

Monteverdi Choir
John Eliot Gardiner

Bach Motets



For Orlando and Conrad

Cover: High Wire Artist Philippe Petit
Photo: Jean-Louis Blondeau, Polaris Images

Johann Sebastian Bach 1685-1750

72:27 Motets

- 1 6:18 **Lobet den Herrn, alle Heiden** BWV 230
- 2 9:01 **Komm, Jesu, komm** BWV 229
- 3 7:21 **Der Geist hilft unser Schwachheit auf** BWV 226
- 20:14 **Jesu, meine Freude** BWV 227
- 4 1:03 Jesu, meine Freude
- 5 2:36 Es ist nun nichts Verdammliches
- 6 0:59 Unter deinem Schirmen
- 7 0:52 Denn das Gesetz des Geistes
- 8 2:11 Trotz dem alten Drachen
- 9 3:07 Ihr aber seid nicht fleischlich
- 10 1:02 Weg mit allen Schätzen!
- 11 2:02 So aber Christus in euch ist
- 12 3:42 Gute Nacht, o Wesen
- 13 1:22 So nun der Geist des
- 14 1:17 Weicht, ihr Trauergeister
- 15 8:39 **Fürchte dich nicht, ich bin bei dir** BWV 228
- 16:37 **Singet dem Herrn ein neues Lied** BWV 225
- 16 4:22 Singet dem Herrn ein neues Lied
- 17 9:06 Wie sich ein Vater erbarmet
- 18 3:09 Lobet den Herrn in seinen Taten
- 19 4:17 **Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn** BWV Anh. 159

Monteverdi Choir
John Eliot Gardiner

Olaf Reimers *cello*
Valerie Botwright *double bass*
Györgyi Farkas *bassoon*
James Johnstone *organ*

Monteverdi Choir

Sopranos

Esther Brazil
Zoe Brown
Susanna Fairbairn
Katharine Fuge
Katy Hill
Alison Hill
Emilia Hughes
Lucy Page
Lucy Roberts
Katie Thomas
Emma Walshe

Altos

Meg Bragle
Heather Cairncross
Rory McCleery
Raffaele Pe
Clare Wilkinson*
Richard Wyn Roberts

Tenors

Andrew Busher
Peter Davoren
David de Winter
Graham Neal
Nicholas Robertson
Gareth Treseder*

Basses

Tom Appleton
Alex Ashworth
Christopher Borrett*
Samuel Evans
Rupert Reid
Lawrence Wallington

The individual motets
are sung by permutations
of the above

* Soloists in track 11

9.9. Motetta à doi Cori. *Gen. Cantata, long ad. prof. G. Prof. Cantata*
Rectoris Ernesti

Cori I
 Der Geist - sieht unser Ansehen auf der
 Der Geist - sieht unser Ansehen auf der
 Der Geist - sieht unser Ansehen auf der
 Der Geist - sieht unser Ansehen auf der
 Der Geist - sieht unser Ansehen auf der

Cori II
 Der Geist - sieht unser Ansehen auf der
 Der Geist - sieht unser Ansehen auf der
 Der Geist - sieht unser Ansehen auf der
 Der Geist - sieht unser Ansehen auf der
 Der Geist - sieht unser Ansehen auf der

The Bach Motets

John Eliot Gardiner

Bach's motets constitute the most perfect, and in some ways the most hypnotic, set amongst his works. No doubt cellists, violinists and keyboard players, with their wonderful treasuries of works by Bach for their chosen instruments, would protest and dispute this contention, but for me the six motets are peerless. They grew out of a genre which the Bach family had cultivated for generations, and they formed the core repertory Bach expected all his pupils to sing and to master. I count myself lucky that by the time I was eleven or twelve I knew the treble parts of all of them more or less by heart, and they have been my constant companions ever since. Through their extraordinary complexity and density they make colossal demands of everyone who performs them, requiring stamina, exceptional virtuosity and sensitivity to the abrupt changes of mood and texture, as well as to the exact meaning of each word. With their skilful use of canon, fugue and counterpoint, the brilliant exploitation of double-choir sonorities and the tautness of their structural organisation, each of them is challenging in its own way and endlessly fascinating. Above all they can touch the listener as well as the performer, revealing Bach's essentially compassionate nature, his dance-like joy in the praise of God and his total certitude in the contemplation of death.

The biblical motet BWV 230 **Lobet den Herrn, alle Heiden** for four-part choir and continuo was first published only in 1821 from a manuscript attributed to 'Signor Bach'. Some scholars have claimed that unlike most, if not all, of the other motets this is not a funerary motet (perhaps not even a true motet at all,

Previous page: First page of the autograph of BWV 226
Der Geist hilft unser Schwachheit auf
(Mus. ms. Bach p.36, f.1).
bpk / Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv,
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

since the basso continuo line is partly independent), that the vocal writing is 'instrumental' in style and therefore 'un-Bach-like' and that if the work is by Bach then it is doubtless an early piece. Most of these doubts may be dismissed. In the first place, the text (the whole of Psalm 117), while undeniably festive in character, would not have seemed out of place in a memorial service of Bach's time. Typically a *Gedächtnispredigt* or sermon dwelt on the soul of the departed having reached its heavenly destination. This idea of death as a goal and joyful release from earthly problems was common in German literary and theological writings at the beginning of the eighteenth century and is a *leitmotiv* that runs through Bach's motets as well as several of his cantatas. As for the 'instrumental' character of the vocal writing, Bach expected of his singers an instrument-like virtuosity and the agility of a tightrope walker, never more so than in the motets.

Lobet den Herrn opens with a volley of rising arpeggio fanfares typical of Bach in music conveying praise and honour. A counter-exposition for the parallel verse ('und preiset ihn') employs the type of turning motif Bach regularly used to illustrate either multitudes (as in Cantata 31) or emphatic activity (as in the crowd choruses of the Passions). The complexity of this double-fugue exposition relaxes at the words 'Denn seine Gnade und Wahrheit', which are set homophonically, with octave leaps and expressive suspensions. But at the mention of 'Ewigkeit' (eternity) new counterpoints spring up over symbolically held notes, introducing yet another kind of double-fugue exposition. Superficially the 'Alleluia' is a festive dance, indeed it is almost a romp. But as so often with

Bach, there is much art beneath the surface: a complexity of rhythmic fragments, cunningly developed by means of canonic imitation, gives structure to this concluding salvo.

BWV 229 **Komm, Jesu, komm** is the most intimate and touching of Bach's four surviving motets for double choir. Bach's exploration of the dialectical possibilities of eight voices deployed in two antiphonal choirs goes far beyond the manipulation of spatially separated blocks of sound pioneered by the Venetian polychoralists; instead, it builds on the rhetorically conceived dialogue procedures of Gabrieli's star pupil, Heinrich Schütz. Here above all one can appreciate Bach as a way-station between Schütz and Brahms. Having learned the expressive force of word repetitions and exchanges from his older cousin Johann Christoph (who had studied with Jonas de Fletin, himself a pupil of Schütz), Bach finds new ways of weaving all eight lines into a rich contrapuntal tapestry with extended cadences and dragging appoggiaturas on the words 'müde' (weary), 'sehne' (yearn) and 'Friede' (peace) that anticipate the world-weariness and nostalgia one finds in the double-choir motets of Brahms a century and a half later.

The opening invocations to Jesus – single word entreaties by both choirs, first alternately and then conjointly – are couched in the physically explicit language of a love song. Bach's inventive, phrase-by-phrase approach to the rhymed metrical text of this funerary hymn, the way he finds a distinctive musical character appropriate to each line, is immensely striking. The melodic outline of 'die Kraft verschwindt'

(my strength deserts me) inscribes an arc that hints at life's downward journey, beginning energetically in crotchets before the sands of life run out ('je mehr und mehr') then regaining temporary impetus as one choir interrupts and augments the expressive eloquence of the other. The basses lead the evocation of 'der saure Weg' (life's bitter path) with the anguished falling interval of a diminished seventh given in slow minims and in canon. By the time this figure has passed through all eight voices, interleaved in a dense contrapuntal web, Bach has achieved an overwhelming depiction of personal and collective distress. But he is not done yet. With two choirs in play he can give one the fragmented text and have the other interject with just two poignant words, 'zu schwer!' – life's path being 'too much' for anyone to bear. Then he rounds this section off with a few bars of a pedal D with passing harmonies of ravishing pathos.

Release comes in the unexpected form of a fresh fugal exposition starting in the altos at the words 'Komm, komm, ich will mich dir ergeben' – suddenly it feels more like a madrigal than a funerary motet – to which the second choir provides a syllabic commentary, chirpy and eager. Now Bach switches to 6/8 metre, passing two-bar segments of a French minuet from one choir to the other. Any other composer hitting on the idea of a dance movement at this point might have been happy to let it run its course and then move swiftly on to the second stanza of Paul Thymich's hymn. But Bach has barely begun. For the next eighty-eight bars he elaborates one glorious extended sequence after another, first for one choir then the other, all turned to good account to convey the balm and promise of Christ's words, 'I am the way,

the truth and the life'. The conclusion – two bars of antiphonal exchange, followed by eight more of eight-part imitative counterpoint – is then repeated as an echo, a fitting *envoi* and one that stretches the technical control of his (and every subsequent) choir to the maximum.

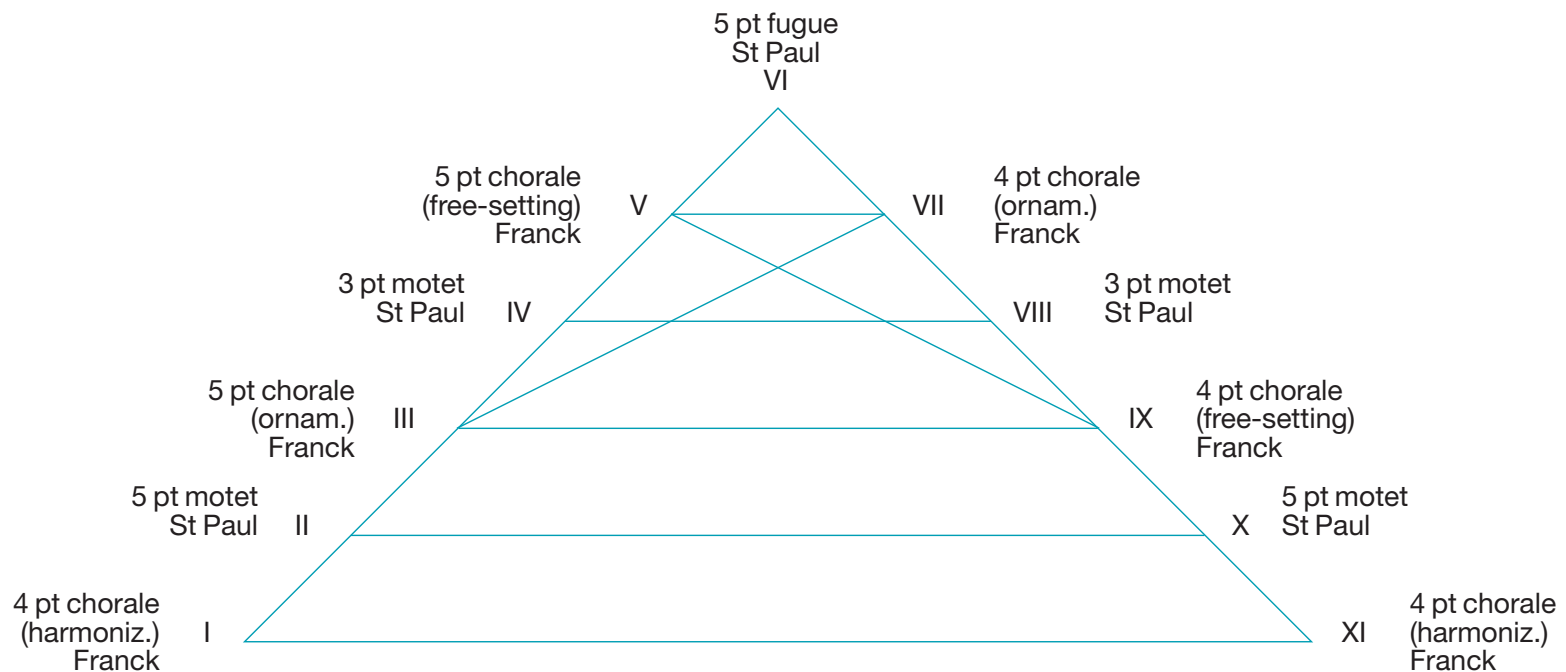
Just where one might then expect a chorale, Bach calls the second stanza an *aria* and sets it for the now united four-voiced choir. It conforms perfectly to Johann Mattheson's description of a choral aria for voices, 'moving in equal steps with no voice attempting what the other voices cannot to a certain extent equal.' That, however, does scant justice to Bach's lyrical summing up here, at life's end, of submission to Jesus' protection, with soaring vocal lines and admirably supple, word-driven bars in 3/4 metre alternating with others in an implied 3/2.

