Variationen zu einem Thema, das König Friedrich II. von Preußen 1747 in Berlin vorgeschlagen hatte), dem *Wohltemperierten Klavier* und die *Goldberg-Variationen* (während seiner Reise nach Dresden 1741 bot Bach sie Graf Keyserling an, der sie vom jungen hochbegabten Cembalisten Goldberg, einem Schüler Bachs, gegen seine Schlaflosigkeit vorspielen ließ). Während er zu Lebzeiten kaum Ehrung fand und seine Musik international kaum verbreitet war, erfreute sich Bach an seinem Familienleben und seinen 20 Kindern, die ihm seine beiden aufeinanderfolgenden Ehefrauen schenkten (zehn überlebten das Kindesalter aber nicht). Sein Erbe verdankt er seinen Söhnen Johann Christian (in London tätig), Wilhelm Friedemann (in Halle und

Berlin tätig) und Carl Philipp Emanuel (in Berlin und Hamburg tätig): allesamt selbst große Musiker. Die Wiederentdeckung seines Werkes begann mit der erneuten Konzertaufführung der *Matthäus-Passion* durch Mendelssohn 1829 in Berlin und die komplette Neuauflage der Werke durch die Bach Gesellschaft 1851, was ihm den Namen „Vater der deutschen Musik“ verlieh, eine Bezeichnung, die sich im 19. und 20. Jahrhundert gestützt auf mehr als tausend Werke durchsetzte. Bach, der außergewöhnliche Klavier- und Orgelvirtuose – er hinterließ 250 Orgelstücke, davon 150 Choräle – sowie Improvisator ohne seinesgleichen vollendete die zwei großen deutschen Barockstile, die Polyphonie und den Kontrapunkt, auf denen er die Struktur seiner großen Choral und Orchesterwerke aufbaute und sie mit italienischem Affekt und französischen Tanzmodellen schmückte. Die daraus entstandene Synthese ist vergleichbar mit jener, die Händel zur gleichen Zeit in England durchführte, ist aber dennoch einzigartig: Sie verdankt sie zweifellos der tiefen Bedeutung des Verbs, das dem Schreiben von „Bach dem Unsterblichen“ ständig zugrunde liegt und ihn zum „fünften Evangelisten“ werden ließ.



Valentin Tournet

Valentin Tournet

Baignant dans un environnement musical depuis sa naissance en 1996, Valentin Tournet débute la viole de gambe à l'âge de 5 ans. Il se passionne rapidement pour cet instrument qu'il étudie d'abord aux Conservatoires d'Issy-les-Moulineaux et de Cergy-Pontoise (2001-2012), puis aux Conservatoires de Bruxelles et de Paris (2014-2018) auprès de Christophe Coin et Philippe Pierlot. Il reçoit également les conseils de Jordi Savall. Son travail et sa passion pour son instrument lui permettent d'être le premier violiste nommé dans les Révélation des Victoires de la Musique Classique en 2022.

Sa découverte de l'orchestre à l'Opéra de Paris au sein de la Maîtrise des Hauts-de-Seine (2007-2010) fait naître sa passion pour la direction, qu'il apprend auprès de Pierre Cao. En parallèle, il rencontre Philippe Herreweghe, qui l'invite à suivre son travail au sein de ses divers ensembles.

En 2017, il fonde l'ensemble La Chapelle Harmonique qui réunit un chœur et un orchestre jouant sur instruments d'époque. Avec cet ensemble, il aborde les oratorios de Bach, Haendel et la musique de scène de Rameau dans un souci de retour aux textes originaux, d'interrogations esthétiques et stylistiques, tout en s'inscrivant dans notre époque.

Valentin Tournet et La Chapelle Harmonique ont fait leurs débuts au Festival de Beaune et à l'Opéra Royal du Château de Versailles (*Les Indes galantes* de Rameau, 2019), à l'Auditorium de Radio-France et au Festival de Saint-Denis (*le Messie* de Haendel, 2019, 2021). Ils ont également bénéficié d'une résidence au Festival d'Auvers-sur-Oise (2018-2021) et se sont engagés dans des créations chambristes pluridisciplinaires à l'Auditorium du Louvre en écho aux programmations du musée. Soucieux d'irriguer le territoire creusois où a été tourné le célèbre film d'Alain Corneau *Tous les matins du*

monde, Valentin Tournet fonde en 2019 le Festival Musique à la source, souhaitant partir à la rencontre de nouveaux publics, apporter aux populations locales un répertoire peu présent jusqu'alors dans cette région, tout en mettant en valeur son patrimoine historique et architectural.

Ses enregistrements paraissent sous le label Château de Versailles Spectacles. Le premier, consacré au Magnificat et Cantates de Bach pour Noël, est paru à l'automne

2019, suivi des *Indes galantes* en 2021 et l'intégrale des *Paladins* en 2022.

«Le jeune chef et fondateur de La Chapelle Harmonique est l'une des valeurs montantes de la musique baroque en France.»

Thierry Hillériteau (*Le Figaro*, 2019)

«Roi de la viole de gambe et chef d'orchestre à 23 ans, Valentin Tournet est le nouveau prodige du baroque.»

André Tubeuf (*Le Point*, 2019)

Immersed in a musical environment from the time he was born in 1996, Valentin Tournet started playing the *viola da gamba* at the age of 5. He was soon captivated by this instrument that he first learnt at the Issy-les-Moulineaux and Cergy-Pontoise (2001-2012) Conservatories and then at the Brussels and Paris Conservatories (2014-2018) under Christophe Coin and Philippe Pierlot. He was also advised by Jordi Savall. His dedication and passion for the instrument led him to be the

first violist to be nominated for the "Revelations" award at the Victoires de la Musique Classique in 2022.

His discovery of orchestra at the Opéra de Paris in the Maîtrise des Hauts-de-Seine (Opéra de Paris' Children's Choir) programme (2007-2010) awakened his passion for direction, which he studied under Pierre Cao. In parallel, he met Philippe Herreweghe, who invited him to follow his work with his various ensembles.

In 2017, he founded the ensemble La Chapelle Harmonique, a choir and orchestra formation playing period instruments. He worked on Bach's and Handel's oratorios, and Rameau's stage music, seeking to return to the original texts and address stylistic and aesthetic issues, while remaining resolutely contemporary.

