

les arts
florissants

● harmonia
mundi

Köthen

(1717-1723)

les arts florissants

paul agnew

benjamin alard



A Life in Music vol. 3

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Orchestersuite Nr. 2 BWV 1067

B minor / *Si mineur* / h-Moll

1		I. Ouverture		11'02
2		II. Rondeau		1'41
3		III. Sarabande		2'54
4		IV. Bourées I-II		2'14
5		V. Polonaise & Double		4'15
6		VI. Menuet		1'17
7		VII. Badinerie		1'27

8		Praeludium 1 BWV 846a*	BA	1'09
		C major / <i>Do majeur</i> / C-Dur		

5. Brandenburgisches Konzert BWV 1050

D major / *Ré majeur* / D-Dur

9		I. Allegro		10'33
10		II. Affettuoso		5'26
11		III. Allegro		5'31

12		Praeludium & Fuga II BWV 847**	BA	3'32
		C minor / <i>Do mineur</i> / c-Moll		

Kantate „Durchlauchtster Leopold“ BWV 173a

13		I. Accompagnato (S) <i>Durchlauchtster Leopold</i>	MA	0'39
14		II. Aria (S) <i>Güldner Sonnen frohe Stunden</i>	MA	3'45
15		III. Aria (B) <i>Leopolds Vortrefflichkeiten</i>	EG	1'42
16		IV. Aria (S, B) <i>Unter seinem Purpursaum</i>	MA, EG	4'06
17		V. Recitativo (S, B) <i>Durchlauchtigster, den Anhalt Vater nennt</i>	MA, EG	1'27
18		VI. Aria (S) <i>So schau dies holden Tages Licht</i>	MA	3'46
19		VII. Aria (B) <i>Dein Name gleich der Sonnen geh</i>	EG	2'19
20		VIII. Chor (S, B) <i>Nimm auch, großer Fürst, uns auf</i>	MA, EG	2'29

Durée totale 71'26

*Clavichord Johann Adolf Hass (Hamburg, 1763)

** Historical harpsichord Hieronymus Albrecht Haas (Hamburg, 1740)

Les Arts Florissants, Paul Agnew, *direction* (BWV 1067 et 173a)
Emmanuel Resche-Caserta, *direction* (BWV 1050)
Benjamin Alard, (BA) *clavicorde* [8] *et clavecin* [12]

ORCHESTRE BWV 1050, BWV 1067

Violons 1 **Emmanuel Resche-Caserta***, *premier violon et viole d'amour* (solo dans le BWV 1050)
Catherine Girard, Sophie de Bardonnèche, Roxana Rastegar**
Violons 2 Tami Troman, Amandine Solano**, Michèle Sauvé
Altos Simon Heyerick, Jean-Luc Thonnerieux
Violoncelles Félix Knecht (basso continuo), Magdalena Probe**
Contrebasse Joseph Carver (basso continuo)
Traversos Serge Saitta (solo dans le BWV 1050), Gabrielle Rubio** (solo dans le BWV 1067)
Clavecin Béatrice Martin (solo dans le BWV 1050, basso continuo)

SOLISTES & ORCHESTRE BWV 173a

Soprano **Miriam Allan** (MA)
Baryton-basse **Edward Grint** (EG)

Violons 1 Tami Troman, Sophie de Bardonnèche, Christophe Robert, Kasumi Higurashi
Violons 2 Liv Heym, Jeffrey Girton*, Michèle Sauvé
Altos Simon Heyerick, Jean-Luc Thonnérieux
Violoncelles Magdalena Probe** (basso continuo), Cécile Vérolles**
Contrebasse Joseph Carver (basso continuo)
Traversos Serge Saitta, Olivier Riehl
Basson Niels Coppalle
Clavecin Benoît Hartoin (basso continuo)

* ancien étudiant de la Juilliard School

** ancienne stagiaire des Arts Florissants Juniors



Bach: A Life in Music / Les Arts Florissants, Paul Agnew
Textes & documentation complémentaires
Additional texts and documentation

Dire que le séjour de Bach à Weimar se termina de manière peu glorieuse serait un euphémisme. Le dernier coup d'œil qu'il jeta sur la ville le fut de la fenêtre de sa prison.

Le 6 novembre [1717], Bach, jusqu'alors maître de concerts et organiste de la cour, a été, en raison de son attitude entêtée et du congé qu'il sollicite avec obstination, arrêté en la salle de justice ; le 2 décembre, son congé lui a enfin été signalé, en même temps que sa disgrâce déclarée, et il a été libéré de ses arrêts.¹

On ne peut qu'imaginer les invectives qui précédèrent cette situation, mais il paraît clair que Bach n'était pas très heureux d'avoir été écarté du poste de *Kapellmeister* de Weimar.

L'installation à Köthen allait toutefois considérablement améliorer son humeur. Il trouva là un employeur qui "non seulement aimait la musique, mais la comprenait". Le prince Léopold d'Anhalt-Köthen en était effectivement passionnément épris, et en jouait en amateur. Il avait réuni un ensemble de virtuoses, peut-être le meilleur d'Allemagne à l'époque, et recruté Bach pour le diriger. Pour la première (et ultime) fois de sa vie, ce dernier se retrouverait enfin entouré d'interprètes de la même trempe que lui. Rien d'étonnant à ce qu'il ait gardé un excellent souvenir de son séjour là-bas.

J'y avais un prince bienveillant, qui aimait et connaissait la musique, et je comptais passer le reste de ma vie à son service.

Ce qui peut surprendre, compte tenu de la réputation moderne de Bach comme auteur de musique sacrée par excellence, est que le poste qui le rendit le plus heureux n'impliquait presque aucune composition pour l'église, ni la charge d'aucun chœur, ni la tenue d'aucun orgue. Il semblerait que le répertoire religieux n'était pas une condition indispensable à son bonheur.

Les pages que Bach écrivit à Köthen sont pour la plupart purement instrumentales. Il ne fait aucun doute que très peu d'entre elles subsistent. Contrairement aux cantates, conservées pour être jouées lors des mêmes fêtes au fil du temps, cette musique était éphémère et, une fois son rôle rempli, pouvait être jetée. On ne peut donc qu'imaginer les richesses qui jaillirent de la plume du maître pendant ces près de six années au service d'un prince toujours exigeant.

En pratique, nous devons faire quelques choix. L'accord de l'orchestre correspondait très probablement au diapason français, un ton en dessous du 440 Hz de notre piano moderne. Nous avons opté pour 400 Hz. Ensuite, la décision peut-être la plus importante à prendre concerne la constitution d'un ensemble adapté à cette musique. À première vue, cela peut sembler simple : nous consultons les registres de paiement, dressons la liste du nombre de violonistes et rassemblons notre effectif. En procédant ainsi, nous ne trouvons que très peu d'exécutants spécifiquement désignés comme tel. La formation serait donc aussi resserrée que possible. Cependant, cela ne tient pas compte du fait que presque tous les interprètes devaient se montrer polyvalents. Par conséquent, un bassoniste dont la présence n'était pas nécessaire pour une œuvre pouvait se retrouver à jouer de l'alto. À cela s'ajoute que certains autres employés, comme un cuisinier ou un palefrenier, étaient autant recrutés pour leur talent d'instrumentiste que pour leur aptitude à remplir leur fonction principale. Ils ne figuraient pas sur la liste des musiciens, mais une large partie de leurs responsabilités était liée à la musique. En gardant cela à l'esprit, et sachant que le prince engageait souvent des surnuméraires extérieurs à Köthen, nous pouvons imaginer la possibilité d'un petit orchestre. Solution que l'ambition de l'écriture incite à retenir, et que nous avons adoptée pour cet enregistrement.