Besides serving as Cantor and musical director of the city of Leipzig, Bach worked at the Thomasschule as a somewhat reluctant schoolmaster under the veteran rector (headmaster in today's parlance) Johann Heinrich Ernesti. In his later years Ernesti had rather let things slide: discipline was poor and the school building in urgent need of repair and enlargement. Bach and his colleagues probably regarded Ernesti's death in October 1729 with mixed feelings; to the University of Leipzig, however, the death of a distinguished scholar was an event that called for commemoration, and Bach was commissioned to compose BWV 226 **Der Geist hilft unser Schwachheit auf**, the only motet whose precise original function is documented, for a memorial service held in the University church of St Paul on 20 October.

Bach's text is taken from St Paul's Epistle to the Romans, a passage which tells of the Holy Spirit's intercession with God the Father on behalf of believing Christians. The motet is in four sections. The first is dominated by an airy melisma representing the working of the Holy Spirit ('Geist'), comparable to the melisma on 'geistlich' in *Jesu, meine Freude*, while the second attempts to express the inexpressible groanings of man which pass for prayer, transformed by the Spirit into the most eloquent intercession. The two choirs then unite in a four-part double fugue of consummate skill, the mood one of certitude and unbounded optimism. These three contrasting sections of the Biblical setting lead towards, and are neatly summarised by, the third strophe of Luther's Whitsun chorale 'Komm heiliger Geist, Herre Gott',

first published as united text and melody in the Erfurt hymn-book of 1524.

With BWV 227 **Jesu, meine Freude** one cannot fail to be impressed by the thorough symmetry and cross-referencing that Bach has engineered to provide an unobtrusive scaffolding for his word-setting (below). This allows him to juxtapose outwardly ill-matched literary companions – sugary hymn stanzas by Johann Franck and stern verses from the eighth chapter of Romans – with apparent ease and, as it turns out, in fruitful dramatic alternation. Notwithstanding the attempts by Daniel Melamed and other scholars to propose a piecemeal assembly of the motet, the fact is that in performance it coheres admirably well – but so, of course, does the Credo



of the *B minor Mass*, a movement definitely cobbled together from material originating at different times in Bach's life. Some passages suggest an early, Weimar provenance, particularly the sublime 'Gute Nacht' duet for sopranos, to which the tenors provide a vocal *bassettchen* continuo, the altos threading a line through the middle with a different version of the hymn tune to the one used in the other five chorale movements. But that in no way detracts from the movement's perfect placement at the heart of the motet. And if a movement here or there strikes one as more akin to Bach's keyboard music it just goes to show that he created far fewer stylistic barriers between the various genres in which he cast his music than subsequent commentators would have us believe. Indeed, like Mozart after him, there is no rigid dividing line with Bach between instrumental melodies and sung arias or phrases. Take the subtle midpoint of this motet, the vocal fugue 'Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich'. The way Bach plans the approach to the word 'fleischlich' in the main theme, stretching it languidly over the bar line and then contrasting it with a long melisma on 'geistlich', proves that even when thinking fugally he made space for expressive vocal inflexion, thereby fulfilling Luther's injunction that the notes should 'make the words live'.

In the fifth movement Bach conjures the medieval image of 'the old dragon' with the graphic vividness of a Cranach or a Grünewald. Then he opposes it with the powerful image of Luther himself, fearless in his isolated rebellion ('ich steh hier und singe') and like the archangel Michael, brave and unmovable in his defiance ('in gar sichrer Ruh'). We sense how Bach

too 'stands here and sings in confident tranquillity', and exhorts us to do the same. If one wanted to pick a single example of how Bach chose to harness his compositional prowess and capacity for invention to articulate his zeal and faith, this would be it.

On stylistic grounds BWV 228 **Fürchte dich nicht, ich bin bei dir** belongs to Bach's Weimar years and must therefore be counted as one of his earliest motets. An impressive example of his skill in integrating instrumental and expressively vocal traits comes in its long middle section, a double fugue in which the three lower voices exchange subjects that are free inversions of each other while the sopranos intone two strophes of Paul Gerhardt's hymn 'Warum sollt ich mich denn grämen'. If you are told at the outset that the ascending subject derives from the opening motif of the chorale, soon to appear as the soprano *cantus firmus*, it might strike you as just another example of Bach's unlimited cleverness. But when this motif appears for the third time, now sung by the altos in the key of the chorale (D major), the link is easily audible, even by the succession of words: the biblical 'Ich habe dich bei deinem Namen gerufen' (I have called thee by thy name) leads climactically to the hymn-line 'Ich bin dein, weil du dein Leben... [gegeben]' (I am thine, for thou hast given thy life). Bach learned from his great predecessor Johann Christoph, who set a motet of his own to a version of these words from Isaiah, how to overlap, fuse or contrast similar words or ideas for expressive, exegetical purposes, and always with musical naturalness and charm. What could be simpler yet more eloquent than the little detached phrase 'du bist mein' he interposes

as a downward fifth between the colliding fugal subjects? With its insinuating chromatic theme this fugue is strongly reminiscent of the one we find in the second aria of Bach's Lenten cantata for solo alto, BWV 54 *Widerstehe doch der Sünde*, where he gives it a long, contorted counter-subject to portray the 'vile shackles' of the devil. More striking still is the resemblance of the counter-subject to the theme in the last movement of BWV 63 *Christen, ätzet diesen Tag*, written for Christmas Day in Weimar in 1714. Given that *Widerstehe* was most probably composed the following year, it could be that Bach set out to re-invoke his Christmastide appeal for grace ('Almighty God, gaze graciously on the fervour of these humble souls!') in his Lenten cantata so as to nullify the tempting beauty of sin ('outwardly wonderful') which the devil has invented, and by his use of a near-identical fugal theme in this motet to reinforce the message of God's available presence and grace to the believer.

'Hardly had the choir sung a few bars when Mozart sat up, startled. A few measures more and he called out: 'What is this?' And now his whole soul seemed to be in his ears. When the singing was finished he cried out, full of joy: "Now there is something one can learn from!"' BWV 225 **Singet dem Herrn ein neues Lied** might be the meatiest, most technically demanding of Bach's double-choir motets, but that is not what dazzled Mozart in Leipzig in 1789. Nothing in Mozart's previous experience of church music could have prepared him for this, the most secular, dance-impregnated vocal music Bach ever wrote and the most orchestrally conceived of the motets, evoking

instruments and percussive effects beyond the drums and harps called for by the psalmist. At the outset Bach assigns chains of instrumental *figura corta* to Choir I, their imitative exchanges showing signs of a distinctly Levantine ecstasy, while from the way he sets the single word 'Singet!' in Choir II he shows that he is out to extract percussive edge and frisson from his text. By the final section, 'Lobet den Herrn in seinen Taten', it feels as though Bach has dragooned all the Old Testament temple instruments into the service of praising the Lord, like some latter-day big band leader. He saw himself as part of the hallowed lineage of church musicians, starting with King David, responsible for making songs of thanksgiving, and wrote in the margin of his personal copy of Abraham Calov's Bible commentary that 'music... was especially ordered by God's spirit through David.'

Calov's response to the passage in Exodus 15:20 describing how the women followed Miriam with timbrels and dancing to join Moses and the men of Israel in their song of thanksgiving is to speculate on what 'a mighty melody and a tremendous resonance and reverberation there must have been between these two choruses'. Bach scribbles in the margin here: 'NB. First prelude for two choirs to be performed for the glory of God'. What words do Moses and Miriam sing? 'Sing ye to the Lord, for he hath triumphed gloriously!' It is tempting to link Bach's cryptic comment with the origins of this motet, and specifically to the interplay of his antiphonal choirs in the 'first prelude', one that eventually leads to a fugue for the children of Zion to dance to. Only in the 'Cum sancto spirito' of the *B minor Mass* (which

it resembles) did Bach ever write a more joyous, fleet-footed fugal subject.

Bach's is a baroque version of medieval 'danced religion', reminding us that music and dance were once considered inseparable in Christian worship, their Dionysian fusion legitimised by the early church Fathers. Clement of Alexandria (150-216) instructs the faithful to 'dance in a ring, together with the angels, around Him who is without beginning or end', an idea that, despite the attempts by the hard-line clergy over twelve centuries to chase choral and religious dancing out of church, still held currency for Renaissance painters like Botticelli and Filippino Lippi and, I would suggest, for Bach. Bach could even claim the guarded backing of Martin Luther who, in accepting the legitimacy of 'country customs', said that 'so long as it's done decently, I respect the rites and customs of weddings... and / dance anyway!' The unique bursts of festive and exuberant creativity we find in these motets inhabit the very margins of what the orthodox Lutheran clergy of Bach's day would have found acceptable. They also provide us with a window on the Bach family's regular get-togethers, when pious chorale singing at the start of the day slipped into bibulous 'quodlibets' at nightfall. For Bach shared with his relatives a hedonic vision of community based on the conviviality of human intercourse, one that in no sense clashed with his view of the seriousness of his calling as a musician or the funnelling of his creative talents to the greater glory of God.

Mozart might also have admired in *Singet dem Herrn* the reconciliation of expressive rhetoric with long-range continuity. Its three movements resemble

those of an Italian instrumental concerto (fast-slow-fast), but beyond this each of the outer movements is loosely based on the prelude-and-fugue model. Bach's 'first prelude' peaks with the collective effervescence of Israel's rejoicing, before Miriam and her maidens step forward to lead the fugal dance at 'Die Kinder Zion'. Brilliantly, Bach chooses to persist with the 'Singet!' motto that accompanied the imitative effusion of his prelude, but now as a funky, offbeat commentary to his four-part fugue. This pays high dividends in the build-up of this long movement, as one by one the voices of both choirs re-enter emphatically, in reverse order (B-T-A-S), the rich 'accompaniment' redistributed among the fugally unoccupied voices.

In his second pairing Bach achieves a different type of transition from prelude to fugue, this time by narrowing the focus. Suddenly, without pause, eight voices converge and become four. Out of the hurly-burly the united basses of both choirs begin a delicate *passepied* to the words, 'Let everything that hath breath praise the Lord'. Several episodes follow in quick succession – exposition, *stretto*, sequence, reappearance of the subject in the supertonic, sequence, *stretto* – each with expectations of an imminent conclusion. But what promised to be a sprint to the line turns out to be a 1500 metre race, and in the final straight a hurdle appears which takes the sopranos to a top B flat before they breast the finishing tape.

The central movement, meanwhile, is more of an aeronautical display. While Choir II glides past in stately homophonic formation with a four-part chorale harmonisation, Choir I inscribes independent

yet interlocking figures, responsive to the thermal currents of its free poetic text. The antiphony between a measured, formal text and a lyrical, rhapsodic one is unprecedented. Bach's cantatas and Passions are of course littered with juxtapositions of personal and collective responses – between solo arias and chorales – but this type of choral litany is a radical departure from contemporary notions of how motets were supposed to function. Bach provides us with a significant rubric: 'the second verse is like the first, only that the choirs swap over, so that the first choir sings the chorale and the other sings the aria'. Having first used the third verse of Johann Gramann's hymn, *Nun lob, mein' Seel', den Herren* he can hardly have meant by this that there should be a literal repeat of the same strophe; we have therefore chosen the fourth verse of the hymn here and adjusted the aria text from imperative to present indicative as a fitting response to the new words.