Valentin Tournet and La Chapelle Harmonique's first performances were at the Festival de Beaune and the Opéra Royal at the Château de Versailles (*Les Indes Galantes* by Rameau, 2019), the Radio France Auditorium and the Festival de Saint-Denis (Handel's *Messiah*, 2019, 2021). The ensemble also obtained a residency at the Festival d'Auvers-sur-Oise (2018-2021) and began to work on multidisciplinary chamber orchestra creations at the Louvre Auditorium, echoing the museum's programmes. With a desire to contribute to the Creuse region, where Alain Corneau's famous film *All the Mornings of the World* was shot, in 2019,

Valentin Tournet founded the Musique à la Source Festival. He wanted to reach out to new audiences and bring local populations a repertoire that was little heard in the region, while highlighting its historical and architectural legacy.

His recordings appear under the Château de Versailles Spectacles label. The first, dedicated to Bach's *Magnificat and Christmas Cantatas*, was released in the autumn of 2019, followed by *Les Indes Galantes* in 2021 and a complete recording of *Les Paladins* by Rameau, released in 2022.

“The young director and founder of La Chapelle Harmonique is one of the rising stars of baroque music in France.”

Thierry Hillériteau (*Le Figaro*, 2019)

“King of the viola da gamba and conductor at 23, Valentin Tournet is the new baroque prodigy.”

André Tubeuf (*Le Point*, 2019)

Valentin Tournet wurde im Jahr 1996 in ein musikalisches Umfeld hineingeboren und begann im Alter von 5 Jahren mit dem Spielen der Gambe. Schon bald entdeckte er seine Leidenschaft für dieses Instrument, das er zunächst an den Konservatorien von Issy-les-Moulineaux und Cergy-Pontoise (2001-2012) und anschließend an den Konservatorien von Brüssel und Paris (2014-2018) bei Christophe Coin und Philippe Pierlot erlernte. Zudem wurde er von Jordi Savall beraten. Seine harte Arbeit und seine Leidenschaft für sein Instrument führten dazu, dass er 2022 als erster Violinist für die Révélation des Victoires de la Musique Classique nominiert wurde.

Als er das Orchester der Pariser Oper im Rahmen der *Maitrise des Hauts-de-Seine* [Kinderchor der Pariser Oper] (2007-2010) entdeckte, erwachte seine Leidenschaft für das Dirigieren, das er bei Pierre Cao erlernte. Zur selben Zeit lernt er Philippe Herreweghe kennen, der ihm anbietet, seine Arbeit in seinen verschiedenen Ensembles zu verfolgen.

Im Jahr 2017 gründete er das Ensemble *La Chapelle Harmonique*, in dem ein Chor und ein Orchester auf historischen

Instrumenten zusammenspielen. In diesem Ensemble nähert er sich den Oratorien von Bach, Händel und der Bühnenmusik von Rameau an, um zu den Originaltexten zurückzukehren, die Ästhetik und den Stil zu hinterfragen und dabei im Einklang mit unserer Zeit zu verbleiben.

Valentin Tournet und *La Chapelle Harmonique* haben beim Festival von Beaune und an der *Opéra Royal du Château de Versailles* (Rameaus *Les Indes galantes*, 2019), im Auditorium von Radio-France und beim Festival von Saint-Denis (Händels *Messiah*, 2019, 2021) debütiert. Sie haben auch eine Residenz beim Festival von Auvers-sur-Oise (2018-2021) erhalten und wirken an multidisziplinären Kammermusikprojekten im Auditorium des Louvre mit, die das Programm des Museums widerspiegeln. In dem Bestreben, die Region Creuse, in der der berühmte Film *Tous les matins du monde* von Alain Corneau gedreht wurde, zu beleben, gründete Valentin Tournet 2019 das Festival *Musique à la source*, das ein neues Publikum erreichen und der lokalen Bevölkerung ein Repertoire nahebringen soll, das in dieser Region bisher unbekannt war, und das gleichzeitig das historische

und architektonische Erbe der Region in den Vordergrund stellt.

Seine Aufnahmen erscheinen unter dem Label *Château de Versailles Spectacles*. Die erste davon, die Bachs *Magnificat* und *Kantaten* für Weihnachten gewidmet ist, wurde im Herbst 2019 veröffentlicht, gefolgt von *Les Indes galantes* im Jahr 2021 und *Les Paladins* von Rameau im Jahr 2022.

„Der junge Dirigent und Gründer von La Chapelle Harmonique ist einer der aufsteigenden Talente der Barockmusik in Frankreich.“

Thierry Hillériteau (*Le Figaro*, 2019)

„König der Gambe und Dirigent mit 23 Jahren, Valentin Tournet ist das neue Wunderkind des Barock.“

André Tubeuf (*Le Point*, 2019))



Valentin Tournet & La Chapelle Harmonique, Chapelle Royale de Versailles

La Chapelle Harmonique

La Chapelle Harmonique a été fondée en 2017 par Valentin Tournet. Elle réunit un chœur et un orchestre jouant sur instruments d'époque. Le choix du répertoire, principalement centré sur l'oratorio et l'opéra baroque, s'accompagne d'une volonté de renouveler l'approche des grandes œuvres, en s'intéressant en particulier à des éditions moins connues et usitées: *Passion selon Saint-Jean* (seconde version) ou *Magnificat* (version dite de Noël) de Bach, ouvrages scéniques de Rameau.

En parallèle à ces concerts recourant à un grand effectif, l'ensemble a fait le pari de projets chambristes pluridisciplinaires et novateurs, qui lui ont permis de collaborer avec des personnalités dans et en dehors du monde dit classique, telles que Jean-François Zygel (*Double Bach*), Lou de Laâge, Jennifer Decker & Alex Vizorek (*Fables de La Fontaine*), en partenariat avec des institutions comme la Comédie française ou la Cité internationale de la BD et de l'image d'Angoulême. Cette double activité permet à Valentin Tournet

de passer de l'activité de chef d'orchestre à celle d'instrumentiste, dans un échange nourricier avec les pratiques musicales qu'il a privilégié au fil de son évolution.

À cela s'ajoute une démarche volontaire d'éducation artistique et culturelle menée en lien avec les Académies de Limoges et de Versailles.