Les œuvres au programme ne rendent guère justice à la diversité des pages conçues à Köthen. Nous pourrions inclure les *partitas* pour violon, les *suites* pour violoncelle ou pour clavecin et peut-être aussi certains *concertos* pour soliste, bien que ceux-ci soient extrêmement difficiles à dater. De plus, il ne faut pas imaginer que le compositeur se rendait chaque jour au travail le sourire aux lèvres, sous un soleil permanent. En juillet 1720, au retour de Karlsbad où il avait accompagné son patron, il découvrit que Barbara, sa femme bien-aimée, reposait sous terre, emportée par une maladie foudroyante. Un chagrin inimaginable peut-être comparable à celui causé par la perte de son fils Léopold Auguste, prénommé comme le prince, son parrain, en septembre 1719. En décembre 1721,

¹ Cité d'après G. Cantagrel, *Bach et son temps*, Paris, Fayard, 1997 (N. d. T.)

le mariage avec Anna Magdalena Wilcke, jeune soprano avec laquelle Bach allait avoir treize autres enfants, atténua cette tristesse.

Aussi heureuses qu'aient pu être ces années à Köthen, elles ne durèrent pas jusqu'à la fin de sa vie comme Bach l'aurait souhaité. Le coût d'un ensemble d'une telle qualité pour une cour aussi petite que celle-là finit par devenir excessif et, alors que l'ambition diminuait, le compositeur demanda l'autorisation de chercher un emploi ailleurs. Permission accordée. Il reçut une lettre de rupture de contrat. Celle-ci sera la clé du chapitre suivant de la vie de cet homme extraordinaire : son audition à Leipzig, sujet de notre prochain volume.

Bach à Köthen

J. S. Bach passa le mois de novembre 1717 dans une cellule de prison, condamné pour avoir rompu son contrat weimarois afin de se faire embaucher à Köthen. Même avec le recul, il considérait ce poste comme l'emploi de ses rêves. En 1730, lassé de sa situation à Leipzig, il écrivait à son ami Georg Erdmann concernant son séjour en Saxe-Anhalt : "J'y avais un prince bienveillant, qui aimait et connaissait la musique, et je comptais passer le reste de ma vie à son service." Ces années auprès de Léopold (1717-1723) furent les plus heureuses de sa carrière.

Et peut-être les plus fructueuses. Entre autres réalisations, il donna naissance aux *Sonates et Partitas pour violon seul*, aux *Suites pour violoncelle*, au *Clavier bien tempéré*, à l'*Orgelbüchlein* et aux *Concertos brandebourgeois*. Professeur toujours dévoué, il compila en 1720 un cahier pédagogique pour son fils de dix ans, Wilhelm Friedemann, comprenant des variantes des préludes BWV 846 et 847. Bach chercha à instiller des bases d'écriture dans la formation du garçon, principes particulièrement clairs dans ces morceaux où une formule simple anime des modèles de progressions harmoniques et contrapuntiques. S'il continua à composer de la musique instrumentale à Leipzig, ses recueils de Köthen forment toujours le socle de nos répertoires.

La cour de Köthen présentait plusieurs caractéristiques inhabituelles. En tant que calviniste, Léopold évitait la musique complexe pour le culte, laissant Bach consacrer son énergie à des entreprises profanes. La petitesse de la cité n'avait pas empêché le recrutement d'un groupe enviable de musiciens et de chanteurs virtuoses berlinois. Ainsi, le compositeur n'eut pas à lutter avec les compétences limitées d'écoliers, comme ce serait plus tard le cas à Leipzig, mais put compter sur des professionnels pour relever ses défis souvent intimidants.

Bach exécuta la *serenata* **Durchlauchtster Leopold BWV 173a** le 10 décembre 1722, à l'occasion du vingthuitième anniversaire de son patron. De plume inconnue, le livret est un poème célébratoire dans la tradition de la *flagornerie* courtisane. Le compositeur en recycla la plupart de la musique deux ans plus tard pour produire la cantate *Erhöhtes Fleisch und Blut* BWV 173b. La pièce qui nous occupe convoque une soprano et une basse, en arias alternés. Bach flatte ses virtuoses dès le récitatif d'ouverture, numéro dans lequel la chanteuse se lance dans une somptueuse vocalise. Bien que le librettiste ait conçu ses textes de manière à inviter aux *da capo*, Johann Sebastian résiste à ce schéma formel, façonnant plutôt ses airs comme il l'entend. Le duo "Unter seinem Purpursaum" s'avère particulièrement inhabituel en ce qu'il élève le centre tonal d'une quinte à chaque couplet successif, comme si les voix s'efforçaient de se surpasser dans leurs éloges (de *sol* à *ré*) avant d'unir leurs forces pour la dernière section (*la*). Un chœur conclusif réunit l'orchestre et les solistes dans un ultime chant de louange au Prince.

Nous savons quand la BWV 173a fut créée car nous connaissons le jour anniversaire de Léopold. Mais impossible de situer avec certitude ce que Bach écrivit d'autre pendant ses années à Köthen. Si les chercheurs ont longtemps supposé que la plupart de sa musique instrumentale fut composée tandis qu'il travaillait pour le Prince, des méthodes de datation plus récentes détruisent cette image ordonnée. Les *Suites pour orchestre*, par exemple, semblent avoir vu le jour au fil des décennies. À part la *serenata*, nous ne possédons même pas la preuve que quoi que ce soit de ce que Bach conçut à Köthen y fût joué pendant sa résidence.

Les *Suites* montrent la capacité de Bach à s'inscrire dans l'idiome français alors à la mode dans les cours germaniques. *Suites* qui, typiquement, comprennent allemande, courante, sarabande et gigue, toutes dans la même tonalité mais chacune avec les impulsions rythmiques propres à sa danse. La **BWV 1067, en si mineur**, ne comporte qu'une seule de celles-ci – la troisième –, mais propose tout une gamme d'autres genres de danses françaises : rondeau, bourrée, menuet, polonaise et badinerie. Outre les cordes, elle requiert une flûte traversière, souvent doublée par les violons.

De majestueux rythmes d'ouverture à la française – genre développé pour les entrées de Louis XIV –, ouvrent le premier mouvement. Marquée par des formules pointées et autres fioritures, cette section montre Bach au sommet de sa francophilie. Mais il ne s'attarde jamais longtemps dans les contraintes conventionnelles. Bien que chez ses modèles hexagonaux, de telles entrées débouchent généralement sur une musique plus contrapuntique, Bach dépasse les attentes en présentant un éblouissant hybride de fugue et de concerto italien. Si la flûte soliste se fondait dans l'orchestre lors de la section liminaire, elle éclate désormais d'une virtuosité débridée, son discours dûment ponctué par le groupe. À la fin du mouvement, Bach revient à la procession liminaire mais a déjà offert un avant-goût des extravagances à venir.

Le Rondeau accorde un moment de répit, son refrain rappelant la douce mélancolie de Watteau. Il reste que Bach s'impatiente rapidement : la Sarabande comporte un canon entre la flûte solo doublée des violons I et la basse, démonstration de l'incomparable talent du maître pour la composition de gracieuses mélodies combinées à de stimulants défis intellectuels. La vigoureuse Bourrée remet la flûte à l'honneur dans sa partie centrale. Même chose dans la Polonaise, mouvement inspiré d'une chanson populaire du pays dont elle porte le nom. Le Menuet renoue avec l'élégance raffinée du Rondeau, l'instrument soliste étant cadré pour se marier avec l'orchestre. En guise de conclusion, Bach compose une badinerie – comprenez : une plaisanterie –, et donne toute liberté au flûtiste pour faire étalage de ses exploits. Au nombre des morceaux les plus exaltants du répertoire, la pièce abandonne les comportements ordonnés prescrits à Versailles pour se délecter d'un individualisme à l'italienne.

Bach cède encore davantage à son penchant pour l'extravagance transalpine dans le **Concerto brandebourgeois n°5**. Issu d'un ensemble des six concertos rassemblés par l'auteur dans un exemplaire offert au margrave de Brandebourg en 1721, celui en *ré* majeur bouleverse la plupart des principes formels de l'époque, et se distingue encore comme l'une des expériences musicales les plus audacieuses qui soient. Nous savons que le compositeur se prit de passion pour les stratégies compositionnelles de Vivaldi durant son service à Weimar. Cette pièce marque la fin de son apprentissage : il cherche ici à laisser son ancien modèle derrière lui.