For this recording we have confined ourselves to those of Bach's motet-like works without independent instruments (there is no room therefore, for the ravishing BWV 118 we included in our first recording of the motets for Erato in 1982). Bach quite frequently adds motet-like movements to his cantatas and, rather confusingly, what we might think of as cantatas (such as BWV 71) he sometimes calls a motet. The earliest source for the touching eight-voiced motet **Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn** – still relegated by some scholars to an appendix (BWV Anh. 159) – is partly in Bach's hand and was included in the Altbachisches Archiv, that wonderful treasury of Bach family music rediscovered by Christoph Wolff in

Kiev in 1999. Was Bach copying or composing here? We cannot be totally sure, but from the evidence of the way the score is presented it suggests this was indeed composed by Bach, in which case it is the earliest surviving motet of his, dating from c. 1712/3, or possibly earlier, when he was employed at the Ducal court in Weimar. In terms of style it gives the impression of occupying a midway point between that of Johann Christoph Bach and, say, *Fürchte dich nicht*. Indeed it feels almost like a tribute from Bach to his elder cousin whom he dubbed 'the profound composer.' In any case, it is far too good a piece not to include as a coda to the more celebrated six motets.

© John Eliot Gardiner, 2012

Die Bach-Motetten

John Eliot Gardiner

Bachs Motetten stellen unter seinen Kompositionen die vollkommenste und in gewisser Weise faszinierendste Werkfolge dar. Cellisten, Geiger und Pianisten, die für das Instrument ihrer Wahl wunderbare Schätze aus Bachs Feder besitzen, würden zweifellos protestieren und diese Behauptung zurückweisen, aber für mich sind diese sechs Motetten beispiellos. Sie erwachsen aus einer Gattung, die von der Bach-Familie seit Generationen gepflegt wurde, und bildeten das Kernrepertoire, das alle Schüler Bachs zu singen und zu beherrschen hatten. Ich schätze mich glücklich, dass ich mit elf oder zwölf Jahren schon alle ihre Diskantpartien mehr oder weniger auswendig wusste, und sie haben mich seitdem ständig begleitet. Die Motetten stellen durch ihre außergewöhnliche Komplexität und Dichte höchste Anforderungen an alle ausführenden Musiker, sie verlangen Durchhaltevermögen, eine ungewöhnliche Virtuosität und ein Gespür für die unerwarteten Veränderungen von Stimmung und musikalischer Textur sowie der genauen Bedeutung des einzelnen Wortes. Mit ihrer geschickten Verwendung von Kanon, Fuge und Kontrapunkt, der brillanten Nutzung des Klangs doppelter Chöre und ihrer straff angelegten Struktur ist jede Motette auf ihre Weise anspruchsvoll und unendlich fesselnd. Vor allem vermögen sie den Hörer ebenso zu berühren wie den Musiker und offenbaren Bachs von Grund auf mitfühlende Natur, seine tänzerische Freude am Lobe Gottes und seine absolute Zuversicht in der Erwartung des Todes.

Die biblische Motette BWV 230 **Lobet den Herrn, alle Heiden** für vierstimmigen Chor und Continuo

wurde zum ersten Mal 1821 auf der Basis eines ‚Signor Bach‘ zugeschriebenen Manuskripts veröffentlicht. Einige Forscher vertraten die Meinung, dieses Werk sei im Gegensatz zu den meisten, wenn nicht überhaupt allen übrigen Motetten keine Trauermotette (vielleicht nicht einmal eine richtige Motette, da die Generalbasslinie teilweise unabhängig ist), der Vokalsatz sei in seinem Stil ‚instrumental‘ und daher ‚un-bachisch‘, und wenn das Werk tatsächlich von Bach stamme, dann sei es mit Sicherheit ein frühes Stück. Die meisten dieser Zweifel können als unbegründet zurückgewiesen werden. Zunächst einmal hätte der Text (der gesamte Psalm 117), der unstreitig einen festlichen Charakter aufweist, zu Bachs Zeit in einer Trauerfeier nicht fehl am Platze gewirkt. Eine ‚Gedächtnispredigt‘ befasste sich üblicherweise mit der Seele des Verstorbenen, die ihren himmlischen Bestimmungsort erreicht hatte. Diese Vorstellung vom Tod als Ziel und einer freudvollen Befreiung aus dem irdischen Jammertal begegnet zu Beginn des 18. Jahrhunderts sehr häufig in der deutschen Literatur und in theologischen Schriften und zieht sich als Leitmotiv durch Bachs Motetten sowie etliche seiner Kantaten. Was den ‚instrumentalen‘ Charakter des Vokalsatzes betrifft, so erwartete Bach von seinen Sängern eine instrumentenhafte Virtuosität und die Gewandtheit von Seiltänzern, nirgendwo mehr als in den Motetten.

Lobet den Herrn beginnt mit einer Salve aufsteigender Arpeggio-Fanfaren, die für Bach typisch sind in einer Musik, die Ruhm und Ehre zum Ausdruck bringt. Eine Gegenexposition für die parallele Hälfte des Satzes (‚und preiset ihn‘) enthält jene Art von Wendemotiv, das Bach zur Schilderung großer

Menschenmengen (wie in Kantate 31) oder betonter Aktivität (wie in den Massenchören der Passionen) zu verwenden pflegte. Die Komplexität dieser als Doppelfuge angelegten Exposition entspannt sich bei den Worten ‚Denn seine Gnade und Wahrheit‘, die homophon gesetzt sind, Oktavsprünge und ausdruckskräftige Vorhalte aufweisen. Bei der Erwähnung der ‚Ewigkeit‘ sprießen jedoch über symbolisch gehaltenen Noten neue Kontrapunkte hervor und setzen eine weitere als Doppelfuge angelegte Exposition in Gang. Oberflächlich betrachtet ist das ‚Alleluja‘ ein festlicher Tanz, in Wahrheit fast ein ausgelassenes Toben. Doch wie so oft bei Bach liegt unter der Oberfläche sehr viel Kunstfertigkeit verborgen: Komplexe rhythmische Fragmente, die auf dem Weg über kanonische Imitationen weiterentwickelt werden, geben dieser abschließenden Salve ihre Struktur.

BWV 229 **Komm, Jesu, komm** ist die intimste und bewegendste der vier Motetten für Doppelchor, die von Bach erhalten geblieben sind. Bachs Erkundung der dialektischen Möglichkeiten der acht auf zwei antiphonale Chöre verteilten Stimmen geht weit über den Einsatz räumlich getrennter Klangblöcke hinaus, denen die Komponisten der venezianischen Mehrchörigkeit den Weg bereitet hatten; stattdessen setzt er auf die rhetorisch angelegten Dialogverfahren, wie sie Heinrich Schütz, Gabrielis Musterschüler, pflegte. Bach ist hier vor allem als Etappe zwischen Schütz und Brahms zu würdigen. Nachdem er von seinem älteren Vetter Johann Christoph (der von Jonas de Fletin unterwiesen worden war, selbst Schüler von Schütz) gelernt hatte, welche Ausdruckskraft

Wortwiederholungen und -wechsel besitzen, findet er neue Wege, alle acht Linien zu einem reichen kontrapunktischen Geflecht zu verweben, das bei den Wörtern ‚müde‘, ‚sehne‘ und ‚Friede‘ ausgedehnte Kadenzen und schleppende Appoggiaturen aufweist, die den Weltschmerz und die Nostalgie vorwegnehmen, die wir in Brahms‘ doppelchörigen Motetten anderthalb Jahrhunderte später finden werden.

Die einleitenden Anrufungen Jesu – einzelne Wörter, von beiden Chören vorgetragen, erst im Wechsel, dann gemeinsam – sind in der unmissverständlich auf Körperliches bezogenen Sprache eines Liebesliedes verfasst. Ungemein beeindruckend ist, auf welcher einfallsreiche Weise sich Bach Phrase um Phrase dem metrisch gereimten Text dieses Trauerchorals nähert und für jede Zeile einen unverwechselbaren musikalischen Ausdruck findet. Die melodische Kontur der Halbzeile ‚die Kraft verschwindt‘ beschreibt einen Bogen, der auf die abwärts gerichtete Lebensreise verweist, energisch mit Vierteln beginnend, während sich das Leben ‚je mehr und mehr‘ dem Ende nähert, dann vorübergehend wieder Auftrieb gewinnend, wenn der eine Chor die ausdrucksvolle Eloquenz des anderen unterbricht und erweitert. Auf dem ‚sauren Weg‘ führen zunächst die Bässe mit einer bangen, absteigenden verminderten Septime, die in langsamen halben Noten und im Kanon vorgetragen wird. Wenn diese Figur, in ein dichtes kontrapunktisches Netz verschachtelt, alle acht Stimmen durchquert hat, ist Bach eine überwältigende Schilderung persönlicher und gemeinsamer Drangsal gelungen. Aber er ist noch nicht fertig. Bei zwei mitwirkenden Chören kann er dem einen den fragmentierten Text geben und den anderen nur die

schmerzlichen Worte ‚zu schwer!‘ einwerfen lassen – der Lebensweg ist für jeden ‚zu schwer‘ zu ertragen. Dann rundet er diesen Abschnitt ab mit ein paar Takten eines Orgelpunkts auf D und Durchgangsharmonien von hinreißendem Pathos.

Erlösung bringt die unerwartete Form einer frischen, fugierten Exposition, die bei den Worten ‚Komm, komm, ich will mich dir ergeben‘ in den Altstimmen beginnt – plötzlich wirkt das Werk eher wie ein Madrigal als eine Trauermotette – und vom zweiten Chor mit einem munteren und eifrigen syllabischen Kommentar versehen wird. Bach wechselt nun zum 6/8-Takt und reicht zweitaktige Segmente eines französischen Menuetts vom einen Chor zum anderen weiter. Jeder andere Komponist, der an dieser Stelle auf einen Tanzsatz verfiel, würde diesen wohl glücklich seinen Lauf nehmen lassen und dann geschwind zum zweiten Vers von Paul Thymichs Choral übergehen. Aber Bach hat gerade erst angefangen. Während der folgenden achtundachtzig Takte ersinnt er eine herrlich ausgedehnte Sequenz nach der anderen, erst für den einen Chor, dann für den anderen, die alle darauf ausgelegt sind, dem Hörer die tröstenden Worte von Christi Heilsversprechen ‚Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben‘ nahezubringen. Der Abschluss – zwei Takte eines antiphonalen Austauschs, auf den acht weitere in einem achtstimmigen imitierenden Kontrapunkt folgen – wird dann als Echo wiederholt, ein treffendes Schlusswort, das noch dazu die technische Kontrolle seines (und jedes späteren) Chores in nur denkbar hohem Maße beansprucht.

Genau dort, wo ein Choral zu erwarten wäre, nennt Bach die zweite Strophe ‚Aria‘ und vertont

sie für den nun vereinten vierstimmigen Chor. Sie entspricht genau Johann Matthesons Beschreibung einer Chorarie für Stimmen, die ‚in geraden Schritten einher gehen, und keine Stimme was macht, das den anderen nicht gewisser maassen gleichkömmt‘. Das jedoch wird Bachs lyrischem Resümee, der Unterwerfung am Lebensende unter Jesu Schutz, hier kaum gerecht, wo Gesangslinien in die Höhe streben und wunderbar geschmeidige, vom Wortlaut bestimmte 3/4-Takte im Wechsel mit anderen vorge-tragen werden, in denen ein 3/2-Takt angedeutet ist.

Neben seiner Tätigkeit als Kantor und Musikdirektor der Stadt Leipzig verrichtete Bach recht unwillig seinen Dienst als Lehrer an der Thomasschule unter dem altgedienten Rektor Johann Heinrich Ernesti. In seinen späteren Jahren hatte Ernesti die Zügel eher schleifen lassen: Die Disziplin war mäßig, das Schulgebäude hätte dringend repariert und erweitert werden müssen. Bach und seine Kollegen betrachteten Ernestis Tod im Oktober 1729 vermutlich mit gemischten Gefühlen; für die Universität Leipzig jedoch war der Tod eines angesehenen Gelehrten ein Ereignis, das mit einer Gedenkfeier gewürdigt werden musste, und Bach erhielt den Auftrag, für eine Trauerfeier am 20. Oktober in der Universitätskirche St. Pauli ein Werk zu komponieren, BWV 226 **Der Geist hilft unser Schwachheit auf**, die einzige Motette, deren genaue ursprüngliche Funktion dokumentiert ist.