La Chapelle Harmonique est régulièrement invitée à l'Auditorium de Radio France, à l'Auditorium du Louvre, au Château de Versailles; elle a également bénéficié de résidences au Festival d'Auvers-sur-Oise ainsi qu'au Festival de Saint-Denis. Ses débuts lyriques ont pris place au Festival International d'Opéra Baroque de Beaune avec les *Indes galantes* de Rameau.

La Chapelle Harmonique enregistre depuis 2019 pour le label Château de Versailles Spectacles. L'ensemble a pu ainsi expérimenter et s'approprier plusieurs espaces de ce lieu mythique du patrimoine historique français: Chapelle Royale, Salle des Croisades, Salle des Batailles. Son

premier album consacré au *Magnificat* et *Cantates* de Bach pour Noël est paru à l'automne 2019, suivi des *Indes galantes* de Rameau en 2021 et *Les Paladins* de Rameau en 2022 (Diamant d'Opéra Magazine).

La Caisse des Dépôts est le mécène principal de La Chapelle Harmonique. Ses activités bénéficient également du soutien de la Fondation Orange et de la Spedidam. La Chapelle Harmonique est aidée par la Direction régionale des affaires culturelles de Nouvelle-Aquitaine et le Centre national de la musique. L'ensemble est en résidence à la Fondation Singer-Polignac.

La Chapelle Harmonique was founded in 2017 by Valentin Tournet. It consists of a choir and an orchestra playing period instruments. The choice of the repertoire, mainly dedicated to oratorio and baroque opera, goes hand in hand with a desire to renew the approach to major works by focusing particularly on less common and less well-known versions: Bach's *Saint John Passion* (second version) or *Magnificat* (so-called Christmas version) and Rameau's stage works.

In parallel to these large-scale concerts, the ensemble has chosen to work on multidisciplinary and innovative chamber projects. These are opportunities to collaborate with personalities from the so-called classical world and beyond, such as Jean-François Zygel (*Concerto*

for two violins Bach), Lou de Laâge, Jennifer Decker & Alex Vizorek (*Fables by La Fontaine*), and in partnership with institutions like the Comédie française or the Cité internationale de la BD et de l'image in Angoulême. This dual activity allows Valentin Tournet to shift from conductor to instrumentalist, switching between the musical practices he has favoured throughout his progression.

In addition, he actively promotes artistic and cultural education in collaboration with the Academies of Limoges and Versailles.

La Chapelle Harmonique is regularly invited to perform at the Radio France Auditorium, the Louvre Auditorium, and the Château de Versailles, and the ensemble has also benefited from residencies at the Festival d'Auvers-sur-

Oise and the Festival de Saint-Denis. Its first lyrical performances were at the Festival International d'Opéra Baroque in Beaune with Rameau's *Indes Galantes*.

Since 2019 La Chapelle Harmonique has recorded with the label Château de Versailles Spectacles. The ensemble has thus been able to experiment with, and appropriate, several spaces at this mythical French heritage site: the Chapelle Royale, the Salle des Croisades and the Salle des Batailles. The first album, dedicated to

Bach's *Magnificat* and *Christmas Cantatas* was released in the autumn of 2019, followed by Rameau's *Indes Galantes* in 2021. *Les Paladins* by Rameau in 2022 (which was awarded a Diamant by Opera Magazine).

La Chapelle Harmonique's main sponsor is La Caisse des Dépôts. Its activities are also supported by the Fondation Orange and the Spedidam.

La Chapelle Harmonique is supported by the Direction régionale des affaires culturelles de Nouvelle-Aquitaine and the Centre national de la musique. The ensemble is in residence at the Fondation Singer-Polignac.

La Chapelle Harmonique wurde 2017 von Valentin Tournet gegründet. Sie vereint einen Chor und ein Orchester, das auf historischen Instrumenten spielt. Die Repertoireauswahl, die sich überwiegend auf Oratorien und Barockopern beschränkt, geht mit dem Bestreben einher, den Blick auf die großen Werke aufzufrischen und sich dabei insbesondere auf weniger bekannte und gängige Versionen zu konzentrieren: *Johannespassion* (zweite Fassung) oder *Magnificat* (Weihnachtsfassung) von Bach, Bühnenstücke von Rameau.

Das Ensemble hat sich parallel zu diesen Konzerten mit einer großen Anzahl von Musikern der Herausforderung multidisziplinärer und innovativer Kammermusikprojekte gestellt, die es ihm ermöglicht haben, mit Persönlichkeiten innerhalb und außerhalb der sogenannten Klassikwelt zusammenzuarbeiten, wie Jean-François Zygel (*Double Bach*), Lou de Laâge, Jennifer Decker & Alex Vizorek (*Fables* von La Fontaine), und in Partnerschaft mit Institutionen wie der Comédie Française oder der Cité internationale de la BD et de l'Image d'An-

goulême. Diese Doppelaufgabe erlaubt es Valentin Tournet, von der Tätigkeit des Dirigenten zu der des Instrumentalisten überzuwechseln, und zwar in einem bereichernden Austausch mit den musikalischen Praktiken, die er im Laufe seiner Entwicklung bevorzugt hat.

Ergänzend dazu wird in Zusammenarbeit mit den Akademien von Limoges und Versailles ein freiwilliger Ansatz zur künstlerischen und kulturellen Bildung verfolgt.

La Chapelle Harmonique wird regelmäßig in das Auditorium von Radio France, das Auditorium des Louvre und das Schloss von Versailles eingeladen und war bereits Gast beim Festival d'Auvers-sur-Oise und dem Festival von Saint-Denis. Beim Internationalen Barockopernfestival von Beaune gab sie ihr Operndebüt mit Rameaus *Les Indes galantes*.

La Chapelle Harmonique nimmt seit 2019 für das Label Château de Versailles Spectacles auf. Das Ensemble konnte auf diese Weise mehrere Bereiche dieses mythischen Ortes des französischen Kulturerbes erproben und sich aneignen: Chapelle Royale, Salle des Croisades, Salle des Batailles. Das erste Album, das Bachs *Magnificat und Kantaten* für Weihnachten gewidmet ist, erscheint im Herbst 2019, gefolgt von Rameaus *Indes galantes* im Jahr 2021 und *Les Paladins* von Rameau im Jahr 2022 (das vom Opéra Magazine mit einem Diamant ausgezeichnet wurde).