Intitulé *Six Concerts avec plusieurs instruments*, le cahier démontre la capacité de Bach à travailler avec un large éventail de moyens et de styles. Le *Cinquième*, aux allures de concerto pour flûte et violon, inclut également le clavecin – discrètement d'abord, ostensiblement ensuite. Au sein de l'orchestre, ce clavier participait alors au continuo, assurant stabilité harmonique et métrique. Mais il devient ici l'animateur de la fête, sortant de sa fonction de soutien et détournant la pièce. Que Bach ait probablement conçu le rôle pour lui-même ajoute à la dramaturgie.

Dans le mouvement central, l'ingérence du clavecin reste relativement modeste : il commence simplement par accompagner le violon et la flûte dans ce qui ressemble à une sonate en trio. Mais la main droite du claviériste rejoint ensuite ce qui était jusque-là un dialogue à deux voix, et prend souvent le contrôle de la direction de la phrase. Ce trio imprévu se déroule pourtant sans conflit. Au moment d'atteindre la finale, une gigue, nous nous attendons à ce que le clavecin assume un rôle clé.

Ce jeu commence dans le premier volet. Au terme d'une ritournelle, flûte et violon entrent tels des solistes traditionnels, bien que la partie d'accompagnement du clavecin semble beaucoup trop voyante pour faire un bon continuo. Le mouvement se déroule pourtant de manière caractéristique, avec des modulations et un retour à la tonalité principale marqué par la ritournelle annonçant la fin.

Il s'avère toutefois que nous n'avons parcouru qu'un quart du chemin. Pour le reste du morceau, Bach doit repousser l'échéance en refusant les moments de conclusion anticipée et en interpolant des épisodes étrangers. Il tombe par exemple soudainement dans une paralysie du sommeil en *fa* dièse mineur, puis se lance dans un passage plus long au cours duquel les harmonies descendent systématiquement par quinte dans une sorte de chute libre. Finalement la basse tient bon, et les solistes effectuent d'énormes trilles pré-cadentiels pour nous sortir de l'ornière. Le mouvement n'est qu'à moitié terminé. Pendant un certain temps, Bach nous remet sur la bonne voie, menant à une autre ritournelle, en *ré*. Mais le clavecin organise un coup d'État, et provoque une telle agitation que l'orchestre et les autres solistes se retirent un par un, comme s'ils ne comprenaient pas ce qu'il se passe.

La dernière partie du mouvement comporte ce que nous appelons généralement une cadence. L'autographe indique que l'idée initiale était d'amener le clavecin à la double-barre après seulement quelques mesures. Mais Bach biffa ensuite son esquisse pour produire ce qui ressemble à une vertigineuse toccata. Tout comme le mouvement lui-même avait continuellement laissé entrevoir puis nié sa conclusion, les sautereaux inventent du contenu pour retarder l'inévitable, quitte à détruire la stabilité tonale et métrique dans le seul but de poursuivre. Au bout du compte, le claviériste cède et permet à l'orchestre d'assurer la synthèse si longtemps attendue. Les manœuvres délibérées entendues plus tôt peuvent néanmoins ébranler notre confiance en ce retour.

Nous pensons souvent à Bach comme à l'incarnation même de l'ordre. Il est certain qu'il calcula soigneusement chaque détail de cette extravagance pour engendrer ses effets dramatiques. Mais si la *serenata* se soumet à son mécène, la *Suite pour orchestre en si mineur* et le *Concerto brandebourgeois n°5* n'obéissent à aucun maître. Après avoir absorbé tous les styles qui l'entouraient, le compositeur repousse les limites pour atteindre des sommets que personne n'avait jamais imaginés. Et se proclame souverain en son domaine.

SUSAN MCCLARY
Octobre 2025, traduction : Nicolas Deryn

To say that Bach's time in Weimar finished inauspiciously would be an understatement. Bach's last view of the Weimar cityscape was from the window of his prison.

On 6 November [1717], the quondam concertmaster and court organist Bach was arrested and held at the County Magistrate's house of detention for obstinate behaviour and forcing the question of his dismissal, and finally on 2 December was informed by the Court Sec. of his unfavourable discharge and simultaneously freed from arrest.

Quite what shouting match had preceded this state of affairs can only be imagined, but clearly Bach was not too happy to have been overlooked for the post of Kapellmeister at Weimar.

His installation in Cöthen would however, have vastly improved his mood. In Cöthen he found an employer who *'not only loved music, he understood music'*. Prince Leopold of Anhalt Cöthen had an immense enthusiasm for music and was an amateur musician himself. He had assembled an ensemble of virtuosi, debatably the finest ensemble in Germany at the time, and he had recruited Bach to lead them. At last, and for the first (and indeed final) time in his life, Bach would be surrounded by musicians of his own calibre. It is not surprising then, that he thought very fondly of his time in Cöthen.

There I had a gracious Prince as master, who knew music as well as he loved it, and I hoped to remain in his service until the end of my life.

What is perhaps surprising, given Bach's modern reputation as the composer par excellence of sacred music, is that his happiest appointment would involve almost no compositions for the church, and no responsibility for a choir or for the organ. For Bach it would seem that sacred music was not a pre-requisite for a contented life.

Most of the music Bach would write in Cöthen would be purely instrumental and without doubt, very little of it survives. Unlike cantatas, that would be saved for performance on similar feast days in future years, instrumental music was ephemeral and, once having served its purpose, could be discarded. We can only imagine the riches that poured from Bach's pen during almost six years of service to the ever-demanding Prince.

In practical terms we have some decisions to make. The pitch of the ensemble was most probably the low pitch from France, a full tone below our 440hz of the modern piano. We have adopted a pitch of 400hz. Then, perhaps the most consequent decision to be made is the make up of an ensemble suitable for the performance of this music. At first glance it might seem a superficially easy. We look to the payment records, list the number of violinists and form our ensemble. On this reading, we have very few available musicians who are specifically called violinists and so the ensemble would be as small as practicably possible. However, this ignores the fact that nearly all instrumentalists were expected to play a variety of instruments. Therefore a bassoonist, not necessary for a certain work, might find himself playing viola. Further to this is the fact that certain other employees; perhaps a cook or a groom, were chosen as much for their musical talent as for their suitability for their primary responsibilities. They would not be listed as musicians, but an important part of their responsibilities would be musical. With this in mind, and knowing that the Prince often also employed supernumeraries from outside Cöthen, we could imagine the possibility of a small orchestra. The ambition of the music would tempt us towards that solution and it is the one that we have adopted for this recording.

A suite, a concerto and a Birthday cantata will hardly do justice to the variety of compositions that were created in Cöthen. We might include the violin partitas, and cello suites, harpsichord suites and also perhaps some of the solo concertos, although dating such music is immensely difficult. Further to this we must not imagine that Johann Sebastian walked to work each day with a smile on his face whilst the sun shone permanently over Cöthen. In July 1720 he returned from accompanying the Prince in Carlsbad, to find his dearly loved wife Barbara already buried after a sudden illness. An unimaginable grief perhaps only to be compared with the loss of his son, Leopold Augustus, named after the Prince, who was also his Godfather, in September 1719. This sadness would have been alleviated by his marriage to the young soprano Anna Magdalena Wilke in December 1721 and they would go on to have another thirteen children together.

Happy though these years may have been in Cöthen they were not to last to the end of his life as Bach had wished. The cost of an ensemble of such quality for a court as small as Cöthen eventually became prohibitive, and as the ambition dwindled, Bach asked for permission to look for employment elsewhere. Permission was granted and he was given a letter of release. That letter will be key to the next chapter is this extraordinary man's life. His audition for Leipzig. And that will be the subject of our next chapter.