Bachs Text, der dem Paulusbrief an die Römer entnommen ist, berichtet von der Fürsprache des Heiligen Geistes für gläubige Christen bei Gottvater. Die Motette besteht aus vier Teilen. Den ersten

Abschnitt dominiert ein luftiges Melisma als Symbol für das Wirken des Heiligen Geistes, ähnlich dem Melisma auf ‚geistlich‘ in *Jesu, meine Freude*, während der zweite Teil das ‚unaussprechliche Seufzen‘ der Menschen auszudrücken sucht, das sie anstelle eines Gebets gerade noch hervorbringen können und das vom Heiligen Geist zu einer ungemein eloquenten Fürbitte umgestaltet wird. Die beiden Chöre vereinen sich dann zu einer vierstimmigen Doppelfuge von vollendeter Meisterschaft in einer Stimmung der Gewissheit und grenzenlosen Zuversicht. Diese drei kontrastierenden Abschnitte der Vertonung des biblischen Textes leiten, fein säuberlich zusammengefasst, zur dritten Strophe von Luthers Pfingstchoral ‚Komm heiliger Geist, Herre Gott‘ über, der zum ersten Mal mit Text und Melodie im Erfurter Enchiridion (‚Handbüchlein‘) von 1524 im Druck erschien.

Bei BWV 227 **Jesu, meine Freude** beeindruckt schlichtweg die Symmetrie, mit Querverweisen, die Bach ins Werk setzt, um seiner Textvertonung ein unauffälliges Grundgerüst zu geben (s. S. 8). Damit gelingt es ihm, nach außen hin schlecht zueinander passende literarische Weggenossen – blumige Choralstrophen von Johann Franck und gesetzte Verse aus den achten Kapitel des Paulusbriefs an die Römer – offenkundig mühelos und, wie sich herausstellt, in einem fruchtvollen dramatischen Wechselspiel nebeneinander zu stellen. Daniel Melamed und andere Forscher hatten zwar vermutet, die Motette sei zusammengestückelt worden, aber Tatsache ist, dass sie aufgeführt wunderbar ausgewogen klingt – was natürlich auch für das Credo der *h-moll-Messe* gilt, einen Satz, der mit Sicherheit aus Material

zusammengeflickt wurde, das aus verschiedenen Zeiten in Bachs Leben stammt. Einige Abschnitte lassen eine frühe Weimarer Herkunft vermuten, vor allem das wunderbare Duett ‚Gute Nacht‘ für Sopran, zu dem die Tenorstimmen als Continuo ein vokales ‚Bassettschen‘ liefern, während die Altstimmen mit einer anderen Version als der in den übrigen Chor-sätzen verwendeten Chormelodie eine Linie durch die Mitte ziehen. Aber das lenkt in keiner Weise von der hervorragenden Platzierung des Satzes im Zentrum der Motette ab. Und wenn ein Satz hier oder da den Eindruck erweckt, Bachs Klaviermusik doch recht nahe zu sein, so zeigt das nur, dass er zwischen den einzelnen Gattungen, in denen er seine Musik anlegte, sehr viel weniger stilistische Barrieren schuf, als spätere Kommentatoren uns glauben machen möchten. In der Tat gibt es bei Bach, wie nach ihm bei Mozart, keine strikte Trennung zwischen instrumentalen Melodien oder gesungenen Arien oder Phrasen. Nehmen wir zum Beispiel den subtilen Mittelpunkt dieser Motette, die vokale Fuge ‚Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich‘. Bach bereitet im Hauptthema die Annäherung an das Wort ‚fleischlich‘ vor, indem er es träge über den Taktstrich streckt und dann mit einem langen Melisma auf ‚geistlich‘ kontrastiert, und er beweist damit, dass er auch dann, wenn ihm eine Fuge vorschwebte, einer ausdrucksvollen Sprachmelodie Raum gab – Luthers Grundsatz befolgend: ‚Die Noten machen den Text lebendig‘.

Im fünften Satz beschwört Bach mit der Anschaulichkeit eines Cranach oder Grünwald das mittelalterliche Bild des ‚alten Drachen‘ herauf. Diesem setzt er die mächtige Gestalt von Luther ent-

gegen, der furchtlos ist in seiner isolierten Rebellion (‚ich steh hier und singe‘) und, wie der Erzengel Michael, mutig und unbeugsam in seinem Widerstand (‚in gar sichrer Ruh‘). Wir spüren, wie auch Bach ‚hier steht und singt in gar sichrer Ruh‘ und uns ermahnt, desgleichen zu tun. Wäre nur ein einziges Beispiel vonnöten, um zu zeigen, auf welche Weise Bach seine kompositorischen Fertigkeiten und seine Erfindungskraft zum Ausdruck seines Glaubenseifers einsetzte, so wäre es dieses.

Aus stilistischen Gründen gehört BWV 228 **Fürchte dich nicht, ich bin bei dir** in Bachs Weimarer Jahre und dürfte daher eine seinen frühesten Motetten sein. Einem eindrucksvollen Beispiel, mit welchem Geschick er instrumentale und ausdrucksvolle stimmliche Elemente integriert, begegnen wir im langen Mittelteil, einer Doppelfuge, in der die drei tiefen Stimmen Themen austauschen, die freie Inversionen voneinander sind, während die Sopranstimmen zwei Strophen von Paul Gerhardts Choral ‚Warum sollt ich mich denn grämen‘ anstimmen. Wenn wir zu Beginn erfahren, dass das aufsteigende Thema dem Anfangsmotiv des Chorals entnommen ist und bald als Cantus firmus im Sopran auftauchen wird, so mag das als ein weiteres Beispiel für Bachs grenzenlose Kunstfertigkeit überraschen. Doch wenn dieses Motiv zum dritten Mal erscheint, jetzt von den Altstimmen in der Tonart des Chorals (D-dur) gesungen, dann ist die Verbindung leicht zu hören, selbst bei der Wortfolge aus der Bibel ‚Ich habe dich bei deinem Namen gerufen‘, die sich zu der Choralzeile ‚Ich bin dein, weil du dein Leben... [gegeben]‘ steigert. Bach lernte von seinem großen Vorgänger

Johann Christoph, der zu einer Version dieses Textes aus Jesaja eine eigene Motette schuf, auf welche Weise sich ähnliche Wörter oder Gedanken zur Steigerung des Ausdrucks und Ausdeutung des Textes teilweise übereinander lagern, miteinander verschmelzen oder gegeneinander setzen ließen, und dies immer musikalisch ungekünstelt und gefällig. Was könnte einfacher und doch beredter sein als die kleine freistehende Phrase ‚du bist mein‘, die er als absteigende Quinte zwischen die aufeinander prallenden Fugenthemen setzt? Mit ihrem sich einschleichenden chromatischen Thema erinnert diese Fuge sehr deutlich an jene, die wir in der zweiten Arie von Bachs Fastenkantate für Altsolo BWV 54 *Widerstehe doch der Sünde* finden, wo er ihr ein langes, gewundenes Gegenthema gibt, um die ‚schnöden Banden‘ der Sünde in den Fängen des Teufels zu schildern. Noch auffallender ist die Ähnlichkeit des Gegenthemas mit dem Thema des letzten Satzes der für den ersten Weihnachtstag 1714 in Weimar bestimmten Kantate BWV 63 *Christen, ätzt diesen Tag*. Da *Widerstehe* sehr wahrscheinlich im folgenden Jahr komponiert wurde, könnte es sein, dass Bach in seiner Fastenkantate an die weihnachtliche Bitte um Gnade (‚Höchster, schau in Gnaden an / diese Glut gebückter Seelen!‘) erinnern wollte, um die verführerische Schönheit der Sünde, die der Teufel ins Werk gesetzt hat, zunichte zu machen und durch Verwendung eines fast identischen Fugenthemas in dieser Motette die Botschaft zu bekräftigen, dass Gott mit seiner Gnade für den Gläubigen gegenwärtig ist.

‚Kaum hatte das Chor einige Takte gesungen, so stuzte Mozart – noch einige Takte, da rief er: Was ist

das? – und nun schien seine ganze Seele in seinen Ohren zu seyn‘, berichtete J.F. Rochlitz 1798 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. ‚Als der Gesang geendigt war, rief er voll Freude: Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läßt!‘ BWV 225 **Singet dem Herrn ein neues Lied** mag die kernigste, technisch anspruchsvollste von Bachs doppelchörigen Motetten sein, aber das ist es nicht, was Mozart 1789 in Leipzig so begeisterte. Nichts in Mozarts früherem Erleben geistlicher Musik hätte ihn auf diese von Tanzrhythmen durchsetzte, weltlichste Vokalmusik, die Bach je geschrieben hat, vorbereiten können, auf diese orchestralste aller Motetten, die neben den vom Psalmisten geforderten Pauken und Harfen mit weiteren Instrumenten und Schlagzeugeffekten aufwartet. Zu Beginn weist Bach dem ersten Chor Ketten instrumentaler *figurae cortae* zu, deren imitierender Austausch auf einen deutlich levantinisch geprägten Überschwang verweist, während im zweiten Chor der Vertonung des Einzelwortes ‚Singet!‘ zu entnehmen ist, dass er seinem Text Schlagkraft und Schauer zu entlocken wünscht. Im letzten Abschnitt ‚Lobet dem Herrn in seinen Taten‘ gewinnt man den Eindruck, als hätte Bach alle alttestamentlichen Tempelinstrumente in Dienst genommen, um den Herrn zu loben, in der Manier eines Bandleaders unserer Zeit. Er sah sich als Fortsetzung der heiligen Abfolge von Kirchenmusikern, die mit König David begonnen hatte und mit der Aufgabe betraut war, Dankeslieder zu schaffen, und notierte am Rand in seiner Calov-Bibel, ‚die Musica [sei] von Gottes Geist durch David mit angeordnet worden‘.

Abraham Calov mutmaßt bei der Bibelstelle 2. Mose 15, wo berichtet wird, wie die Frauen ‚mit

Pauken im Reigen‘ Mirjam folgten, um sich mit ihrem Dankesgesang Moses und den Männern Israels anzuschließen, die Melodie sei mächtig und der Widerhall zwischen diesen beiden Chören gewaltig gewesen. Bachs Randnotiz lautet hier: ‚Erstes Vorspiel, auf 2 Chören zur Ehre Gottes zu musiciren‘. Welchen Text singen Moses und Mirjam? ‚Singet dem Herrn, denn er hat Großes getan!‘ Es ist verführerisch, Bachs kryptischen Kommentar mit den Ursprüngen dieser Motette in Verbindung zu bringen, im ‚ersten Präludium‘ vor allem zu dem Wechselgesang zwischen seinen antiphonalen Chören, der schließlich zu einer Fuge führt, zu der die Kinder Zions tanzen sollen. Nur im ‚Cum sancto spirito‘ der *h-moll-Messe* (der sie ähnelt) schrieb Bach ein fröhlicheres, flotteres Fugenthema.

Bach bietet eine barocke Version der mittelalterlichen ‚getanzten Religion‘ und erinnert uns daran, dass Musik und Tanz im christlichen Gottesdienst einst als untrennbar galten und ihre Verschmelzung wie im Dionysoskult von den frühen Kirchenvätern legitimiert wurde. Clemens von Alexandrien (150–216) weist die Gläubigen an, ‚im Kreis, zusammen mit den Engeln, um Ihn herum zu tanzen, der ohne Anfang und Ende ist‘, ein Gedanke, der ungeachtet der mehr als zwölf Jahrhunderte andauernden Versuche des unerbittlichen Klerus, chorischen und religiösen Tanz aus der Kirche zu verbannen, für Maler der Renaissance wie Botticelli und Filippino Lippi aktuell geblieben war – und ich möchte behaupten, auch für Bach. Bach konnte sich sogar auf die verhaltene Unterstützung von Martin Luther berufen, der diesen ‚Brauch der Welt‘ durchaus gerechtfertigt fand und äußerte: ‚Wo es züchtig zugehet, lasse ich der Hoch-

zeit ihr Recht und Gebrauch, und tanze immerhin‘. Die einzigartigen Ausbrüche festlicher und überbordender Kreativität, denen wir in diesen Motetten begegnen, befinden sich an der äußersten Grenze dessen, was die orthodoxe lutherische Geistlichkeit zu Bachs Zeiten für vertretbar gehalten hätte. Sie liefern uns auch einen Blick auf die regelmäßigen Zusammenkünfte der Bach-Familie, wenn morgendlicher andächtiger Chorgesang in den Abendstunden trinkfreudigen ‚Quodlibets‘ Platz machte. Denn Bach teilte mit seinen Verwandten ein hedonistisch geprägtes, auf Geselligkeit abzielendes Gemeinschaftsgefühl, das in keiner Weise der Ernsthaftigkeit seiner Berufung als Musiker oder der Konzentration seiner schöpferischen Talente auf das Ziel, den Ruhm Gottes zu mehren, widersprach.

