

A portrait of Johann Bach, showing him from the chest up. He has long, dark, wavy hair and a prominent mustache. He is wearing a dark, heavy coat over a white shirt with a blue collar. The background of the portrait is a landscape with a cloudy sky and a distant building on a hill.

BACH

JOHANN
JOHANN CHRISTOPH
JOHANN MICHAEL
MOTETTEN

VOX LUMINIS
LIONEL MEUNIER

This recording has been made with the support of the Fédération Wallonie-Bruxelles
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique)



Recording

Beaufays, Église Saint-Jean l'Évangéliste: September 2013, May & November 2014

Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune

Cover: attributed to David Herlicius, *Portrait of Johann Ambrosius Bach*

Berlin, Staatsbibliothek

Photo: © Akg-images

GERMANN BAROQUE SACRED MUSIC

Johann Bach (1604-1673)

Johann Christoph Bach (1642-1703)

Johann Michael Bach (1648-1694)

COMPLETE MOTETS

Vox Luminis

Sara Jäggi, Zsuzsi Tóth & Kristen Witmer: *sopranos*

Helen Cassano: *mezzo-soprano*

Daniel Elgersma, Barnabás Hegyi & Jan Kullmann: *counter-tenors*

Olivier Berten, Robert Buckland & Philippe Froeliger: *tenors*

Achim Hoffmann: *baritone*

Bertrand Delvaux, Matthias Lutze & Lionel Meunier: *basses*

Masato Suzuki, Haru Kitamika, Claudio Ribeiro & David Van Bouwel: *organ*

Scorpio Collectief

Eva Godard: *cornet* / Simen Van Mechelen (*artistic direction*), Adam Woolf,

Charlotte Van Passen & Adam Bregman: *trombones*

Lionel Meunier: *artistic direction*

The funerary motets / Motets funèbres / Begräbnismotetten

Johann Bach

1. *Sei nun wieder zufrieden meine Seele* 3'34
 coro I (SSAT) / coro II (ATTB) / organ
2. *Unser Leben ist ein Schatten* 7'35
 coro I (SSATTB) / coro II (ATB) / [organ]
3. *Weint nicht um meinen Tod* (Aria) 6'25
 SATB / [organ]

Johann Christoph Bach

4. *Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt* 4'52
 SATTB / [organ]
5. *Der Mensch, vom Weibe geboren* 3'39
 SSATB / [organ]
6. *Sei getreu bis in den Tod* 3'56
 SSATB / [organ]

Johann Michael Bach

7. *Halt, was du hast* 5'26
 coro I (SATB) / coro II (ATTB) / [organ]
8. *Ich weiß daß mein Erlöser lebt* 2'51
 S (cantus firmus) ATTB / [organ]
9. *Herr, wenn ich nur dich habe* 3'14
 SATTB / organ
10. *Herr, ich warte auf dein Heil* 4'52
 coro I (SATB) / coro II (SATB) / [organ]

11. *Unser Leben währet siebenzig Jahr* 3'55
S (cantus firmus) ATTB / [organ]
12. *Herr, du lässest mich erfahren* 4'28
coro I (SATB) / coro II (ATTB) / [organ]
13. *Dem Menschen ist gesetzt, einmal zu sterben* 6'22
coro I (SATB) / coro II (ATTB) / organ
- Johann Christoph Bach**
14. *Mit Weinen hebt sichs an* (Aria) 6'25
SATB
- Johann Christoph Bach / Johann Sebastian Bach ?**
15. *Ich lasse dich nicht* 4'46
coro I (SATB) / coro II (SATB) / [organ]

CD II

Motets for Passiontide / Motets pour le temps de la Passion / Motetten für die Passionszeit

Johann Michael Bach

1. *Das Blut Jesu Christi* 4'57
S (cantus firmus) ATTB / organ / *colla parte*: cornet, alto, 2 tenor & bass trombone
2. *Nun hab ich überwunden* 3'26
coro I (SATB) / coro II (SATB) / [organ]

Johann Christoph Bach

3. *Fürchte dich nicht* 4'35
S (cantus firmus) ATTB / organ

Motets for Christmastide / Motets pour le temps de Noël / Motetten für die Weihnachtszeit

4. *Lieber Herr Gott, wecke auf uns* 4'16
coro I (SATB) / coro II (SATB) / [organ]

Johann Michael Bach

5. *Fürchtet euch nicht* 3'11
coro I (SATB) / coro II (SATB) / [organ]
6. *Ehre sei Gott in der Höhe* 3'30
coro I (SATB) / coro II (SATB) / [organ]

Johann Christoph Bach

Merk auf, mein Herz

7. *Merk auf mein Herz* 1'36
coro I (SATB) / [organ]