PAUL AGNEW

Bach in Cöthen

J. S. Bach spent November of 1717 in a jail cell, accused of breaking his Weimar contract to move to an appointment at Cöthen. Even in retrospect, Bach regarded this as his dream job. In 1730, when he had tired of his position in Leipzig, he wrote to his friend Georg Erdmann concerning his time in Cöthen: 'There I had a gracious Prince, who both loved and knew music, and in his service I intended to spend the rest of my life.' The years he spent with Prince Leopold, 1717-23, were the happiest of his career.

And perhaps the most fruitful. Among other achievements, he produced his unaccompanied violin sonatas and partitas, unaccompanied cello suites, *Orgelbüchlein*, *Well-Tempered Clavier*, and Brandenburg Concertos. Always a devoted teacher, in 1720 he compiled a study book that included versions of the first two preludes of the *WTC* for his 10-year-old son, Wilhelm Friedemann. In training his son, Bach sought to instill basic compositional principles, particularly clear in these preludes in which simple figuration animates models of harmonic and contrapuntal process. He continued to compose instrumental music in Leipzig, but his Cöthen collections still provide the foundation of our repertoires as well as our pedagogy.

The court at Cöthen had several unusual features. As a Calvinist, Leopold eschewed complex music for worship, leaving Bach to devote his energies to secular enterprises. The township was very small, yet the court had recently recruited an enviable cluster of virtuoso players and singers from Berlin. Thus, Bach did not have to struggle with the limited skills of schoolboys, as he did later in Leipzig, but could rely on professionals to realize his often-daunting challenges.

Bach performed his serenata **BWV 173a, *Durchlauchtster Leopold***, on December 10, 1722, the twenty-eighth birthday of his patron. An unknown poet wrote the libretto, a celebratory paean in the tradition of courtier sycophancy. Two years later, Bach recycled most of this music to create cantata BWV 173b, *Erböhhtes Fleisch und Blut*. The serenata features a soprano and a bass, in alternating arias. Bach displays his virtuoso performers from the opening recitative, in which the soprano breaks into lavish coloratura. Although the poet wrote his texts in ways that invited da capo settings, Bach resists that formal schema, instead shaping his arias as he saw fit. Most unusual is the duet 'Unter seinem Purpursaum,' for which he raises the pitch center by fifth for each successive verse, as if the singers strive to outdo each other in their praise (G to D), then join forces for the last section (A). A concluding chorus brings the ensemble and soloists together in a final song of praise for the Prince.

We know when BWV 173a premiered in part because we know the Prince's birthday. But we cannot date anything else Bach wrote during his tenure at Cöthen with any certainty. Scholars long assumed that he composed most of his instrumental music when working for the Prince, but newer modes of dating have shattered that tidy image. The orchestral suites, for example, seem to have appeared over the course of decades. We do not even have evidence that anything Bach composed in Cöthen, other than the serenata, was performed there while he was in residence.

Bach's suites display his ability to operate within the French idiom then fashionable in German courts. A typical suite would include an *allemande*, *courante*, *sarabande*, and *gigue*, all in the same key but each bearing the rhythmic impulses identified with that dance. The **Orchestral Suite in B Minor** includes only one of these, a 'sarabande', but offers an array of other French dance types: *Rondeau*, *Bourrée*, *Menuet*, *Polonaise*, and *Badinerie*. In addition to the string ensemble, the suite features a transverse flute, often doubled by the violins.

The first movement opens with the majestic gestures of the French overture, the genre developed for entrances of Louis XIV. Marked with dotted rhythms and flourishes, this section reveals Bach at his most French. But Bach never lingered long within conventional constraints. Although his French counterparts would follow such openings with faster, more contrapuntal music, Bach ups the ante by presenting a dazzling hybrid of fugue and Italian concerto. If the solo flute blended with the ensemble in the first section, now it bursts out with unbridled virtuosity, its progress punctuated duly by the group. At the end of the movement, Bach returns to the processional strains of the beginning, but he has offered a foretaste of the extravagant figuration yet to come in the suite.

The *Rondeau* allows for a moment of calm, its refrain recalling the sweet melancholy of *Watteau*. But Bach soon becomes impatient; his *Sarabande* features a canon between the solo flute doubled by the violins and the bass, thereby demonstrating his unmatched ability to write gracious melodies while taking on bracing intellectual challenges. The lively *Bourrée* returns the spotlight to the flute in its middle section, as does the *Polonaise*, a movement based on a Polish folk song. The *Menuet* returns to the courtly elegance of the *Rondeau*, with the solo instrument reined in to serve with the larger ensemble. As his parting shot, Bach composes a *badinerie* – a 'joking' piece. And here he gives the flute license to flaunt its prowess with no impediment. One of the most exhilarating compositions in the repertory, the *Badinerie* leaves behind the orderly behaviors prescribed in Versailles to revel in Italianate individualism.

In **Brandenburg Concerto V**, Bach indulges even more his inclination to Italian extravagance. One of a set of six the composer collected in a presentation copy to the Margrave of Brandenburg in 1721, the D major concerto implodes most of the formal principles available to him at the time; it still qualifies as one of the most audacious musical experiments in the canon. We know that Bach became enamored of Vivaldi's compositional strategies while at Weimar, and this piece declares the end of his apprenticeship. He seeks here to leave his former model in the dust.

Bach titled his collection *Six Concerts avec plusieurs instruments*, and its six pieces demonstrate his ability to work with a wide range of instruments as well as styles. Ostensibly a concerto for flute and violin, *Brandenburg V* also features the harpsichord, surreptitiously at first, then flagrantly. Within ensembles, the harpsichord had functioned as part of the continuo section, providing harmonic and metric stability. But here the harpsichord becomes a lord of misrule, stepping out of its supporting role and hijacking the piece. That Bach probably designed the part for himself adds to the drama.

In the second movement, the harpsichord's intrusion is relatively modest: it begins merely chording under the violin and flute in what seems like a trio sonata. But then, the keyboardist's right hand joins what had been a two-way conversation, and it often takes over the direction of the phrases. Yet this unexpected threesome flows without conflict. By the time we reach the finale, a *gigue*, we anticipate that the harpsichord will assume a starring role.

This game begins in the first movement. After a *ritornello*, the flute and violin enter as conventional soloists, though the accompanying harpsichord part appears far too flashy for good continuo playing. Still, the movement proceeds in typical fashion, with modulations to a couple of keys and a return to the principal key marked by the *ritornello* announcing the end.

But, as it turns out, we are only about a quarter of the way through. For the remainder of the movement Bach has to buy time by denying moments of anticipated closure and interpolating alien episodes. He suddenly drops, for instance, onto a plateau of paralysis in F-sharp minor, then proceeds to a longer passage in which the harmonies drop systematically by fifth in a kind of free-fall. At last the bass holds, and the soloists perform massive pre-cadenza trills to pull us out of the quagmire. The movement is only half done. For a while, Bach puts us back on track, leading up to another *ritornello* in D. But now the harpsichord stages a coup, stirring up such turbulence that the orchestra and the other soloists drop out one by one as if unsure what is happening.

The last quarter of the movement features what we usually call a *cadenza*. The autograph indicates that the harpsichord originally concluded after only a few measures. But then Bach scratched out that possible ending and produced what resembles a dizzying *toccata*. Just as the movement itself had continually hinted at then denied closure, so the harpsichord invents content to delay the inevitable, eventually shredding even tonal and metric stability just to keep going. In the end, the keyboardist relents and allows the orchestra to provide the long-awaited capstone. But our belief in that restoration might be shaken by the willful maneuvers that have transpired.

We often think of Bach as the epitome of order; to be sure, he calculated each detail of this extravaganza carefully to produce its dramatic effects. But if his serenata submits his talent to his patron, the *Orchestral Suite in B Minor* and *Brandenburg V* obey no master. Having absorbed all the styles around him, he pushes beyond to heights no one had ever envisioned. He proclaims himself king of the hill.