Mozart könnte in *Singet dem Herrn* auch die Kombination ausdrucksvoller Rhetorik mit weitreichender Kontinuität bewundert haben. Die drei Sätze dieser Motette ähneln denen eines italienischen Instrumentalkonzerts (schnell–langsam–schnell), darüber hinaus orientieren sich die beiden Ecksätze jedoch an dem Modell Präludium & Fuge. Bachs ‚erstes Präludium‘ hat seinen Höhepunkt im gemeinschaftlichen Glückstaumel Israels, bevor die Frauen Mirjam folgten und bei den Worten ‚Die Kinder Zion‘ den fugierten Reigen zu tanzen begannen. Auf brillante Weise verweilt Bach bei dem Motto ‚Singet!‘, das die imitierende Klangpracht seines Präludiums begleitet hatte, liefert aber nun einen bangen, gegen den Strich gebürsteten Kommentar zu seiner vierstimmigen Fuge. Das wirkt sich auf den Aufbau dieses langen Satzes sehr positiv aus, denn nacheinander melden sich in umgekehrter Reihenfolge

(B–T–A–S) die Stimmen beider Chöre emphatisch wieder zu Wort, während die reiche ‚Begleitung‘ auf die an der Fuge unbeteiligten Stimmen verteilt wird.

In seiner zweiten Verknüpfung erreicht Bach eine andere Art des Übergangs vom Präludium zur Fuge, indem er das Blickfeld einengt. Unvermittelt fließen acht Stimmen zu vierten zusammen. Aus dem Trubel heraus intonieren die vereinten Bässe beider Chöre einen zarten Passepied bei den Worten ‚Alles, was Odem hat, lobe den Herrn‘. Verschiedene Episoden folgen dicht aufeinander – Exposition, Engführung, Sequenz, Wiederkehr des Themas in der Super-tonika, Sequenz, Engführung –, jede in der Erwartung, schnell zum Schluss zu kommen. Doch was ein Endspurt zu sein versprach, erweist sich als ein 1.500-Meter-Rennen, und in der Zielgeraden taucht ein Hindernis auf, das die Sopranstimmen zum hohen B führt, bevor sie das Zielband durchtrennen können.

Der mittlere Satz indessen ist eher eine aeronautische Darbietung. Während der zweite Chor in imposanter homophoner Formation mit einer vierstimmigen Choralharmonisierung vorbeigleitet, beschreibt Chor I unabhängige, doch ineinander verzahnte Figuren und reagiert damit auf die thermischen Strömungen seines freien poetischen Textes. Eine solche Antiphonie zwischen einem gemessenen formellen und einem lyrisch-rhapsodischen Text hat es bisher noch nicht gegeben. Bachs Kantaten und Passionen sind natürlich von einem Nebeneinander persönlicher und kollektiver Reaktionen durchsetzt – zwischen Soloarien und Chorälen –, doch diese Art chorischer Litanei ist eine radikale Abkehr von den zu jener Zeit gängigen Vorstellungen, wie Motetten zu verlaufen hätten. Bach liefert uns eine bedeutsame

Weisung, wie vorzugehen sei: ‚Der 2. Versus ist wie der erste, nur daß die Chöre umwechseln, nur das erste Chor den Choral, das andere die Aria singe‘. Nachdem er zunächst die dritte Strophe von Johann Gramanns Choral *Nun lob, mein’ Seel’, den Herren* benutzt hat, kann er kaum gemeint haben, eben diese Strophe sei wortwörtlich zu wiederholen; wir haben uns daher hier für die vierte Strophe dieses Choral entschieden und statt des Imperativs des Arientextes als passende Antwort auf den neuen Wortlaut das Präsens verwendet.

Bei dieser Einspielung haben wir uns auf Bachs mottenartige Werke ohne eigenständige Instrumente beschränkt (das wunderbare BWV 118, das wir 1982 bei unserer ersten Motetten-Aufnahme für Erato einbezogen hatten, ist also hier fehl am Platze). Bach fügt seinen Kantaten häufig motettenartige Sätze hinzu, und sehr verwirrend ist, dass er Werke, die wir für Kantaten halten könnten (wie BWV 71), zuweilen ‚Motette‘ nennt. Die früheste Quelle für die bewegende achtstimmige Motette **Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn** – von manchen Forschern immer noch in den Anhang verwiesen (BWV Anh. 159) – ist zum Teil von Bachs Hand geschrieben und befindet sich im Altbachischen Archiv, jener unschätzbaren Sammlung mit Musik von Mitgliedern der Bach-Familie, die Christoph Wolff 1999 in Kiew wiederentdeckte. Hat Bach hier kopiert oder komponiert? Wir können nicht völlig sicher sein, aber so wie die Partitur dargeboten wird, ist zu vermuten, dass sie tatsächlich von Bach stammt, und damit wäre sie die früheste seiner überlieferten Motetten, um 1712/13 entstanden oder vielleicht

früher, als er am Hof des Herzogs in Weimar tätig war. Stilistisch gesehen, bezieht sie offenbar eine mittlere Position zwischen dem Stil Johann Christoph Bachs und zum Beispiel *Fürchte dich nicht*. In der Tat scheint sie eine Hommage Bachs an seinen älteren Vetter zu sein, den er einen ‚profunden Componisten‘ nannte. Auf jeden Fall ist sie ein viel zu gutes Stück, um nicht als Coda die berühmteren sechs Motetten abzuschließen.

© John Eliot Gardiner, 2012

Les motets de Bach

John Eliot Gardiner

Les motets constituent le recueil le plus parfait et, par certains aspects, le plus fascinant de toute la production de Bach. Cette affirmation provoquera sûrement un tollé de la part des violoncellistes, violonistes et instrumentistes à clavier, pour chacun desquels Bach a composé de véritables trésors, mais les six motets demeurent à mes yeux incomparables. Issus d'un genre que la famille Bach cultivait depuis des générations, ils formaient le cœur du répertoire que tous les élèves de Bach étaient censés maîtriser. J'ai eu la chance de connaître plus ou moins par cœur les parties de soprano de tous les motets dès l'âge de onze ou douze ans, et ils ne m'ont plus quitté par la suite. Leur complexité et leur densité hors du commun posent de redoutables problèmes aux interprètes, qui doivent cumuler l'endurance physique, une virtuosité exceptionnelle et une sensibilité aux changements abrupts d'atmosphère et de texture ainsi qu'à la signification exacte de chaque mot. Par l'emploi savant du canon, de la fugue et du contrepoint, le déploiement magistral des sonorités du double chœur et la rigueur de l'organisation structurelle, chacun de ces motets est un défi en soi et une source inépuisable de fascination. Mais surtout, les motets savent émouvoir aussi bien l'auditeur que l'interprète en ceci qu'ils révèlent la nature essentiellement charitable de Bach, sa joie dansante dans la louange de Dieu et sa certitude absolue face à la mort.

Le motet biblique **Lobet den Herrn, alle Heiden**, BWV 230, pour chœur simple à quatre voix et basse continue, n'a été publié qu'en 1821 sur la base d'un manuscrit attribué à « Signor Bach ». Certains

chercheurs ont prétendu que, contrairement aux autres motets, il ne s'agit pas d'un motet funèbre (ni même peut-être d'un véritable motet, car la basse continue y est en partie indépendante), que son écriture vocale est de style « instrumentale » et donc « atypique de Bach », et que, si la composition est réellement de Bach, ce ne peut être qu'une œuvre de jeunesse. La plupart de ces objections sont aisément écartées. En premier lieu, si le texte (le Psaume 117 dans son intégralité) est indéniablement de caractère festif, il n'aurait pas été hors de propos lors d'une cérémonie funéraire du temps de Bach. À cette époque, un sermon funèbre évoquait généralement l'âme du défunt parvenant à sa destination céleste ; cette conception joyeuse de la mort en tant que but et libération des douleurs terrestres était monnaie courante dans les ouvrages littéraires et théologiques allemands du début du XVIII^e siècle, et on la retrouve tel un leitmotiv dans les motets et beaucoup de cantates de Bach. Quant au caractère « instrumentale » de l'écriture vocale, Bach attendait de ses chanteurs une virtuosité comparable à celle d'un instrument et une agilité de funambule, dans les motets plus que partout ailleurs.

Lobet den Herrn s'ouvre en fanfare sur une volée d'arpèges ascendants, un procédé auquel Bach a fréquemment recours pour les musiques de louange et de glorification. Une contre-exposition pour la strophe parallèle (« und preiset ihn ») fait appel aux mêmes motifs tournoyants que Bach utilise d'habitude pour illustrer la multitude (par exemple, dans la Cantate 31) ou une grande activité (les chœurs de la foule dans les Passions). La complexité de cette exposition de fugue double se détend aux

mots « Denn seine Gnade und Wahrheit », traités en homophonie avec des sauts d'octave et des suspensions expressives. Mais la mention de l'éternité (« Ewigkeit ») entraîne l'apparition de nouveaux contrepoints au-dessus de notes symboliquement prolongées, introduisant encore un autre type d'exposition de fugue double. L'« Alleluia » se présente sous les traits d'une danse joyeuse, impétueuse même, mais, comme souvent chez Bach, beaucoup d'art se cache sous la surface : un groupe complexe de fragments rythmiques, savamment développés par imitation canonique, structure cette salve finale.

Komm, Jesu, komm, BWV 229, est le plus intime et le plus émouvant des quatre motets pour double chœur qui nous sont parvenus. Dans son exploration des possibilités dialectiques de huit voix distribuées en deux chœurs antiphonaux, Bach dépasse de très loin la manipulation spatiale de blocs sonores initiée par les maîtres vénitiens de la polychoralité. Il s'appuie plutôt sur les procédures de dialogue développées par Heinrich Schütz, le plus célèbre élève de Gabrieli, à partir des règles de la rhétorique. Ici plus que partout ailleurs, Bach apparaît comme un jalon entre Schütz et Brahms. Ayant appris de son cousin aîné Johann Christoph (qui avait étudié auprès de Jonas de Fletin, lui-même élève de Schütz) la puissance expressive des répétitions et des échanges de mots, Bach invente de nouvelles manières d'entrelacer les huit voix en une riche tapisserie contrapuntique, avec de longues cadences et des appoggiatures traînantes sur les mots « müde » (las), « sehne » (aspire) et « Friede » (paix) annonçant la nostalgie et le mal de vivre qui hanteront un siècle et demi plus tard les

motets pour double chœur de Brahms.

Le motet débute par des invocations à Jésus – suppliques d’un seul mot que les deux chœurs chantent d’abord alternativement, puis ensemble – composées dans le langage physiquement explicite d’une chanson d’amour. On reste admiratif devant l’imagination de Bach, qui traite le texte rimé de cet hymne funèbre phrase par phrase et trouve pour chacune d’elles un caractère musical distinctif. La courbe mélodique de « die Kraft verschwindt » (mes forces disparaissent) suggère la trajectoire déclinante de la vie, commençant par des noires énergiques avant que le sablier de la vie ne s’épuise « de plus en plus » (« je mehr und mehr »), puis reprenant temporairement de l’élan quand l’intervention d’un chœur vient augmenter l’éloquence expressive de l’autre. L’évocation de « der saure Weg » (le chemin amer), avec son intervalle angoissé de septième diminuée descendante, est introduite par les basses sur un rythme lent de blanches et traitée en canon. Cette figure voyage à travers les huit voix, tissant un dense réseau contrapuntique et dressant au bout du compte un tableau accablant du désespoir personnel et collectif. Mais Bach ne s’en tient pas là. Avec deux chœurs à sa disposition, il peut confier à l’un des fragments de texte que l’autre vient ponctuer d’une poignante interjection : « zu schwer ! » – le chemin de la vie est « trop dur » à supporter. Cette section se termine par quelques mesures de pédale de *ré* au-dessus desquelles Bach fait s’enchaîner des harmonies au pathos exquis.