Die Caisse des Dépôts ist der Hauptsponsor von La Chapelle Harmonique. Seine Aktivitäten werden auch von der Orange-Foundation und Spedidam unterstützt. La Chapelle Harmonique wird von der Regionaldirektion für Kulturangelegenheiten der Region Nouvelle-Aquitaine und dem Nationalen Musikzentrum unterstützt. Das Ensemble ist zu Gast in der Fondation Singer-Polignac.

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Singet dem Herrn ein neues Lied · BWV 225

1. Singet dem Herrn ein neues Lied,
die Gemeine der Heiligen sollen ihn loben!
Israel freue sich des, der ihn gemacht hat!
Die Kinder Zion sei'n fröhlich
über ihrem Könige,
sie sollen loben seinen Namen im Reihem,
mit Pauken und Harfen sollen
sie ihm spielen!

Chor II

2. Wie sich ein Vater erbarmet
Über seine junge Kinderlein,
So tut der Herr uns allen,
So wir ihn kindlich fürchten rein.
Er kennt das arm Gemächte,
Gott weiß, wir sind nur Staub,
Gleich wie das Gras vom Rechen,
ein Blum und fallend Laub.

Der Wind nur drüber wehet,
so ist es nicht mehr da.

Also der Mensch vergehet,
sein End, das ist ihm nah.

Chor I

Gott, nimm dich ferner unser an,
Denn ohne dich ist nichts getan
Mit allen unsern Sachen.
Drum sei du unser Schirm und Licht,

1. Chantez au Seigneur un nouveau chant,
Que l'assemblée des Saints le glorifié!
Qu'Israël se réjouisse de celui qui l'a engendré!
Que les enfants de Sion se réjouissent
De leur roi,
Qu'ils louent son nom en dansant,
Qu'ils le célèbrent en jouant du tambour
et de la harpe!

Chœur II

2. Comme un père s'apitoie
Sur ses tout jeunes enfants,
Ainsi le Seigneur agit envers nous tous,
Ainsi nous le craignons, tels des enfants.
Il connaît notre humble condition,
Dieu sait que nous ne sommes que poussière,
Semblable à l'herbe que l'on ramasse,
À la fleur, à la feuille tombée.

Un souffle de vent suffit,
Et tout a disparu.

Ainsi passe l'homme,
Sa fin lui est proche.

Chœur I

Dieu, aie pitié de nous,
Car sans toi tous nos actes sont stériles,
Et tous nos efforts vains.
Donc, sois notre refuge et lumière,

1. Sing to the Lord a new song,
the assembly of saints shall praise him.
Let Israel rejoice in him who made her.
Let the children of Zion
be glad in their king,
they shall praise his name in the dance;
with timbrel and with harps
they shall play for him.

Choir II

2. Just as a father has compassion
for his young, little children
so does the Lord treat us, the poor,
so we fear him purely, like children.
He recognizes poor humanity,
God knows we are but dust,
just like grass from a rake,
a blossom or a fallen leaf.

The wind simply blows it about
and it is there no more.

So too the human passes away,
his ending is nigh.

Choir I

God, take care of us,
For without you nothing is done
In all our affairs.
Therefore be thou our screen and light,

Und trägt uns unsre Hoffnung nicht,
So wirst du's ferner machen.

Wohl dem, der sich nur steif und fest
Auf dich und deine Huld verlässt.

3. Lobet den Herrn in seinen Taten,
Lobet ihn in seiner grossen Herrlichkeit!
Alles, was Odem hat, lobe den Heern, Halleluja!

Et si notre espoir ne nous trompe,
Tu nous protégeras toujours ainsi.
Bienheureux celui qui, ferme et inébranlable,
Se repose sur toi et ta clémence.

3. Louez le Seigneur pour ses hauts faits,
Louez-le en son immense majesté!
Que tout ce qui respire loue le Seigneur, Alléluia!

And let not our hopes be deceived,
So shall you protect us further.
Blessed be the one, who fast and firm
surrenders himself to you and your grace.

3. Praise the Lord for his acts,
praise him in his great splendor!
Let all that has breath praise the Lord. Hallelujah!

Komm, Jesu, komm · BMV 229

4. Komm, Jesu, komm,
Mein Leib ist müde,
Die Kraft verschwindt je mehr und mehr,
Ich sehne mich Nach deinem Friede;
Der saure Weg wird mir zu schwer!
Komm, ich will mich dir ergeben;
Du bist der rechte Weg,
die Wahrheit und das Leben.

4. Viens, Jésus, viens,
mon corps est las,
Ma force ne cesse de décliner,
J'aspire à la paix;
L'âpre chemin est trop dur pour moi!
Viens, viens, je veux m'abandonner à toi,
Tu es le vrai chemin,
la vérité et la vie.

4. Come, Jesus, come
My body is weary,
My strength fails me more and more,
I am longing
For your peace;
The bitter way is becoming too difficult for me!
Come, I shall give myself to you;
You are the right way, the truth and the life.

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

5. C'est pourquoi je me remets en tes mains
Et dis adieu au monde!
Si le cours de ma vie arrive à sa fin,
L'esprit, lui, est prêt.
Il doit s'élever à la rencontre de son créateur,
Car Jésus est et demeure
le vrai chemin conduisant vers la vie.

5. Herefore I put myself in your hands
And bid goodnight to the world!
If my life's course hastens onto the end,
My soul is then well-prepared.
It will rise up to be with its creator
For Jesus is and remains
The true way to life.

6. Jesu, meine Freude · BWV 610

Jesu, meine Freude · BWV 227

7. Jesu, meine Freude,
Meines Herzens Weide,
Jesu, meine Zier,
Ach wie lang, ach lange
Ist dem Herzen bange
Und verlangt nach dir!
Gottes Lamm, mein Bräutigam,
Außer dir soll mir auf Erden
Nichts sonst Liebbers werden.

8. Es ist nun nichts Verdammliches
an denen,
Die in Christo Jesu sind,
Die nicht nach dem Fleische wanden,
Sondern nach dem Geist.