SUSAN MCCLARY
October 2025

Zu behaupten, dass Bachs Dienstzeit in Weimar unrühmlich endete, wäre eine Untertreibung. Sein letzter Blick auf die Stadt erfolgte aus dem Fenster einer Gefängniszelle.

eed. d. 6. Nov., ist der bisherige Concert-Meister v. Hof-Organist, Bach, wegen seiner Halbstarrigen Bezeugung v. zu erzwingenden dimission, auf der LandRichter-Stube arrêtiert, v. endlich d. 2. Dec. darauf, mit angezeigter Ungnade, Ihme die dimission durch den HofSecr: angedeüet, v. zugleich des arrests befrejet worden.

Was für eine Auseinandersetzung diesen Entwicklungen vorausgegangen war, lässt sich heute nicht mehr genau sagen, es ist jedoch kaum davon auszugehen, dass Bach darüber erfreut war, bei der Neubesetzung der Weimarer Kapellmeisterstelle übergangen worden zu sein.

Sein Amtsantritt in Köthen dürfte seine Stimmung jedoch wesentlich verbessert haben. In Köthen fand er einen die „*Music so wohl liebenden als kennenden*“ Dienstherrn. Fürst Leopold von Anhalt-Köthen hegte große Begeisterung für die Musik und war selbst ein begeisterter Amateurmusiker. Er hatte eine Gruppe von Virtuosen versammelt, bei dem es sich wohl um das herausragendste musikalische Ensemble in ganz Deutschland handelte, und er hatte Bach für dessen Leitung engagiert. Endlich – und wohl zum ersten (und zugleich letzten) Mal in seinem Leben – war Bach von Musikern seines eigenen Kalibers umgeben. Es ist daher kein Wunder, dass er sich später gerne an seine Köthener Zeit erinnerte.

Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen.

Was in Anbetracht von Bachs heutiger Reputation als überragender Komponist geistlicher Musik vielleicht überrascht, ist der Umstand dass er in seiner glücklichsten Stellung fast kein einziges Werk für die Kirche schuf und weder für einen Chor noch für die Orgel verantwortlich war. Mithin gehörte geistliche Musik für ihn nicht zwangsweise zu den Requisiten eines zufriedenen Lebens.

Die meisten von Bach in Köthen komponierten Werke waren rein instrumental, und es besteht kein Zweifel, dass nur ein kleiner Bruchteil dieses Schatzes überliefert ist. Anders als Kantaten, die für weitere Aufführungen an den jährlich wiederkehrenden kirchlichen Sonn- und Festtagen aufgehoben wurden, war Instrumentalmusik flüchtig; nachdem sie ihren Zweck erfüllt hatte, konnte sie entsorgt werden. Die Reichtümer, die in seiner fast sechsjährigen Dienstzeit unter einem stetig fordernden Fürsten aus Bachs Feder flossen, können wir uns heute nur noch vorstellen.

Auf praktischer Ebene mussten wir einige Entscheidungen treffen. Das Köthener Ensemble höchstwahrscheinlich in der tiefen Stimmtonhöhe aus Frankreich, die einen Ganzton unter den heute üblichen 440 Hertz liegt. Für unsere Einspielung haben wir einen Stimmton von 400 Hertz gewählt. Sodann war die vielleicht folgenschwerste Entscheidung die Zusammenstellung eines für die Aufführung dieser Musik angemessenen Ensembles. Dies mag auf den ersten Blick leicht erscheinen. Wir schauen uns die alten Rechnungen an, erfassen die Zahl der entlohnten Geiger und formen danach unser Ensemble. Auf dieser Basis haben wir aber nur sehr wenige spezifisch als Geiger bezeichnete Musiker, daher wäre das Ensemble so klein wie es gerade noch praktikabel wäre. Dies ignoriert allerdings den Umstand, dass grundsätzlich von allen Musikern erwartet wurde, dass sie mehrere Instrumente beherrschten. So kam es etwa vor, dass ein Fagottist, der in einem bestimmten Stück nicht gebraucht wurde, die Bratsche übernahm. Hinzu kommt, dass bestimmte Angestellte, etwa ein Koch oder ein Stallknecht, neben ihrer Eignung für ihre primäre Tätigkeit auch wegen ihrer musikalischen Begabung ausgewählt wurden. Sie wurden dann aber nicht als Musiker geführt, obwohl ein wesentlicher Teil ihrer Pflichten musikalischer Natur war. Wenn wir all dies in Betracht ziehen und außerdem berücksichtigen, dass der Fürst häufig zusätzliche Musiker von außerhalb rekrutierte, können wir uns schon die Größe eines kleinen Orchesters vorstellen. Der hohe Anspruch von Bachs Kompositionen lässt uns zu dieser Lösung tendieren, und entsprechend haben wir sie für unsere Einspielung gewählt.

Eine Suite, ein Konzert und eine Geburtstagskantate können der Vielzahl der in Köthen entstandenen Kompositionen kaum gerecht werden. Wir könnten noch die Violinpartiten, die Cello- und die Cembalosuiten hinzufügen und vielleicht auch einige der Solokonzerte, allerdings ist die Datierung dieser Musik überaus schwierig. Insgesamt sollten wir nicht glauben, dass Bach sich jeden Tag mit einem Lächeln im Gesicht an die

Arbeit machte und in Köthen permanent die Sonne schien. Im Juli 1720 kehrte er von einer Reise mit dem Fürsten nach Karlsbad zurück und musste erfahren, dass seine geliebte Frau Maria Barbara nach einer plötzlichen Krankheit verstorben und bereits beerdigt war. Der unvorstellbare Schmerz, den ihm dies bereitete, ist vielleicht nur mit dem Verlust seines nach dem Fürsten, der auch sein Taufpate war, benannten Sohnes Leopold Augustus im September 1719 vergleichbar. Bachs tiefe Trauer dürfte erst durch die Heirat mit der jungen Sopranistin Anna Magdalena Wilke im Dezember 1721 abgemildert worden sein, mit der er noch weitere dreizehn Kinder zeugte.

So glücklich diese Jahre in Köthen auch gewesen sein mögen, sie sollten entgegen Bachs Wünschen nicht bis zum Ende seines Lebens dauern. Die Kosten für ein Ensemble von solch herausragender Qualität wurden für den kleinen Köthener Hof schließlich unerschwinglich, und da auch die musikalischen Ambitionen des Fürsten nachließen, bat Bach um Erlaubnis, sich anderswo nach einer neuen Anstellung umzuschauen. Dies wurde ihm genehmigt und er erhielt einen Entlassungsbrief, der den Schlüssel zum nächsten Kapitel im Leben dieses außergewöhnlichen Mannes bildet – seine Bewerbung in Leipzig. Aber das wird Thema der nächsten Folge unserer musikalischen Biographie sein.

PAUL AGNEW
Übersetzung: Stephanie Wollny

Bach in Köthen

J. S. Bach verbrachte den November 1717 in einer Gefängniszelle – ihm wurde vorgeworfen, gegen seinen Weimarer Dienstvertrag verstoßen zu haben, um eine Anstellung in Köthen anzunehmen. Selbst im Rückblick wertete er diese als seinen Traumjob. Als ihm 1730 seine Position in Leipzig Verdruss bereitete, schrieb er in einem Brief an seinen Freund Georg Erdmann über seine Zeit in Köthen: „*Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen*“. Die bei Fürst Leopold verbrachten Jahre, 1717–1723, waren die glücklichste Periode seiner gesamten Musikerlaufbahn.

Und wohl auch die fruchtbarste. Neben anderen Werken schuf er in Köthen seine Sonaten und Partiten für Violine solo, seine Suiten für Violoncello solo, das Orgelbüchlein, das Wohltemperierte Clavier und die Brandenburgischen Konzerte. Als engagierter Lehrer stellte er im Jahr 1720 für seinen zehnjährigen Sohn Wilhelm Friedemann ein Übungsbuch zusammen, das unter anderem frühe Fassungen der ersten beiden Präludien des Wohltemperierten Claviers enthielt. In seinem Unterricht trachtete er danach, seinem Sohn die grundlegenden kompositorischen Prinzipien zu vermitteln; dies tritt besonders deutlich in diesen beiden Präludien zutage, in denen einfache Figurationen modellhafte harmonische und kontrapunktische Prozesse in Gang setzen. Auch in Leipzig komponierte er Instrumentalmusik, seine Köthener Sammlungen bilden allerdings auch heute noch die Grundlage unserer Konzertrepertoires wie auch unseres musikpädagogischen Zugangs.