Une détente inattendue est apportée par la fraîche exposition fuguée que lancent les altos aux mots « Komm, komm, ich will mich dir ergeben » –

on croit soudain entendre un madrigal plutôt qu’un motet funèbre – et à laquelle le second chœur apporte un pétillant commentaire syllabique. Bach passe à une mesure à 6/8 et fait alterner entre les deux chœurs des segments de deux mesures de menuet à la française. Tout autre compositeur, saisi par l’idée de traiter ce passage sur un rythme de danse, se serait probablement contenté d’une telle trouvaille avant de passer rapidement à la seconde strophe tirée du cantique de Paul Thymich. Mais Bach ne fait que commencer : pendant les quatre-vingt huit mesures suivantes, il élabore de vastes séquences toutes plus splendides les unes que les autres, d’abord pour un chœur, puis pour l’autre, afin de communiquer la promesse des paroles du Christ : « Je suis la voie, la vérité et la vie ». La conclusion – deux mesures d’échange antiphonal suivies de huit mesures de contrepoint imitatif à huit voix – est répétée en écho, fournissant ainsi un « envoi » approprié qui pousse le contrôle technique du chœur de Bach (et de n’importe quel chœur après lui) jusqu’à ses limites.

Là où on s’attendrait à un choral, Bach choisit d’intituler la seconde strophe « aria » et la compose pour les quatre voix des deux chœurs réunis. Elle est parfaitement conforme à la description que fait Johann Mattheson d’une aria choral pour plusieurs voix, « progressant d’un pas égal sans qu’aucune voix ne tente ce que les autres voix ne sont pas dans une certaine mesure capables d’égaliser. » Mais cela ne rend pas justice au lyrisme dont Bach fait preuve ici pour résumer, à la fin de la vie, la soumission à la protection de Jésus, avec des lignes vocales prenant leur essor sur une métrique d’une admirable

souplesse qui varie suivant le texte entre un 3/4 et un 3/2 sous-entendu.

Outre sa charge de Cantor et de directeur de la musique à Leipzig, Bach remplissait plus ou moins à contre-cœur les fonctions d'enseignant à l'école Saint-Thomas. Dans les dernières années de sa vie, le vieux recteur de l'école, Johann Heinrich Ernesti, avait un peu perdu le contrôle de la situation : la discipline laissait à désirer et le bâtiment de l'école nécessitait d'urgence des réparations et un agrandissement. Bach et ses collègues accueillirent donc sans doute le décès d'Ernesti en octobre 1729 avec des sentiments partagés ; pour l'université de Leipzig, néanmoins, la mort d'un éminent érudit était un événement qu'il fallait commémorer, si bien que Bach reçut commande de composer un motet pour l'occasion. **Der Geist hilft unser Schwachheit auf**, BWV 226, est ainsi le seul motet dont la destination est documentée avec précision : pour un service funèbre tenu le 20 octobre à l'église Saint-Paul de l'université.

Le texte repose sur un passage de l'Épître aux Romains dans lequel Saint Paul évoque l'intercession du Saint Esprit auprès de Dieu le Père en faveur des chrétiens fidèles. Le motet est en quatre sections. L'élément dominant de la première est un long mélisme représentant l'œuvre du Saint Esprit (« Geist ») et comparable au mélisme sur le mot « geistlich » dans *Jesu, meine Freude* ; la deuxième section tente d'exprimer les « gémissements ineffables » de l'homme transformés en la prière la plus éloquente qui soit par l'intercession de l'Esprit. Les deux chœurs s'unissent ensuite pour une

double fugue à quatre voix particulièrement savante qui baigne dans une atmosphère de confiance et d'optimisme. Ces trois sections contrastantes du texte biblique sont ensuite élégamment résumées par la troisième strophe du cantique de Pentecôte de Luther, « Komm, heiliger Geist, Herre Gott », publié pour la première fois sous forme de texte et mélodie dans l'hymnaire d'Erfurt en 1524.

Jesu, meine Freude, BWV 227, impressionne avant tout par la parfaite symétrie et les renvois réciproques auxquels Bach a recours pour fournir un échafaudage discret à sa composition (voir page 8). Cela lui permet de juxtaposer avec aisance des textes apparemment disparates – les strophes mièvres d'un cantique de Johann Franck et les versets austères du huitième chapitre de l'Épître de Saint Paul aux Romains – et de tirer le meilleur parti dramatique de leur alternance. Bien que Daniel Melamed et d'autres musicologues aient suggéré que ce motet réunissait peut-être différents morceaux composés antérieurement, le fait est que l'œuvre fonctionne de manière parfaitement cohérente en concert – mais c'est aussi le cas du Credo de la *Messe en si mineur*, assemblé à partir de matériau datant de diverses époques de la vie de Bach. Certains passages pourraient dater des années à Weimar, en particulier le sublime duo de sopranos « Gute Nacht » auquel les ténors fournissent un continuo de *bassettchen* (petite basse) tandis que les altos dessinent au milieu une variante de la mélodie de choral utilisée dans les cinq autres mouvements chorals. Mais cela n'ôte rien au placement parfait de ce mouvement au cœur du motet. Et si tel mouvement rappelle par endroit la musique

pour clavier de Bach, c'est tout simplement la preuve que Bach posait beaucoup moins de barrières stylistiques entre les genres qu'on n'a voulu ultérieurement nous le faire croire. En fait, comme plus tard chez Mozart, il n'y a pas chez Bach de frontière rigide entre les mélodies instrumentales et les phrases ou arias chantées. Prenez la fugue vocale « *Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich* » qui constitue le subtil point central de ce motet : la manière dont Bach inscrit le mot « *fleischlich* » dans le thème principal, l'étirant langoureusement au-dessus de la barre de mesure puis lui opposant un long mélisme sur « *geistlich* », prouve que, même lorsqu'il pensait en termes de fugue, Bach soignait toujours l'inflexion vocale expressive, respectant ainsi l'injonction de Luther selon laquelle « les notes donnent vie au texte. »

Dans le cinquième mouvement, Bach évoque l'image médiévale du « vieux dragon » avec toute l'acuité graphique d'un Cranach ou d'un Grünewald, puis lui confronte l'image puissante de Luther lui-même, intrépide dans sa rébellion isolée (« *ich steh hier und singe* »), aussi courageux et inébranlable que l'archange Michel (« *in gar sichrer Ruh* »). Nous sentons que Bach lui aussi « est ici et chante en toute sécurité » et nous exhorte à faire de même. S'il fallait choisir un seul exemple de la manière dont Bach exprime sa foi par le biais de sa science et de son imagination musicales, ce serait celui-là.

Pour des raisons stylistiques, on peut rattacher **Fürchte dich nicht, ich bin bei dir**, BWV 228, à la période de Weimar, ce qui fait de lui un des tout premiers motets de Bach. Le compositeur combine

avec beaucoup de talent des traits « instrumentaux » et expressifs dans la longue section médiane, une double fugue où les trois voix graves échangent des sujets qui sont de libres renversements l'un de l'autre, tandis que les sopranos entonnent deux strophes du cantique de Paul Gerhardt « *Warum sollt ich mich denn grämen* ». Le fait que le sujet ascendant dérive du motif initial du choral, qui figurera bientôt au soprano en tant que *cantus firmus*, pourrait n'être qu'un signe supplémentaire de l'ingéniosité sans limites de Bach. Mais quand ce motif apparaît pour la troisième fois, chanté maintenant par les altos dans la tonalité du choral (*ré* majeur), le lien entre les deux textes devient évident et apparaît même dans l'enchaînement des mots : les paroles bibliques « *Ich habe dich bei deinem Namen gerufen* » (Je t'ai appelé par ton nom) conduisent en climax au vers du cantique « *Ich bin dein, weil du dein Leben... [gegeben]* » (je suis tien, car tu m'as donné ta vie). Bach avait appris de son grand prédécesseur Johann Christoph, lui aussi auteur d'un motet sur une version de ces paroles d'Isaïe, comment imbriquer, fusionner ou opposer des mots ou des idées similaires dans un but expressif et exégétique, et ce toujours avec charme et naturel. Quoi de plus simple et de plus éloquent que la petite phrase détachée « *du bist mein* » que Bach intercale sous forme de quinte descendante entre les deux sujets ? Le thème chromatique suggestif de cette fugue rappelle beaucoup celui qu'on trouve dans la seconde aria de la cantate de Carême pour alto solo *Widerstehe doch der Sünde*, BWV 54, où Bach lui ajoute un long contre-sujet crispé pour dépeindre les « viles chaînes » du démon. Plus frappante encore est la ressemblance

du contre-sujet avec le thème du dernier mouvement de la cantate *Christen, ätzet diesen Tag*, BWV 63, écrite à Weimar pour le jour de Noël 1714. La cantate BWV 54 ayant probablement été composée l'année suivante, il n'est pas impossible que Bach ait voulu y reprendre l'appel à la miséricorde divine de sa cantate de Noël (« Dieu tout-puissant, contemple avec bonté cette ferveur des âmes humbles ! ») pour réduire à néant la beauté tentante du péché (« d'une grande beauté extérieure ») inventé par le démon, et, en utilisant un thème de fugue presque identique dans ce motet, renforcer le message de la présence et de la miséricorde divines.

« À peine le chœur eut-il chanté quelques mesures que Mozart resta interdit ; puis, quelques mesures plus loin, il s'écria : 'Qu'est-ce là ?' Et alors il sembla que toute son âme était réfugiée dans ses oreilles. Lorsque le chant fut terminé, il cria avec enthousiasme : 'Voilà quelque chose où il y a à apprendre !' » **Singet dem Herrn ein neues Lied**, BWV 225, est peut-être le plus riche et techniquement le plus difficile des motets pour double chœur de Bach, mais ce n'est pas ce qui stupéfia Mozart à Leipzig en 1789. Rien de ce que Mozart avait pu entendre jusqu'alors en matière de musique sacrée ne pouvait l'avoir préparé à cela : la musique vocale la plus profane et dansante que Bach ait jamais écrite, et son motet le plus « orchestral », avec une évocation d'instruments et d'effets percussifs qui dépasse de loin les harpes et tambours requis par le psalmiste. Au début, Bach confie au Chœur I des chaînes de *figura corta* instrumentale dont les imitations montrent les signes d'une extase distinctement

orientale ; parallèlement, la manière dont il traite le mot « Singet ! » dans le Chœur II indique qu'il entend tirer de son texte un effet percussif. Parvenu à la section finale, « Lobet dem Herrn in seinen Taten », on a le sentiment que Bach, tel un chef de big band, a sommé tous les instruments du temple de l'Ancien Testament de chanter les louanges du Seigneur. Lui-même se considérait comme un maillon de la vénérable lignée de musiciens d'église qui, depuis le roi David, a pour vocation de produire des chants d'action de grâce, et il écrivit en marge de sa copie personnelle de la Bible d'Abraham Calov que « l'Esprit de Dieu [...] a prescrit en même temps, par la bouche de David, tout particulièrement aussi la musique. »

Dans son commentaire du passage de l'Exode (15:20) où « toutes les femmes vinrent à la suite de Miriam, avec des tambourins et en dansant » pour unir leurs voix à celles de Moïse et des hommes d'Israël, Calov imagine « la puissante mélodie et le son vigoureux et retentissant qu'ont dû produire ces deux chœurs ». Bach griffonne ici dans la marge : « NB. Premier prélude pour deux chœurs pour être chanté à la gloire de Dieu ». Que chantent Moïse et Miriam ? « Je chanterai à l'Éternel, car il a fait éclater sa gloire ! » Il est tentant de placer le commentaire énigmatique de Bach en rapport avec ce motet, et plus spécifiquement avec l'interaction des chœurs dans le « premier prélude », qui mène à une fugue sur laquelle les enfants de Sion peuvent danser. Jamais, à l'exception du « Cum sancto spirito » de la *Messe en si mineur* (auquel il ressemble), Bach n'a écrit un sujet de fugue aussi allègre et enlevé.