9. Unter deinem Schirmen
Bin ich vor den Stürmen
Aller Feinde frei.
Laß den Satan wittern,
Laß den Feind erbittern,
Mir steht Jesus bei.

Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
Ob gleich Sünd und Hölle schrecken:
Jesus will mich decken.

10. Denn das Gesetz des Geistes,
Der da lebendig machet in Christo Jesu,
Hat mich frei gemacht von dem Gesetz
Der Sünde und des Todes.

7. Jésus, ma joie,
Pâtture de mon cœur,
Jésus, mon trésor.
Ah! Qu'il y a longtemps
Que mon cœur est troublé,
Et qu'il se languit de toi.
Agneau de Dieu, mon bien-aimé,
Sans toi, rien sur cette terre,
Ne peut avoir d'intérêt.

8. Il n'y a maintenant aucune condamnation
pour ceux
Qui sont en Jésus-Christ, qui marchent
Non selon la chair,
Mais selon l'Esprit.

9. Derrière ton bouclier,
Je suis protégé de la fureur
De mes ennemis.
Que Satan se mette en colère,
Que le démon enrage,
Jésus me soutiendra.

À travers le tonnerre et les éclairs,
Contre le péché et l'enfer,
Jésus me soutiendra.

10. En effet, la loi de l'Esprit
De vie en Jésus-Christ m'a affranchi
De la loi du péché
Et de la mort.

7. Jesus, my joy,
pasture of my heart,
Jesus, my adornment
ah how long, how long
is my heart filled with anxiety
and longing for you!
Lamb of God, my bridegroom,
apart from you on the earth
there is nothing dearer to me.

8. There is now no condemnation
in them
who are in Christ
and who walk not according to the flesh
but according to the spirit.

9. Beneath your protection
I am free from the attacks
of all my enemies.
Let Satan track me down,
let my enemy be exasperated,
Jesus stands by me.

Even if there is thunder and lightning,
even if sin and hell spread terror
Jesus will protect me.

10. For the law of the spirit,
which makes me living in Christ Jesus,
has made me free from the law
of sin and death.

11. Trotz dem alten Drachen,
Trotz des Todes Rachen,
Trotz der Furcht darzu!
Tobe, Welt, und springe,
Ich steh hier und singe
In gar sichrer Ruh.
Gottes Macht hält mich in acht;
Erd und Abgrund muss verstummen,
Ob sie noch so brummen.

12. Ihr aber seid nicht fleischlich,
Sondern geistlich, so anders Gottes Geist
In euch wohnet.
Wer aber Christi Geist
Nicht hat, der ist nicht sein.

13. Weg mit allen Schätzen!
Du bist mein Ergötzen,
Jesu, meine Lust!
Weg, ihr eitlen Ehren,
Ich mag euch nicht hören,
Bleibt mir unbewusst!

Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod
Soll mich, ob ich viel muss leiden,
Nicht von Jesu scheiden.

14. So aber Christus in euch ist,
So ist der Leib zwar tot um der Sünde willen;
Der Geist aber ist das Leben
Um der Gerechtigkeit willen.

15. Gute Nacht, o Wesen,
Das die Welt erlesen,

11. Malgré le vieux dragon,
malgré la mort vengeresse,
Et la crainte qu'ils inspirent;
Malgré les tempêtes et les soubresauts du monde,
Je suis là et je chante,
Dans une paix sereine.
Je respecte la puissance de Dieu;
La terre et l'abîme seront réduits au silence,
Même s'ils grondent à présent.

12. Pour vous, vous ne vivez pas selon la chair,
Mais selon l'Esprit, si du moins l'esprit de Dieu
Habite en vous.
Si quelqu'un n'a pas l'Esprit de Christ,
Il ne lui appartient pas.

13. Éloignez-vous, tous les trésors,
Tu es mon seul bonheur,
Jésus, mon désir.
Éloignez-vous, vaines gloires,
Je ne veux pas entendre parler de vous,
Restez inconnues de moi!

La misère, la détresse, la croix, la honte et la mort,
Ne pourront pas, quelles que soient mes souffrances,
Me séparer de Jésus.

14. Et si Christ est en vous,
Le corps, il est vrai, est mort à cause du péché;
Mais l'Esprit est vie
À cause de la justice.

15. Bonne nuit, Ô existence
Qui choisit le monde matériel.

11. I defy the old dragon,
I defy the jaws of death,
I defy fear as well!
Rage, World, and spring to attack:
I stand here and sing
in secure peace.
God's might takes care of me;
earth and abyss must fall silent,
however much they rumble on.

12. But you are not of the flesh,
but of the spirit, and so God's spirit
dwells in you in a different way.
But whoever does not have Christ's spirit
is not his.

13. Away with all treasures!
You are my delight,
Jesus, my joy!
Away with empty honours,
I'm not going to listen to you,
remain unknown to me!

Misery, distress, affliction, disgrace and death,
even if I must endure much suffering,
will not separate me from Jesus.

14. If Christ is in you,
then the body is dead because of sin,
but the spirit is life
because of righteousness.

15. Good night, existence
chosen by the world,

Mir gefällst du nicht.
Gute Nacht, ihr Sünden,
Bleibet weit dahinten,
Kommt nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht, du Stolz und Pracht!
Dir sei ganz, du Lasterleben,
Gute Nacht gegeben.

16. So nun der Geist des, der Jesum
Von den Toten auferwecket hat,
In euch wohnet, so wird auch derselbige,
Der Christum von den Toten auferwecket
Hat, eure sterblichen Leiber lebendig
Machen, num des willen,
daß sein Geist in euch wohnet.

17. Weicht, ihr Trauergeister,
Denn mein Freudenmeister,
Jesus, tritt herein.
Denen, die Gott lieben,
Muß auch ihr Betrüben
Lauter Zucker sein.
Duld' ich schon hier Spott und Hohn,
Dennoch bleibst du auch im Leide,
Jesu, meine Freude.

Tu ne me plais pas.
Bonne nuit, les péchés.
Restez derrière moi,
Ne venez plus à la lumière.
Bonne nuit, orgueil et luxure.
À toi, vie de perversité,
Je souhaite bonne nuit.

16. Et si l'Esprit de celui
qui a ressuscité Jésus
D'entre les morts est en vous.
Celui qui a ressuscité Christ
D'entre les morts rendra aussi
La vie à vos corps mortels
Par son Esprit qui habite en vous.