Der Köthener Hof war in mehrerer Hinsicht ungewöhnlich. Als Calvinist mied Leopold komplexe geistliche Musiken, daher konnte Bach seine Kräfte weltlichen Projekten widmen. Die Stadt Köthen war recht klein, aber der Hof hatte kurz zuvor eine beneidenswerte Gruppe von virtuosen Musikern und Sängern aus Berlin rekrutiert. Daher musste Bach sich nicht mit den beschränkten musikalischen Fähigkeiten von Schuljungen abmühen, wie es später in Leipzig der Fall war, sondern konnte sich bei der Umsetzung seiner oft furchteinflößend anspruchsvollen Kompositionen auf professionelle Spieler verlassen.

Seine Serenata **Durchlauchtster Leopold** BWV 173a führte Bach am 10. Dezember 1722 auf, dem 28. Geburtstag seines Dienstherrn. Das Libretto, eine Huldigungs-Eloge in der Tradition höfischer Schmeichelei, stammte von einem unbekanntem Dichter. Zwei Jahre später verwendete Bach einen Großteil der Musik für die Kantate *Erböhstes Fleisch und Blut* BWV 173b. Die Serenata besteht aus alternierenden Arien für Sopran- und Bassstimme. Bach präsentiert seine virtuoseren Musiker gleich vom eröffnenden Rezitativ an, aus dem heraus der Sopran üppige Koloraturen entwickelt. Der Dichter hatte seine Texte in einer Weise verfasst, die eine Vertonung in Da-capo-Form nahelegt, doch Bach widersetzte sich diesem Schema und wählte für seine Arien freie Formen.

Ganz besonders ungewöhnlich ist das Duett „Unter seinem Purpursaum“, in dessen einzelnen Strophen er die Tonart um jeweils eine Quinte anhebt, als wollten die Sänger sich in ihrem Lobpreis gegenseitig ausstechen (G-Dur, dann D-Dur), bevor sie sich in der letzten Strophe zusamm tun (A-Dur). Ein abschließender Chorsatz vereint Ensemble und Solisten in einem letzten Lobgesang für den Fürsten.

Den Zeitpunkt der Erstaufführung von BWV 173a können wir erschließen, da wir wissen, an welchem Tag der Fürst geboren wurde. Alle übrigen von Bach in Köthen geschaffenen Werke können wir hingegen nicht sicher datieren. Lange Zeit ging die musikwissenschaftliche Forschung davon aus, dass der Komponist den Großteil seiner Instrumentalmusik in der Zeit schrieb, als er für Leopold arbeitete, doch neue Datierungsmethoden haben diese saubere Zuordnung zerschlagen. Die Orchestersuiten zum Beispiel scheinen über Jahrzehnte hinweg entstanden zu sein. Es gibt noch nicht einmal Belege dafür, dass, abgesehen von der Serenata, von Bachs Köthener Kompositionen überhaupt etwas während seiner dortigen Amtszeit aufgeführt wurde.

Bachs Suiten demonstrieren seine Fähigkeit, innerhalb des damals an deutschen Höfen beliebten französischen Idioms zu agieren. Eine typische Suite umfasste Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, alle in derselben Tonart, doch jeweils mit den rhythmischen Merkmalen ausgestattet, die diesen Tänzen zu eigen waren. Die **Orchestersuite in h-Moll** BWV 1067 enthält nur einen dieser Standardsätze, eine Sarabande, bietet aber eine Palette anderer französischer Tanztypen –Rondeau, Bourrée, Menuett, Polonaise und Badinerie. Zusätzlich zu einem Streichensemble verlangt die Suite auch eine Traversflöte, die häufig von den Violinen verstärkt wird.

Der erste Satz beginnt mit der majestätischen Gestik der für den Einzug von Ludwig XIV. entwickelten Gattung der Französischen Ouvertüre. In diesem durch punktierte Rhythmen und Ornamente geprägten Abschnitt ist Bach dem französischen Idiom ganz besonders stark verpflichtet. Doch der Komponist hielt sich nie lange innerhalb konventioneller Restriktionen auf. Seine französischen Kollegen ließen auf solche Eröffnungen schnelle, eher kontrapunktische Musik folgen, Bach jedoch erhöht seinen Einsatz und präsentiert eine schillernde Hybridform aus Fuge und italienischem Konzert. Während die Solo-Flöte sich im ersten Abschnitt mit dem Ensemble vermischt, tritt sie nun mit unbändiger Virtuosität hervor, wobei ihr Spiel vom Ensemble entsprechend untermalt wird. Am Ende des Satzes kehrt Bach zu den prozessionshaften Klängen des Beginns zurück, hat uns aber bereits einen Vorgeschmack auf die extravaganten Figurationen gegeben, die die Suite in ihrem weiteren Verlauf noch enthält.

Das Rondeau bringt einen Moment der Ruhe, sein Refrain erinnert an die heitere Melancholie Watteaus. Doch bald schon wird Bach ungeduldig; seine Sarabande enthält einen Kanon zwischen der von den Violinen verdoppelten Flöte und dem Bass, womit er seine unübertroffene Fähigkeit unter Beweis stellt, anmutige Melodien zu schreiben und zugleich anspruchsvolle intellektuelle Herausforderungen zu meistern. Die lebhaft Bourrée rückt in ihrem Mittelteil die Flöte ins Zentrum, ebenso wie die auf einem polnischen Volkslied basierende Polonaise. Das Menuett kehrt zu der höfischen Eleganz des Rondeaus zurück, das Solo-Instrument ist hier zurückhaltender und in das größere Ensemble eingegliedert. Als letzten Coup komponiert Bach eine Badinerie – eine „Schäkerei“. Und hier erlaubt er der Flöte, ihr Können ungehemmt zur Schau zu stellen. Eine der beschwingtesten Kompositionen des Bachschen Repertoires, lässt die Badinerie die von Versailles vorgeschriebene Etikette hinter sich und schwelgt im italienischen Individualismus.

Im **Fünften Brandenburgischen Konzert** gibt Bach seiner Neigung zu italienischer Extravaganz noch weiter nach. In dem Konzert in D-Dur – Teil einer Serie von sechs Konzerten, die der Komponist im Jahr 1721 dem Markgrafen von Brandenburg in einer Widmungshandschrift präsentierte – ignoriert er einen Großteil der ihm seinerzeit zur Verfügung stehenden Formprinzipien; das Werk gilt auch heute noch als eines der gewagtesten musikalischen Experimente des gesamten Repertoires. Wir wissen, dass Bach sich in seiner Weimarer Zeit sehr für die kompositorischen Strategien Vivaldis interessierte, dieses Stück markiert allerdings das Ende dieser Phase. Er versucht hier offensichtlich, seinem bisherigen Modell den Rücken zu kehren.

Bach wählte für seine Sammlung den Titel *Six Concerts avec plusieurs instruments*, und die sechs Werke demonstrieren seine Fähigkeit, mit einer Vielzahl von Instrumenten und in den unterschiedlichsten Stilen zu arbeiten. Vordergründig ein Konzert für Flöte und Violine, stellt das Fünfte Brandenburgische Konzert auch das Cembalo zur Schau, zunächst eher verstohlen, im weiteren Verlauf jedoch ganz offen. In der Ensemblesmusik hatte das Cembalo bis dahin als Teil der Continuo-Gruppe gedient und in dieser Funktion für harmonische und metrische Stabilität gesorgt. Doch hier geriert es sich als Herr der Unordnung, es entledigt sich seiner Unterstützerrolle und kapert das ganze Werk. Dass Bach die Partie wahrscheinlich für sich selbst bestimmt hat, erhöht die Dramatik noch.