Bach propose une version baroque de la « religion

dansée» du Moyen-Âge et nous rappelle que la musique et la danse étaient jadis inséparables dans le culte chrétien. Leur fusion dionysiaque était même légitimée par les premiers Pères de l'Église : Clément d'Alexandrie (150-216) invite le fidèle à « danser une ronde avec les anges autour de Celui qui est sans commencement ni fin ». Malgré plus de douze siècles d'efforts de la part du clergé intégriste pour bannir la danse des églises, cette idée était encore en valeur chez des peintres de la Renaissance tels que Botticelli ou Filippino Lippi et, à mon avis, chez Bach. Celui-ci pouvait même se prévaloir du soutien circonspéct de Martin Luther qui, en acceptant la légitimité des « coutumes locales », écrivait : « Là où la décence est préservée, je respecte les rites et coutumes du mariage et je danse autant qu'il me plaît ! » L'incomparable exubérance que nous trouvons dans ces motets se situe à l'extrême limite de ce que le clergé luthérien orthodoxe jugeait acceptable à l'époque de Bach. Elle nous offre aussi un aperçu des fréquentes réunions de la famille Bach, au cours desquelles les chorals chantés en début de journée se muient en « quodlibets » bien arrosés à la tombée de la nuit. Car Bach partageait avec les membres de sa famille une vision hédoniste de la communauté, basée sur la convivialité des rapports humains et nullement incompatible avec la gravité de sa vocation de musicien ou l'exercice de ses talents créateurs pour la plus grande gloire de Dieu.

Il se peut aussi que Mozart ait admiré dans *Singet dem Herrn* la conciliation entre rhétorique expressive et continuité à long terme. Outre le fait que les trois mouvements du motet ressemblent à ceux d'un concerto instrumental italien (vif-lent-vif), les deux

mouvements extrêmes suivent vaguement le modèle « prélude et fugue ». Le « premier prélude » culmine dans l'effervescence collective des réjouissances d'Israël, avant que Miriam et ses femmes ne s'avancent pour mener la danse fuguée aux mots « Die Kinder Zion ». Bach a l'idée brillante de conserver dans cette fugue à quatre voix le « Singet ! » qui accompagnait les imitations de son prélude, mais désormais sous forme de commentaire « funky » à contretemps. Ce choix porte ses fruits dans l'échafaudage de ce long mouvement, les voix des deux chœurs rentrant énergiquement l'une après l'autre, en ordre inverse (B-T-A-S), tandis que le riche « accompagnement » est redistribué aux voix qui ne participent pas encore à la fugue.

Dans son second « prélude et fugue », Bach réalise un autre type de transition, cette fois en augmentant la concentration. Sans la moindre pause, les huit voix convergent soudain pour ne plus en former que quatre. Les basses des deux chœurs surgissent du brouhaha pour entamer un délicat passepied aux mots « Que tout ce qui respire loue Yahvé ». S'ensuit une rapide succession de plusieurs épisodes (exposition, strette, épisode, réapparition du sujet à la sus-tonique, épisode, strette) semblant chaque fois annoncer une conclusion imminente. Mais ce qui se présentait comme un sprint final est en réalité une course de 1500 mètres avec, dans la dernière ligne droite, l'obstacle d'un *si bémol* aigu pour les sopranos.

Le mouvement central, quand à lui, s'apparente plus à une démonstration aéronautique. Tandis que le Chœur II plane majestueusement en homophonie avec une harmonisation à quatre voix du choral, le

Chœur I se voit confier des figures indépendantes mais imbriquées qui suivent les courants thermiques du texte poétique. L'antiphonie entre un texte mesuré et un texte lyrique rhapsodique est sans précédent. Certes, les cantates et les Passions de Bach juxtaposent très souvent des réponses personnelles et collectives – entre airs de soliste et chœurs – mais ce type de litanie chorale se démarque radicalement de la conception usuelle du motet à l'époque. Bach écrit ici dans la partition un commentaire significatif : « La seconde strophe est comme la première, sauf que les chœurs permutent, de sorte que le premier chœur chante le choral et l'autre chante l'aria ». Ayant utilisé en premier lieu la troisième strophe du cantique *Nun lob, mein' Seel', den Herren* de Johann Gramann, il n'est guère possible qu'il signifie par là une répétition littérale de la même strophe ; nous avons donc choisi la quatrième strophe du cantique et ajusté le texte de l'aria (de l'impératif à l'indicatif présent) afin qu'il apporte une réponse appropriée.

Nous nous sommes limités pour cet enregistrement aux motets de Bach qui ne font pas appel à des instruments indépendants (il n'y a donc pas de place ici pour le ravissant BWV 118 inclus dans notre premier enregistrement des motets pour Erato en 1982). Bach incorporait très souvent des mouvements traités en motet dans ses cantates et appelait parfois « motet » ce que nous comprenons comme des cantates (par exemple, BWV 71), ce qui ajoute à la confusion. La source la plus ancienne de l'émouvant motet à huit voix **Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn** – que certains musicologues persistent à reléguer en appendice (BWV Anh. 159) –

est en partie de la main de Bach et figure dans la « Altbachisches Archiv », ce merveilleux trésor d'œuvres composées par la famille Bach retrouvé par Christoph Wolff à Kiev en 1999. S'agit-il d'une copie ou d'une composition originale ? Nous ne pouvons répondre avec certitude, mais la manière dont la partition est présentée semble indiquer que l'œuvre a bien été composée par Bach, auquel cas il s'agirait du plus ancien motet qui nous soit parvenu, datant d'environ 1712-13, voire plus tôt, alors que le compositeur était employé à la cour du duc de Weimar. En termes de style, il se situe à mi-chemin entre les motets de Johann Christoph Bach et, disons, *Fürchte dich nicht*. On a même l'impression que Bach rend ici hommage à son cousin aîné, qu'il appelait « un compositeur profond ». En tout cas, c'est une page de trop bonne qualité pour ne pas être incluse ici en guise de coda aux six motets plus célèbres.

© John Eliot Gardiner, 2012

1 Lobet den Herrn, alle Heiden BWV 230
Lobet den Herrn, alle Heiden, und preiset ihn, alle Völker!
Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in
Ewigkeit. Alleluja.

Psalm 117:1-2

2 Komm, Jesu, komm BWV 229
Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde,
die Kraft verschwind't je mehr und mehr,
ich sehne mich nach deinem Friede;
der saure Weg wird mir zu schwer!
Komm, komm, ich will mich dir ergeben;
du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.

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.

Paul Thymich

3 Der Geist hilft unser Schwachheit auf BWV 226
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 unaussprech-
lichem Seufzen. Der aber die Herzen forschet, der weiß,
was des Geistes Sinn sei; denn er vertritt die Heiligen
nach dem, das Gott gefällt.

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 hie ritterlich ringen,
durch Tod und Leben zu dir dringen.
Halleluja, halleluja.

Romans 8:26-27, Martin Luther

Praise the Lord, all ye nations
Praise the Lord, all ye nations: praise him, all ye people.
For his merciful kindness and truth endureth for ever.
Alleluia.

Come, Jesus, come
Come, Jesus, come, my body is weary,
my strength deserts me more and more,
I yearn for thy peace;
life's bitter path is too much for me!
Come, come, I will surrender myself to thee,
thou art the right Way, the Truth and the Life.

And so I place myself in thy hands
and bid thee, world, farewell!
Though the sands of my life are running out,
the spirit is ready.
It shall hover before its maker,
for Jesus is and remains the true way to life.

The Spirit helpeth our infirmities
The Spirit helpeth our infirmities, for we know not what
we should pray for as we ought: but the Spirit itself
maketh intercession for us with groanings which cannot
be uttered. And he that searcheth the hearts knoweth
what is the mind of the Spirit, because he maketh
intercession for the saints according to the will of God.

O heavenly ardour, sweet comfort,
help us now with joy and confidence
to remain steadfast in thy service,
and not to be deflected by affliction.
O Lord, prepare us by Thy might
and strengthen the feeble flesh
that we may strive valiantly here
to attain to Thee through death and life.
Alleluia, Alleluia!

Louez Yahvé, tous les peuples
Louez Yahvé, tous les peuples, fêtez-le, tous les pays !
Fort est son amour pour nous, pour toujours sa vérité.
Alleluia !

Viens, Jésus, viens
Viens, Jésus, viens, mon corps est las,
mes forces disparaissent de plus en plus,
j'aspire à ta paix ;
le chemin amer me devient trop dur !
Viens, viens, je veux me soumettre à toi ;
tu est le juste chemin, la vérité et la vie.

C'est pourquoi je laisse tes mains se refermer sur moi
et je dis au monde : bonne nuit !
Si le chemin de ma vie se hâte vers sa fin,
cela convient fort à mon esprit.
Qu'il plane auprès de son Créateur,
car Jésus est et demeure le vrai chemin
qui mène vers la Vie.

L'Esprit vient au secours de notre faiblesse
L'Esprit vient au secours de notre faiblesse, car nous
ne savons que demander pour prier comme il faut ;
mais l'Esprit lui-même intercède pour nous en des
gémissements ineffables. Et celui qui sonde les cœurs
sait quel est le désir de l'Esprit, et que son intercession
pour les saints correspond aux vœux de Dieu.

O sainte chaleur, douce consolation,
à présent aide-nous à demeurer
avec constance à ton service, joyeux et consolés,
et que les épreuves ne nous en détournent pas.
O Seigneur, prépare-nous par ta force
et soutiens l'imbécillité de notre esprit,
afin que nous puissions lutter vaillamment ici-bas,
pour parvenir à toi par la mort et par la vie.
Alleluia ! Alleluia !

- 4 Jesu, meine Freude** BWV 227
 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.
- 5** Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind, die nicht nach dem Fleische wandeln, sondern nach dem Geist.
- 6** 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.
- 7** Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig macht in Christo Jesu, hat mich frei gemacht von dem Gesetz der Sünde und des Todes.
- 8** 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.
- 9** Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich, so anders Gottes Geist in euch wohnt. Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein.
- 10** 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.
- Jesus, my joy**
 Jesus, my joy,
 my heart's delight,
 Jesus, my treasure!
 Ah! how long, how long
 has my heart been troubled
 and desirous of Thee!
 Lamb of God, my bridegroom,
 nothing on earth can be
 dearer to me than Thee.
- There is therefore now no condemnation to them which are in Christ Jesus, who walk not after the flesh, but after the Spirit.
- Beneath Thy shield
 I am protected from the raging storms
 of all my enemies.
 Let Satan storm,
 let the foe rage,
 Jesus will stand by me!
 Though there now be thunder and lightning,
 though sin and Hell spread terror,
 Jesus will protect me.
- For the law of the spirit of life in Christ Jesus hath made me free from the law of sin and death.
- Despite the old dragon,
 despite the jaws of death,
 despite the fear of death!
 Rage, O world, and rear up,
 I shall stand here and sing
 in confident tranquillity!
 I respect God's might;
 earth and abyss will be silenced,
 however much they now demur.
- But ye are not in the flesh, but in the spirit, if so be that the spirit of God dwell in you. Now if any man have not the spirit of Christ, he is none of his.
- Away with all riches,
 thou art my delight,
 Jesu, my desire.
 Away with you, vain honours,
 I shall not give ear to you,
 do not enter my mind!
 Misery, distress, affliction, shame and death,
 though I must suffer much,
 shall not part me from Jesus.
- Jésus, ma joie**
 Jésus, ma joie,
 pâturage de mon cœur,
 Jésus, mon ornement ;
 ah, depuis si longtemps
 mon cœur est dans l'angoisse
 et aspire à toi !
 Agneau de Dieu, mon fiancé,
 que rien ne soit jamais plus précieux
 à mon cœur sur cette terre que toi.
- Il n'y a donc plus maintenant de condamnation pour ceux qui sont dans le Christ Jésus, qui ne marchent pas selon la chair, mais selon l'Esprit.
- Sous ta protection
 je suis libéré
 des assauts furieux de tous mes ennemis.
 Que Satan se déchaîne,
 que l'ennemi s'exaspère,
 Jésus est à mes côtés !
 Qu'il tonne, que les éclairs fassent rage,
 que le péché et l'enfer déploient leur terreur,
 Jésus me couvrira.
- Car la loi de l'Esprit qui donne la vie dans le Christ Jésus m'a affranchi de la loi du péché et de la mort.
- En dépit du vieux dragon,
 en dépit de la gueule de la mort,
 en dépit de la terreur qui en émane !
 Rage, ô monde, bondis ;
 je suis ici et chante
 en toute sécurité !
 La puissance de Dieu me tient sous son aile ;
 la terre et l'abîme doivent faire silence,
 quels que soient leurs grondements.
- Vous, vous n'êtes pas dans la chair, mais dans l'esprit. Puisque l'esprit de Dieu habite en vous. Qui n'a pas l'Esprit du Christ ne lui appartient pas.
- Fi de tous les trésors,
 tu es ma réjouissance,
 Jésus, mon plaisir !
 Fi des vains honneurs,
 je ne veux point vous entendre,
 demeurez ignorés de moi !
 La souffrance, la misère, la croix, l'opprobre et la mort,
 rien de tout cela, quoique je doive souffrir,
 ne saurait me séparer de Jésus !