17. Éloignez-vous, tristes fantômes,
Pour que mon maître de joie,
Jésus, vienne à moi.
Car ceux qui sont aimés de Dieu,
Découvrent que leurs peines
Finissent par s'apaiser.
Ici, j'endure les sarcasmes et la dérision,
Mais tu demeures, même dans la souffrance,
Jésus ma joie.

you do not please me.
Good night, you sins,
stay far behind me.
Come no more to the light.
Good night, pride and splendour,
once and for all, sinful existence,
I bid you good night.

16. Now the spirit that
has raised Jesus from the dead,
dwells in you.
The very same spirit that
has raised Jesus from the dead,
gives life to your mortal bodies,
so that his spirit may dwell in you.

17. Go away, mournful spirits,
for my joyful master,
Jesus, now enters in.
For those who love God
even their afflictions
become pure sweetness.
Even if here I must endure shame and disgrace,
even in suffering you remain,
Jesus, my joy.

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir · BWV 228

18. Fürchte dich nicht, ich bin bei dir,
weiche nicht, denn ich bin dein Gott;
ich stärke dich, ich helfe dir auch,
ich erhalte dich durch die rechte Hand
meiner Gerechtigkeit.

Fürchte dich nicht,
denn ich habe dich erlöst
ich habe dich bei deinem Namen gerufen,
du bist mein.
Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden!
Du bist mein, ich bin dein;
niemand kann uns scheiden.
Ich bin dein, weil du dein Leben
und dein Blut, mir zu gut,
in den Tod gegeben.

Du bist mein, weil ich dich fasse,
und dich nicht, o mein Licht,
aus dem Herzen lasse!
Laß mich, laß mich hingelangen,
wo du mich, und ich dich
ewig werd' umfassen.

18. Ne crains pas, je suis avec toi;
ne guette pas, car je suis ton Dieu;
je te rends vigoureux et je t'aide,
je te soutiens
de ma droite victorieuse.

Ne crains pas,
car je t'ai racheté;
je t'ai appelé par ton nom,
tu es à moi.
Seigneur, mon berger, source de toute joie,
Tu es mien, je suis tien,
Personne ne peut nous séparer.
Je suis tien, puisque ta vie
Et ton sang, pour mon salut,
Tu les as donnés à la mort.

Tu es mien, puisque je te saisis,
Et, ô ma lumière, je ne te
Laisserai pas sortir de mon cœur!
Laisse-moi, laisse-moi arriver
Où toi et moi, moi et toi,
Nous nous embrasserons avec amour.

18. Do not fear, I am with you
Do not give way, for I am your God;
I strengthen you, I also help you
I uphold you with the right hand
of my righteousness.

Do not fear,
for I have redeemed you;
I have called you by your name,
you are mine.
Lord, my Shepherd, source of all joys!
You are mine, I am yours
No one can separate us.
I am yours, since by you your life
And your blood, for my benefit,
Have been given in death.

You are mine, since I seize you
and, O my light, never
Shall I let you leave my heart!
Let me, let me come
where you by me and I by you
Shall be embraced in love.

Johann Christoph Bach (1642 - 1703)

Lieber Herr Gott, wecke uns auf

19. Lieber Herr Gott, wecke uns auf

Daß wir bereit sein,
Wenn dein Sohn kommt,
Ihn mit Freuden zu empfangen
Und dir mit reinem Herzen zu
dienen,
Durch denselbigen deinen lieben Sohn,
Jesus Christum unsern Herren.
Amen

19. Ô Seigneur Dieu, réveille-nous

Afin que nous soyons prêts
Quand ton fils arrivera
À l'accueillir dans la joie
Et à te servir
d'un cœur pur
Par Jésus Christ, ton Fils bien aimé,
notre Seigneur.
Amen.

19. Dear Lord God, wake us up

So that we may be ready,
When your son comes
To welcome him with joy
And serve thee
with a pure heart
By thy dear Son,
Jesus Christ our Lord.
Amen

Johann Sebastian Bach

Der Geist hilft unser Schwachheit auf · BWV 226

20. Der Geist hilft unser Schwachheit auf,
denn wir wissen nicht,
was wir beten sollen,
wie sich's gebühret;
Sondern der Geist selbst vertritt
uns aufs beste mit unaussprechlichem Seufzen.

21. Der aber die Herzen forschet, der weiß,
was des Geistes Sinn sei;
denn er vertritt die Heiligen,
Nach dem es Gott gefället.

20. L'Esprit vient en aide à notre faiblesse,
Car nous ne savons pas ce qu'il convient
De demander dans nos prières;
En effet, l'Esprit lui-même
intercède au mieux pour nous
Par des soupirs ineffables.

21. Mais celui qui sonde les cœurs,
Lui seul connaît la pensée de l'Esprit;
Car il intercède en faveur
des Saints selon Dieu.

20. The spirit comes to help our weakness,
For we do not know
What we should pray,
As we ought to pray;
But the spirit itself pleads
For us in the best way with inexpressible groans.

21. But he who searches our hearts knows
what the Spirit means
since he pleads for the saints
In the way that pleases God.

22. Du heilige Brunst, süßer Trost,
Nun hilf uns fröhlich und getrost
In deinem Dienst beständig bleiben,
Die Trübsal uns nicht abtreiben.
O Herr, durch dein' Kraft uns bereit'
Und stärk des Fleisches Blödigkeit,
Daß wir hier ritterlich ringen,
Durch Tod und leben zu dir dringen.
Halleluja! Halleluja!

22. Ô Sainte ferveur, doux réconfort,
Aide-nous maintenant, heureux et apaisés
À demeurer fidèles à ton service,
À nous soustraire de l'affliction.
Ô Seigneur, tiens-nous prêts, par ta puissance,
Et affermis notre faible chair,
Afin que nous luttons vaillamment,
Pour parvenir jusqu'à toi, au-delà vie et mort.
Alléluia! Alléluia!

22. You sacred warmth, sweet consolation,
now help us joyful and comforted
in your service, always to remain
do not let sorrow drive us away!
O Lord, through your power make us ready
and strengthen the feebleness of our flesh
so that we may bravely struggle
through life and death to reach you!
Alleluia, alleluia.