Im zweiten Satz ist die Mitwirkung des Cembalos zunächst relativ verhalten – es beginnt zunächst nur, die Violin- und die Flötenstimme mit Akkorden zu unterlegen, woraus sich eine Art Triosonate ergibt. Doch dann mischt sich die rechte Hand des Tastenspielers in die bisher zweistimmige Konversation ein und bestimmt zunehmend die Richtung der einzelnen Phrasen. Dieses unerwartete Dreigespann kommt allerdings ohne jeglichen Konflikt aus. Indem wir das Finale, eine Gigue, erreichen, erwarten wir bereits, dass das Cembalo die Führungsrolle übernehmen wird.

Dieses Spiel beginnt bereits im ersten Satz. Nach einem Ritornell setzen Flöte und Violine als konventionelle Solisten ein, allerdings erscheint die Partie des begleitenden Cembalos für solides Continuo-Spiel viel zu auffällig. Trotzdem entwickelt der Satz sich in typischer Weise, mit Modulationen in zwei entferntere Tonarten sowie der Rückkehr zur Grundtonart, in der das Ritornell das Ende anzukündigen scheint.

Wie sich jedoch herausstellt, haben wir damit erst etwa ein Viertel des Satzes gehört. Im noch verbleibenden Teil muss Bach auf Zeit spielen, indem er die Momente des erwarteten Abschlusses leugnet und stattdessen fremde Episoden interpoliert. So fällt er zum Beispiel auf ein Plateau des Verharrens in fis-Moll, bevor er eine längere Passage anschließt, in der sich die Harmonien in einer Art freiem Fall systematisch in Quintschritten abwärts bewegen. Wenigstens der Bass hält noch die Balance, während die Solisten uns mittels massiver vor-kadenzieller Triller aus dem Morast zu ziehen versuchen. Der Satz ist jetzt erst zur Hälfte vorbei. Für eine Weile führt uns Bach auf den rechten Weg zurück und wir nähern uns einem weiteren Ritornell in D-Dur. Doch nun inszeniert das Cembalo einen Staatsstreich und wühlt derartig heftige Turbulenzen auf, dass das Orchester und die übrigen Solisten einer nach dem anderen verstummen, als wären sie nicht sicher, was da gerade geschieht.

Das letzte Viertel des Satzes enthält, was wir gewöhnlich als Kadenz bezeichnen. Dem Autograph ist zu entnehmen, dass das Cembalo hier ursprünglich nur wenige Takte spielte. Doch dann strich Bach diesen möglichen Schluss aus und schuf eine Art schwindelerregende Toccata. So wie der Satz selbst immer wieder zum Schein das Ende angedeutet hat, erfindet nun das Cembalo Auswege aus dem scheinbar Unvermeidlichen, bis es schließlich jegliche klangliche und metrische Stabilität zersprengt, nur um weitermachen zu können. Schließlich gibt der Tastenspieler nach und erlaubt dem Orchester, den lang erwarteten Schlussstein zu setzen. Allerdings könnte es durchaus sein, dass unser Vertrauen in diese Restitution infolge der bisher erfahrenen eigenwilligen Manöver dauerhaft erschüttert ist.

Wir assoziieren Bach häufig mit dem Inbegriff von Ordnung, und es stimmt, dass er jedes Detail dieses Spektakels sorgfältig geplant hat, um die entsprechende dramatische Wirkung zu erzielen. Doch selbst wenn er sein Talent in der Serenata seinem Dienstherrn widmet – die Orchestersuite in h-Moll und das Fünfte Brandenburgische Konzert gehorchen keinem Meister. Nachdem er sämtliche ihm zugänglichen Stile in sich aufgesogen hat, erklmmt er kompositorische Höhen, die vor ihm niemand auch nur gehant hat. Damit ernennt er sich zum „King of the Hill“.

SUSAN MCCLARY
Oktober 2025
Übersetzung: Stephanie Wolhry

Cantata 'Durchlauchtster Leopold' BWV 173a

13 | I. REZITATIV (*Sopran*)

Durchlauchtster Leopold,
Es singet Anhalts Welt
Von neuem mit Vergnügen,
Dein Köthen sich dir stellt,
Um sich vor dir zu biegen,
Durchlauchtster Leopold.

14 | II. ARIA (*Sopran*)

Güldner Sonnen frohe Stunden,
Die der Himmel selbst gebunden,
Sich von neuem eingefunden,
Rühmet, singet, stimmt die Saiten,
Seinen Nachruhm auszubreiten!

15 | III. ARIA (*Bass*)

Leopolds Vortrefflichkeiten
Machen uns itzt viel zu tun.
Mund und Herze, Ohr und Blicke
Können nicht bei seinem Glücke,
Das ihm billig folget, ruhn.

16 | IV. ARIA (*Sopran, Bass*)

BASS
Unter seinem Purpursaum
Ist die Freude
Nach dem Leide,
Jedem schenkt er weiten Raum,
Gnadengaben zu genießen,
Die wie reiche Ströme fließen.

SOPRAN
Nach landesväterlicher Art
Er ernähret,
Unfall wehret;
Drum sich nun die Hoffnung paart,
Dass er werde Anhalts Lande
Setzen in beglückten Stande.

SOPRAN, BASS
Doch wir lassen unsre Pflicht
Froher Sinnen
Itzt nicht rinnen,
Heute, da des Himmels Licht
Seine Knechte fröhlich machet
Und auf seinem Zepter lachtet.

I. RÉCITATIF (*soprano*)

Sérénissime Léopold,
Le monde d'Anhalt
Chante de nouveau avec plaisir ;
Ta cité de Köthen se présente à toi,
Pour s'incliner devant toi,
Sérénissime Léopold.

II. AIR (*soprano*)

Les heures joyeuses du soleil d'or
Que le ciel lui-même a rassemblées
Sont de nouveau revenues ;
Chantez ses louanges, faites sonner les cordes
Pour répandre sa renommée !

III. AIR (*basse*)

Les mérites de Léopold
Nous donnent maintenant beaucoup à faire.
Bouche et cœur, oreille et œil
Ne peuvent, devant le bonheur
Qui à bon droit lui sourit, rester au repos.

IV. AIR (*soprano, basse*)

BASSE
Sous sa pourpre,
La joie
Succède à la peine,
À chacun il accorde une large place
Pour jouir des dons de sa grâce,
Qui coulent en flots abondants.

SOPRANO
En père de la patrie,
Il nourrit,
Protège du malheur ;
Aussi peut-on espérer
Qu'il saura placer le pays d'Anhalt
Dans un état de félicité.

SOPRANO, BASSE
Mais nous ne laissons point,
D'humeur joyeuse,
Notre devoir s'enfuir maintenant,
En ce jour où la lumière du ciel
Rend joyeux ses serviteurs
Et joue sur son sceptre.

I. RECITATIVE (*Soprano*)

Most serene Royal Highness Leopold,
The whole of Anhalt is singing
Once again with great joy,
And your loyal Cöthen gathers
To bow low before you,
Most serene Royal Highness Leopold.

II. ARIA (*Soprano*)

Happy hours of golden sunshine,
Granted by heaven itself,
Appear once more;
Oh praise him, sing and tune the strings
To make his fame known everywhere!

III. ARIA (*Bass*)

To tell all Leopold's great virtues
Is a challenging task.
Our mouths and hearts, ears and eyes
Must not rest in rejoicing
At his happiness, so justly won.

IV. ARIA (*Soprano, Bass*)

BASS
Beneath the purple hem of his cloak
Joy abides,
Following suffering,
He gives everyone ample space
To enjoy his gracious gifts,
That flow like mighty rivers.

SOPRANO
As a Father to his people
He feeds us,
And fends off misfortune;
Hence our hope that now
He will bring the land of Anhalt
Into a state of happy contentment.

SOPRANO, BASS
Yet we shall not allow our duty
To be evaded
While he is serenaded,
Even today, as the light of heaven
Gladdens his servants
And smiles on his sceptre.