11 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.

12 Gute Nacht, o Wesen,
das die Welt erlesen,
mir gefälltst 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.

13 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 sterbliche Leiber lebendig machen um des willen, dass sein Geist in euch wohnet.

14 Weicht, ihr Trauergeister,
denn mein Freudenmeister,
Jesus, tritt herein.
Denen, die Gott lieben,
muss auch ihr Betrübten
lauter Zucker sein.
Duld ich schon hier Spott und Hohn,
dennoch bleibst du auch im Leide,
Jesu, meine Freude.

Johann Franck, Romans 8:1,2,9-11

15 **Fürchte dich nicht, ich bin bei dir** BWV 228
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 zugut
in den Tod gegeben.

If Christ be in you, the body is dead because of sin;
but the Spirit is life because of righteousness.

Farewell, O you
who have chosen the world;
I do not love you.
Farewell, O sins,
stay far behind me,
never come to light again!
Farewell, O pride and pomp!
Life of wickedness,
may you be wreathed in night!

But if the spirit of him that raised up Jesus from the dead dwell in you, he that raised up Christ from the dead shall also quicken your mortal bodies by his spirit that dwelleth in you.

Depart hence, you spirits of sadness,
for the Lord of my joy,
for Jesus enters.
To those whom God loves,
even their sorrow
must be sweetened.
Though I endure mockery and scorn on earth,
thou art still, in the midst of my suffering,
my Jesus, my joy.

Fear not, for I am with thee

Fear not, for I am with thee; be not dismayed, for I am thy God. I will strengthen thee and help thee, I will uphold thee with the right hand of my righteousness.

Fear not, for I have redeemed thee, I have called thee by thy name; thou art mine.

Lord, my shepherd, fount of all joys!
Thou art mine, I am thine,
no one can part us.
I am thine, for thou hast given
thy life and thy blood
for my sake in death.

Mais si le Christ est en vous, bien que le corps soit mort, déjà en raison du péché, l'esprit est vie en raison de la justice.

Bonne nuit, être
qui as choisi la monde,
tu ne me plais guère !
Bonne nuit, péchés,
demeurez loin en arrière,
ne vous montrez plus à la lumière !
Bonne nuit, orgueil et splendeur,
sois toute vouée à la nuit,
existence de vices !

Et si l'Esprit de Celui qui a ressuscité Jésus d'entre les morts habite en vous, Celui qui a ressuscité le Christ Jésus d'entre les morts donnera aussi la vie à vos corps mortels par son Esprit que habite en vous.

Disparaissez, esprits de deuil,
car voici que m'apparaît Jésus,
le grand maître de la Joie !
Pour ceux qui aiment Dieu,
même les tristesses
doivent être pleines de joie.
Si j'endure ici les railleries et le mépris,
tu demeures néanmoins, même dans la souffrance,
Jésus ma Joie.

Ne crains rien, je suis auprès de toi

Ne crains rien, je suis auprès de toi ; ne cède pas, car je suis ton Dieu ! Je te fortifie, je te porte aide et assistance, je te maintiens et te préserve par la main droite de ma justice.

Ne crains rien, car je t'ai racheté, je t'ai appelé par ton nom, tu es mien !

Seigneur, mon Berger, source de toute joie,
tu es mien, je suis tien,
personne ne peut nous séparer.
Je suis tien,
car tu m'as donné ta vie
et ton sang jusque dans la mort.

Du bist mein, weil ich dich fasse
und dich nicht, o mein Licht,
aus dem Herzen lasse.
Lass mich, lass mich hingelangen,
da du mich und ich dich
lieblich werd umfängen.

Fürchte dich nicht, du bist mein!

Isaiah 41:10, 43:1, Paul Gerhardt

16 Singet dem Herrn ein neues Lied BWV 225

Singet dem Herrn ein neues Lied, die Gemeinde 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 Reihen;
mit Pauken und mit Harfen sollen sie ihm spielen.

17 Wie sich ein Vater erbarmet

Gott, nimm dich ferner unser an,
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,
denn ohne dich ist nichts getan
mit allen unsern Sachen.
gleichwie das Gras vom Rechen,
ein Blum und fallend Laub!
Der Wind nur drüber wehet,
so ist es nicht mehr da,
Drum sei du unser Schirm und Licht,
und trügt uns unsre Hoffnung nicht,
so wirst du's ferner machen.
also der Mensch vergehet,
sein End, das ist ihm nah.
Wohl dem, der sich nur steif und fest
auf dich und deine Huld verlässt.

Die Gottesgnad alleine

Gott nimmt sich ferner unser an,
steht fest und bleibt in Ewigkeit,
bei seiner lieben G'meine,
die steht in seiner Furcht bereit,
die seinen Bund behalten.
Er herrscht im Himmelreich.
denn ohne ihn ist nichts getan
mit allen unsern Sachen.
Ihr starken Engel, waltet
sein's Lobs und dient zugleich

Thou art mine, for I embrace thee,
and will not, O my light,
let thee from my heart!
Let me, let me attain
to where thou me and I thee
may lovingly embrace.

Fear not, thou art mine!

Sing unto the Lord a new song

Sing unto the Lord a new song, the congregation of saints
shall praise him. Let Israel rejoice in him that made him.
The children of Sion shall rejoice in their king, they shall
praise his name with dancing, and they shall play to him
with drums and harps.

As a father takes pity
God, continue to take care of us,
on his own young children,
so does the Lord pity us all,
if we fear him like pure children.
He knows our poor estate,
God knows that we are but dust,
for without thee
all human endeavour is nothing.
like grass that is reaped,
the fading flower and falling leaf.
The wind only has to blow over it,
and it is there no more.
Be therefore our shield and light,
and if our hope does not deceive us,
thou shalt continue to be so.
Man thus passes away,
and his end is near.
Blessed is he who steadfastly
relies on thee and thy grace.

God's grace alone

God continues to take care of us,
is steadfast and lasts forever,
with his dear congregation,
that stands in fear of him
and keeps his Testament.
He reigns in the kingdom of heaven.
for without him
all human endeavour is nothing.
You mighty angels hold sway,
praise him and serve him,

Tu es mien car je te tiens
et ne te laisse pas, ô ma Lumière,
sortir de mon cœur.
Laisse-moi parvenir jusqu'a toi,
là où nous pourrons nous étreindre
l'un l'autre avec amour.

Ne crains rien, tu es mien !

Chantez à Yahvé un chant nouveau

Chantez à Yahvé un chant nouveau : sa louange dans
l'assemblée des siens. Joie pour Israël en son auteur,
pour les fils de Sion, allégresse en leur roi ; louange à son
nom par la danse, pour lui, jeu de harpe et de tambour !

Comme un père compatissant

Dieu, continue à nous soutenir.
pour ses jeunes enfants,
ainsi le Seigneur a pitié de nous,
si nous le craignons d'une âme pure et enfantine.
Il connaît notre faiblesse,
Dieu sait que nous ne sommes que poussière,
car sans toi rien n'est résolu
de tous nos problèmes.
pareils à l'herbe sous le râteau !
À la fleur, à la feuille qui tombe,
que le vent souffle,
il n'en reste rien.
C'est pourquoi, sois notre protection et lumière,
et si notre espoir ne nous trompe pas,
tu continueras à nous aider.
Ainsi l'homme passe,
et sa fin est proche.
Heureux celui qui place sa confiance
en toi et en ta bienveillance.

Seule la grâce de Dieu

Dieu continue à nous soutenir,
est certaine et reste pour l'éternité
avec sa chère congrégation,
qui se tient prête dans sa vénération
et demeure fidèle à son alliance.
Il gouverne au royaume des cieux.
car sans lui rien n'est résolu
de tous nos problèmes.
Vous, anges puissants, agissez
pour sa louange et servez

dem großen Gott zu Ehren
und treibt sein heilig's Wort!
Drum sei er unser Schirm und Licht,
und trägt uns unsre Hoffnung nicht,
so wird er's ferner machen.
Mein Seel soll auch vermehren
sein Lob an allem Ort.
Wohl dem, der sich nur steif und fest
auf dich und deine Huld verlässt.

- 18** Lobet den Herrn in seinen Taten, lobet ihn in seiner
großen Herrlichkeit! Alles, was Odem hat, lobe den Herrn.
Halleluja!

Psalm 149:1-3, Psalm 150:2,6, Johann Gramann

- 19** **Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn** BWV Anh.159
Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.
Mein Jesu!
Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.

Weil du mein Gott und Vater bist,
dein Kind wirst du verlassen nicht,
du väterliches Herz!
Ich bin ein armer Erdenkloß,
auf Erden weiß ich keinen Trost.

Genesis 32:26, Erasmus Alberus

honour the great God,
and obey his holy word.
Let him therefore be our shield and light,
and if our hope does not deceive us,
he shall continue to be so.
My soul shall also continue
to praise him everywhere.
Blessed is he who steadfastly
relies on thee and thy grace.

Praise the Lord for his mighty deeds, praise him according
to his excellent greatness. Let everything that hath breath
praise the Lord. Alleluia!

I shall not let thee go, unless thou bless me
I shall not let thee go, unless thou bless me.
My Jesus!
I shall not let thee go, unless thou bless me.

Because thou art my God and Father,
thou wilt not forsake thy child,
O paternal heart!
I am a poor clod of earth,
and know no consolation on earth.

English translations by Richard Stokes

en l'honneur du grand Dieu
et portez sa parole sacrée.
Qu'il soit notre protection et notre lumière,
et si notre espoir ne nous trompe pas,
il continuera à nous aider.
Mon âme aussi propagera
sa louange en tout lieu.
Heureux celui qui place sa confiance
en toi et en ta bienveillance.

Louez Dieu en ses hauts faits, louez-le en toute sa
grandeur ! Que tout ce qui respire loue Yahvé !
Alleluia !

Je ne te laisserai pas, que tu ne m'aies béni
Je ne te laisserai pas, que tu ne m'aies béni.
Mon Jésus !
Je ne te laisserai pas, que tu ne m'aies béni.

Parce que tu es mon Dieu et Père,
tu n'abandonneras pas ton enfant,
Toi, cœur paternel !
Je suis une pauvre motte de terre,
sur terre je ne connais pas de consolation.

*French translations reprinted by permission of Erato
Disques, Warner Classics, Warner Music UK Ltd.
Additional translations by Jean-Claude Poyet*



The Monteverdi Choir following a concert of Bach motets, Pisa Cathedral, 28 September 2011

With thanks to High Wire Artist
Philippe Petit for his kind
permission to use his image
on the cover

Recorded live at St John's,
Smith Square, London,
on 3-5 October 2011
by Floating Earth Ltd

Producer: Isabella de Sabata
Recording engineer: Mike Hatch
Recording assistant: Brett Cox
Editor: Stephen Frost
Executive producers:
Isabella de Sabata, Cécile Pauty
Editions: Mösel Verlag (1-18),
Carus-Verlag (19)
Cover: High Wire Artist Philippe
Petit, photo by Jean-Louis
Blondeau, Polaris Images
Design: Untitled
Translations: Gudrun Meier
(German introduction),
Jean-Claude Poyet
(French introduction)
Photo p.36: Anima Mundi Festival,
Pisa

© 2012 The copyright in this
sound recording is owned by
Monteverdi Productions Ltd
© 2012 Monteverdi
Productions Ltd
Level 9
25 Cabot Square
Canary Wharf
London E14 4QA


Soli Deo Gloria