O Jesu Christ, meins Lebens Licht · BWV 118

23. O Jesu Christ, meins Lebens Licht,
Mein Hort, mein Trost, mein Zuversicht.
Auf Erden bin ich nur ein Gast,
Und drückt mich sehr der Sünden Last.

23. O Jésus Christ, lumière de ma vie,
Mon asile, mon réconfort, mon espoir,
Sur la terre je ne suis que de passage,
Et je plie sous le poids des péchés.

23. O Jesus Christ, light of my life,
my refuge, my comfort, my reassurance,
on earth I am but a guest
And am sorely oppressed by the burden of sin.

Auf deinen Abschied, Herr, ich trau.
Darauf mein letzte Heimfahrt bau,
Tu mir die Himmelstür weit auf,
Wenn ich beschliess mein's Lebens Lauf.

J'ai foi, Seigneur, en ton salut.
Sur lui, je bâtis mon dernier voyage,
Ouvre-moi grand la porte du Ciel,
Quand j'achèverai ma vie.

In thy valediction, Lord, I trust;
upon this I base my final journey home.
Open wide before me heaven's gate
when I conclude my life's course.

Sebastian Knüpfer (1633 – 1676)

Erforsche mich Gott

24. Erforsche mich, Gott,
und erfahre mein Herz;
prüfe mich und erfahre,
wie ichs meine!
Und siehe
ob ich auf bösen Wege bin
Und leite mich auf ewigen Wege.

24. Mon Dieu, regarde jusqu'au fond de mon cœur,
et connais tout de moi!
Mets-moi à l'épreuve, reconnais mes
préoccupations profondes.
Vois bien
que je n'ai pas adoré de faux dieu,
et conduis-moi sur le chemin de l'éternité!

24. Search me, God,
and know my heart;
test me and know
my anxious thoughts.
See
if there is any offensive way in me,
and lead me in the way everlasting.

Johann Sebastian Bach

Lobet den Herrn, alle Heiden · BWV 230

25. Lobet den Herrn, alle Heiden,
und preiset ihn, alle Völker!
Denn seine Gnade und Wahrheit
waltet über uns in Ewigkeit.
Alleluja.

25. Louez l'Éternel, vous toutes les nations!
Célébrez-le, vous tous les peuples!
Car sa bonté pour nous est grande.
Et sa fidélité dure à jamais.
Alléluia!

25. Praise the Lord, all the heathens
And celebrate him, all the peoples!
For his grace and truth
Alleluia over us for ever.
Alleluia!



La Chapelle royale, Versailles

La Chapelle Royale de Versailles, à la gloire de Dieu et du Roi

En tant que Roi Très Chrétien, Louis XIV eut à cœur d'édifier dans la résidence royale de Versailles, devenue en 1682 le siège officiel du pouvoir, une chapelle particulièrement visible, lieu public de sa dévotion. Il en annonça la réalisation dès 1682 et en entreprit le chantier qui s'étendit jusqu'en 1710. Construite par les soins des architectes Jules Hardouin-Mansart puis Robert de Cotte, l'édifice est une splendide chapelle palatine, où la tribune royale à l'Ouest (de plain-pied avec l'étage noble du grand appartement du Roi) fait face à l'Autel situé à l'Est, surmonté par le Grand Orgue Clicquot-Tribuot, autour duquel se disposaient les musiciens et chanteurs. L'ornementation de la Chapelle fut réalisée par plus de cent sculpteurs, tandis que les somptueuses peintures des voûtes furent confiées à Lafosse, Coypel et Jouvenet. Dernier bâtiment de Versailles inauguré par Louis XIV, la Chapelle Royale accueillait chaque jour la messe du Roi, messe basse

accompagnée en musique par les œuvres composées pour Versailles par Lully, Lalande, Campra, Couperin, etc.

Depuis septembre 2009, Château de Versailles Spectacles propose tout au long de sa saison musicale, une programmation à la Chapelle Royale, qui accueille des ensembles et des artistes français et internationaux prestigieux. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel dirigé par Hervé Niquet, Les Arts Florissants dirigés par William Christie, The Monteverdi Choir dirigé par John Eliot Gardiner, Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles dirigés par Olivier Schneebeli, Pygmalion dirigé par Raphaël Pichon, le Poème Harmonique dirigé par Vincent Dumestre, l'ensemble Correspondances dirigé par Sébastien Daucé, mais aussi Ton Koopman, Paul McCreech, Diego Fasolis, Paul Van Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers, Robert King,

François-Xavier Roth, Benjamin Chénier, Gaétan Jarry, Valentin Tournet, donnent à entendre Messes, Motets et Oratorios qui font à nouveau resplendir la musique sacrée dans le saint des saints de Versailles.

C'est la musique qui donne à Versailles son âme, sa vie, sa respiration. Elle reprend sa place aujourd'hui, grâce à Château de Versailles Spectacles dont la passion fait revivre ce palais somptueux avec ce

qui l'a animé pendant plus d'un siècle et nous en révèle l'origine et l'inspiration.

Cette collection d'enregistrements en est le témoignage: emblématiques de la programmation de Château de Versailles Spectacles, parfois surprenants mais toujours exigeants.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Présidente
Laurent Brunner, Directeur

The Royal Chapel at Versailles, to the glory of God and of the King

As a Very Christian king, Louis XIV took it to heart to build within the royal residence a particularly visible chapel, a public place of devotion. As early as 1682 he announced the construction and the building works lasted until 1710. Built by the architects Jules Hardouin-Mansart and then Robert de Cotte, the structure is a splendid palatine chapel, where the royal gallery to the west (on the same level

as the grand royal chambers) facing the altar to the east, surmounted by the great Clicquot-Tribout organ around which stood musicians and singers. The decoration of the chapel was carried out by one hundred sculptors, whereas the sumptuous paintings in the vaulted arches were entrusted to Lafosse, Coppel and Jouvenet. It was the last building at Versailles to be inaugurated by Louis XIV himself. The Royal Chapel

organised the king's Mass every day; a low mass accompanied by music composed for Versailles by Lully, Lalande, Campra, Couperin, etc.