17 | **V. REZITATIV** (*Sopran, Bass*)

Durchlachtigster, den Anhalt Vater nennt,
Wir wollen dann das Herz zum Opfer bringen;
Aus unsrer Brust, die ganz vor Andacht brennt,
Soll sich der Seufzer Glut zum Himmel schwingen.

18 | **VI. ARIA** (*Sopran*)

So schau dies holden Tages Licht
Noch viele, viele Zeiten.
Und wie es itzt begleiten
Hohes Wohlsein und Gelücke,
So wisse es, wenn es anbricht
Ins Künftige, von Kummer nicht.

19 | **VII. ARIA** (*Bass*)

Dein Name gleich der Sonnen geh,
Stets während bei den Sternen steh!
Leopold in Anhalts Grenzen
Wird im Fürstenruhe glänzen.

20 | **VIII. CHOR** (*Sopran, Bass*)

Nimm auch, großer Fürst, uns auf
Und die sich zu deinen Ehren
Untertänigst lassen hören!
Glücklich sei dein Lebenslauf,
Sei dem Volke solcher Segen,
Den auf deinem Haupt wir legen!

V. RÉCITATIF (*soprano, basse*)

Sérénissime, qu'Anhalt nomme père,
Nous voulons donc apporter notre cœur en
offrande ;
De notre poitrine, tout embrasée de ferveur,
Que s'élève vers le ciel la flamme de nos soupirs.

VI. AIR (*soprano*)

Vois la lumière de ce jour heureux
Encore bien des fois !
Et, de même qu'aujourd'hui
Grand bonheur et félicité l'accompagnent,
Qu'elle puisse, lorsqu'elle poindra à l'avenir,
Ne connaître aucune peine.

VII. AIR (*basse*)

Que ton nom aille tel le soleil
Et reste à jamais auprès des étoiles !
Léopold, dans les frontières d'Anhalt,
Brillera dans la gloire princière.

VIII. CHŒUR (*soprano, basse*)

Accueille-nous aussi, grand prince,
Et ceux qui en ton honneur
Très humblement se font entendre !
Que ta carrière soit heureuse ;
Sois à ton peuple cette même bénédiction
Que nous déposons sur ta tête !

Traduction : Dennis Collins

V. RECITATIVE (*Soprano, Bass*)

Your Royal Highness, whom all Anhalt calls
Father,
We wish to bring our hearts as an offering;
From our loyal breasts, burning with devotion,
Let our glowing sighs be wafted up to heaven.

VI. ARIA (*Soprano*)

So may the light of this glorious day
Be seen for many, many times to come.
And as it is now paired
With highest happiness and joy,
Let it, when it comes again
Be never marred by sadness.

VII. ARIA (*Bass*)

May your name be like the planets,
Always bright among the stars!
Leopold, within Anhalt's frontiers
Will ever shine with princely glory.

VIII. CHORUS (*Soprano, Bass*)

Receive us, great Prince,
Together with all who, in your honour,
Most humbly let their tribute be heard!
May your life be a happy one,
And be to your people such a blessing
As the one we lay upon your head!

Transaltion: John Thornley

Les Arts Florissants - Sélection discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

A Life in Music #1
Early Cantatas
 Arnstadt & Mühlhausen (1703-1708)
 JOHANN SEBASTIAN BACH
 Cantatas BWV 4, 106, 150
 & JOHANN KUHNAU
 Christ lag in Todesbanden
 Miriam Allan, Maarten Engeltjes,
 Thomas Hobbs, Edward Grint
 dir. Paul Agnew
 feat. Benjamin Alard, organ
 CD HAF 8905364



‘Sprightly and splendid – I should doff my cap too to [...] every member of Agnew’s team. In my book they’ve already conquered Everest.’
 – Geoff Brown in **The Times**

‘With just one or two to a part, each musician is a leader here. The purity of the singers’ straight tones and the immediacy and depth of their individual reactions to lexical meaning are bracing, yet held within a delicately balanced ensemble... Hats off to Les Arts Florissants for daring to make Bach a man of the theatre.’
 – **BBC Music Magazine**

A Life in Music #2
The Weimar Years (1708-1717)
 JOHANN SEBASTIAN BACH
 Weinen, Klagen, Sorgen, Sagen BWV 12
 Nun komm, der Heiden Heiland BWV 61
 Himmelskönig, sei willkommen BWV 182
 & G. P. TELEMANN
 Nun Komm, der Heiden Heiland TWV 1:1178
 Miriam Allan, Maarten Engeltjes,
 Thomas Hobbs, Edward Grint
 dir. Paul Agnew
 feat. Benjamin Alard, organ
 CD HAF 8902728



‘Undogmatic about forces or format, Agnew achieves from the outset an exceptional alliance between singers and instrumentalists.’
 – **Gramophone**

„Mit nur acht Sängern entfalten Les Arts Florissants Seinen Kosmos, der Bachs Entwicklung und klangliche Wärme offenbart.“
 – **BBC Music Magazine**

JOHANN SEBASTIAN BACH
Mass in B minor
Katherine Watson, Tim Mead,
Reinoud Van Mechelen, André Morsch
William Christie
 2 CD HAF 8905293.94



SÉBASTIEN DE BROSSARD
 ANDRÉ RAISSON
 PIERRE BOUTEILLER
Les Maîtres du Motet
Paul Agnew
 CD HAF 8905300



CARLO GESUALDO
 The Complete Madrigal Books
Paul Agnew

Vol. 1 : Libri Primo & Secondo
 2 CD HAF 8905307.08

Vol. 2 : Libri Terzo & Quarto
 2 CD HAF 8905309.10

Vol. 3 : Libri Quinto & Sesto
 2 CD HAF 8905311.12



CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
Orphée et Eurydice
Reinoud Van Mechelen,
Ana Vieira Leite, Julie Roset
Paul Agnew
 2 CD HAF 8905401.02

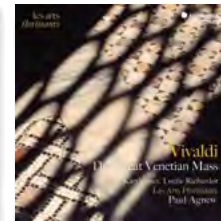


GEORGE FRIDERIC HANDEL
Music for Queen Caroline
 Te Deum and Coronation Anthem
 Funeral Anthem
William Christie
 CD HAF 8905298



Messiah, oratorio
Barbara Schlick, Sandrine Piau,
Andreas Scholl, Mark Padmore,
Nathan Berg
William Christie
 2 CD HAF 8901498.99

HEINRICH SCHÜTZ
Italian Madrigals
dir. Paul Agnew
 CD HAF 8905374



ANTONIO VIVALDI
The Great Venetian Mass
 Gloria RV 589 and other sacred works
Sophie Karthäuser, Lucile Richardot
Paul Agnew
 CD HAF 8905358

Les Arts Florissants sont soutenus par l'État, Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) des Pays de la Loire,
le Département de la Vendée et la Région des Pays de la Loire.

La Selz Foundation est leur Mécène Principal.
Les American Friends of Les Arts Florissants sont Grands Mécènes.
Les Arts Florissants sont accueillis en résidence à la Philharmonie de Paris
et par ailleurs labellisés Centre Culturel de Rencontre.

La création et la tournée du projet "Bach, une vie en musique"
sont soutenues par Brigitte et Didier Berthelemot.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2026

Enregistrement : 17-18 juin 2024 et 22 mai 2025, SR1, Philharmonie de Paris (France)

Direction artistique et montage : Arnaud Moral

Prise de son, mixage et mastering : Florent Ollivier

Assistant à la prise de son : Lilian Fiscal

Tracks 8 & 12 : Alban Moraud audio (réalisation et prise de son)

Alexandra Evrard (montage et mastering)

© harmonia mundi et Les Arts Florissants pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : Johann Sebastian Bach (vers 1715). Peinture de Johann Ernst Rentsch (l'Ancien)

Erfurt, Angermuseum, akg-images

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
arts-florissants.org
emmanuel-reschecaserta.com
miriamallan.com
edwardgrint.com
benjaminlard.net