Since September 2009, Château de Versailles Spectacles propose throughout the season a musical programme in the Royal Chapel, which includes invitations to prestigious French and international artists and ensembles. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel conducted by Hervé Niquet, Les Arts Florissants conducted by William Christie, The Monteverdi Choir, conducted by Sir John Eliot Gardiner, Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles conducted by Olivier Schneebelli, l'Ensemble Pygmalion conducted by Raphaël Pichon, The Poème Harmonique conducted by Vincent Dumestre, the ensemble Correspondances conducted by Sébastien Daucé but also Ton Koopman, Robert King, Paul McCreech, Diego Fasolis, Paul van Nevel,

Michel Corboz, Harry Christophers, François-Xavier Roth, Benjamin Chénier, Gaétan Jarry, Valentin Tournet, propose masses motets and oratorios which once again bring out the resplendent beauty of the sacred music in the holiest of holy places at Versailles.

It is music which gives Versailles its soul, its living breath. This music now takes place every day, thanks to Château de Versailles Spectacles whose passion brings alive this sumptuous palace with that which enlivened it for more than a century and now reveals to us its origins and its inspiration.

This collection of recordings bears witness to this. Emblematic of the Château de Versailles Spectacles' programming, sometimes surprising but always challenging.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, President
Laurent Brunner, Director

Die Schlosskapelle von Versailles zu Ehren Gottes und des Königs

Als dem Christentum verschriebener König lag es Ludwig XIV. sehr am Herzen, in der königlichen Residenz in Versailles, die 1682 zum offiziellen Machtsitz wurde, eine überaus prachtvolle Kapelle als sichtbares Zeichen seiner Frömmigkeit errichten zu lassen. 1682 kündigte der König den Bau an, wobei die Arbeiten bis 1710 andauern sollten. Unter der architektonischen Leitung von Jules Hardouin-Mansart und später Robert De Cotte entstand eine prunkvolle Hofkapelle. Die königliche Empore im Westen (mit direktem Zugang von den königlichen Paradezimmern aus) liegt gegenüber dem Altar. Über diesem befindet sich die imposante Orgel von Clicquot und Tribuot, um die herum sich die Musiker und Sänger aufstellten. An der Ornamentik der Schlosskapelle arbeiteten über hundert Bildhauer, während die üppigen Deckenmalereien

von Lafosse, Coypel und Jouvenet gestaltet wurden. Die Schlosskapelle war das letzte von Ludwig XIV. eingeweihte Bauwerk in Versailles. Täglich wurde dort die Königliche Messe gelesen und musikalisch mit für Versailles komponierten Stücken von Lully, Lalande, Campra, Couperin und anderen begleitet.

Seit September 2009 richtet Château de Versailles Spectacles in der Schlosskapelle Konzerte mit namhaften französischen und internationalen Ensembles und Künstlern aus: Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel unter der Leitung von Hervé Niquet, Les Arts Florissants unter der Leitung von William Christie, The Monteverdi Choir unter der Leitung von John Eliot Gardiner, Les Pages et les Chantres des Zentrums für Barocke Musik von Versailles (CMBV) unter der Leitung von Olivier Schneebeli, Pygmalion unter der Leitung von Raphaël Pichon, Le Poème Harmonique

unter der Leitung von Vincent Dumestre, das ensemble Correspondances unter der Leitung von Sébastien Daucé, aber auch Ton Koopman, Paul McCreech, Diego Fasolis, Paul Van Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers, Robert King, François Xavier Roth, Benjamin Chénier, Gaétan Jarry, Valentin Tournet geben Messen, Motetten und Oratorien und lassen die geistliche Musik in der Schlosskapelle zu Versailles wieder im alten Glanz erstrahlen.

Schließlich bildet die Musik die Seele, das Leben und den Atem von Versailles. Heute kann sie dort wieder den ihr gebührenden

Platz einnehmen: Dank dem Engagement von Château de Versailles Spectacles findet der prunkvolle Palast zu dem zurück, was ihn über ein Jahrhundert lang beseelt hat, und schenkt uns einen Einblick seine ursprüngliche Inspiration.

Diese Aufnahmensammlung spiegelt das Programm von Château de Versailles Spectacles wider: Oftmals überraschend und stets anspruchsvoll.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Vorsitzende
Laurent Brunner, Direktor

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera



Richard Cœur de Lion, Opéra Royal, octobre 2019, soutenu par l'ADOR

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allows us to offer the musical and artistic productions that makes Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the necessary financial support for excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact: amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92



Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. Membership levels, starting at €4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

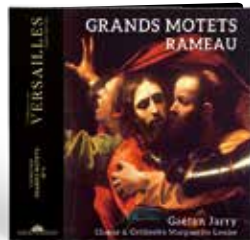
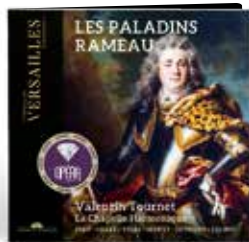
Contact: mecanat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles





LIVE OPERA VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!
www.live-operaversailles.fr

Enregistré du 2 au 5 juillet 2021 à la Chapelle Royale du Château de Versailles

Prise de son : Olivier Rosset & Gaëtan Juge
Direction artistique, montage et mastering : Olivier Rosset & Paul Giroux
Traductions anglaises et allemandes : ADT International

Collection Château de Versailles Spectacles

Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Rouettes, grille du Dragon
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions discographiques
Ana-Maria Sanchez, assistante d'édition
Roxana Boscaino, Ségolène Carron, conception graphique

Retrouvez l'actualité de la saison musicale
de l'Opéra Royal sur :

www.chateauversailles-spectacles.fr

@chateauversailles.spectacles

@CVSpectacles @OperaRoyal

Château de Versailles Spectacles

Château de
VERSAILLES
Spectacles



La Chapelle
Harmonique
DIRECTION VALENTIN TOURNET



Couverture : *Ecce Homo ou L'Homme de douleurs*, Albrecht Dürer, 1493 ;
p. 4, 52-53 © Pascal Le Mée ; p. 13, 36 © Domaine public ;
p. 46 © Michel Braun ; p. 76 © DR ; p. 82 © Agathe Poupeney ;
4^e de couverture : © Krzysztof Golik

Fondation orange



Statue de Jean-Sébastien Bach devant la Thomaskirche de Leipzig