8. *Es ist der Herr Christ, unser Gott* 1'27
 coro II (SATB) / [organ]
9. *Des laßt uns alle fröhlich sein* 1'30
10. *Bist willkommen* 2'19
11. *Ach, Herr, du Schöpfer aller Ding* 2'03
12. *Ach, mein herzliebes Jesulein* 2'22
 coro I (SATB) / coro II (SATB) / [organ]
13. *Lob, Ehr sei Gott im höchsten Trohn* 1'59
 cantus firmus (SS unissono) coro I (ATB) / coro II (ATB) / [organ]

Johann Michael Bach

14. *Sei, lieber Tag, willkommen* 4'44
 SSATTB / [organ]
15. *Nun treten wir ins neue Jahr* 3'36
 coro I (SATB) / coro II (SATB) / [organ]

Johann Christoph Bach

16. *Herr, nun lässest du deinen Diener in Friede fahren* 5'32
 coro I (SATB) / coro II (SATB) / [organ]

O Welt, gute Nacht

17. *Unsers Herzens Freude hat ein Ende* 8'13
 coro I (SATB) / coro II (SATB) / organ
18. *Es ist nun aus (Aria)* 10'03
 SATB

CD I

Sara Jäggi (SJ), Zsuzsi Tóth (ZT)
& Kristen Witmer (KW): *sopranos*
Helen Cassano (HC): *mezzo-soprano*
Daniel Elgersma (DE), Barnabás Hegyi (BH)
& Jan Kullmann (JK): *counter-tenors*
Oliver Berten (OB), Robert Buckland (RB)
& Philippe Froeliger (PF): *tenors*
Achim Hoffmann (AH): *baritone*
Bertrand Delvaux (BD), Matthias Lutze (ML)
& Lionel Meunier (LM): *basses*
Masato Suzuki (MS), Haru Kitamika (HK),
Claudio Ribeiro (CR) & David Van Bouwel (DVB):
organ

1. *Sei nun wieder zufrieden meine Seele*
coro I: ZT, SJ, JK, RB / coro II: BH, PF, OB, LM /
organ MS

2. *Unser Leben ist ein Schatten*
coro I (SSATB): ZT, KW, DE, PF, RB, LM /
coro II (ATB): BE, JK/OB, ML / [organ] HK

3. *Weint nicht um meinen Tod*
(SATB): ZT, KW, JK, BE, DE, OB, RB, PF, ML,
LM / organ : CR

4. *Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt*
(SATB): ZT & KW, JK & BE, PF & PDM, OB &
RB, ML & LM / organ: CR

5. *Der Mensch vom Weibe geboren*
(SSATB): ZT, SJ, BE, PF, LM / organ: MS

6. *Sei getreu bis in den Tod*
(SSATB): ZT, KW, JK, PF, ML / organ: HK

7. *Halt was du hast*
coro I (SATB): ZT & SJ, BE, OB, BD /
coro II (ATB): JK, PF, RB, LM / organ: MS

8. *Ich weiß daß mein Erlöser lebt*
S (cantus firmus): ZT, SJ & KW -
(ATB): HC & BE, PF & JK, OB & RB,
BD & LM / organ: MS

9. *Herr, wenn ich nur dich habe*
(SATB): ZT, SJ & KW, JK & BE, PF & OB, AH
& RB, BD & LM / organ: MS

10. *Herr, ich warte auf dein Heil*
coro I (SATB): SJ, BE, OB, LM /
coro II (SATB): ZT, JK, RB, BD / organ: MS

11. *Unser Leben währet siebenzig Jahr*
S (cantus firmus) ZT, SJ & KW
(ATB) HC & BE - PF & JK - OB & RB,
BD & LM / organ: MS

12. *Herr, du lassesst mich erfahren*
coro I (SATB): ZT, KW, BE, OB, ML /
coro II (ATB): DE, PF, RB, LM / organ: HK

13. *Dem Mensch ist gesetzt, einmal zu sterben*
coro I (SATB): ZT, BE, OB, ML /
coro II (ATB): JK, PF, RB, LM / organ : HK

14. *Mit Weinen hebt sich an*
(SATB) ZT & KW, JK & BE, OB & RB,
ML & LM / organ : CR

15. *Ich lasse dich nicht*
coro I (SATB): ZT, BE, RB, LM /
coro II (SATB): KW, JK, PF, BD /
+ (cantus firmus): DE / organ: MS

CD II

1. *Das Blut Jesus Christi*
S (cantus firmus) SJ, ZT & KW
(ATTB) DE & BE, JK & PF, OB & RB,
BD & LM / organ: MS

2. *Nun hab ich überwunden*
coro I (SATB): ZT, BE, PF, LM /
coro II (SATB): KW, JK, OB, ML / organ: DVB

3. *Fürchte dich nicht*
S (cantus firmus): KW
(ATTB): DE, PF, OB, LM / organ: MS

4. *Lieber Gott, wecke auf uns*
coro I (SATB): ZT, BE, OB, LM /
coro II (SATB): KW, JK, RB, ML / organ: MS

5. *Fürchtet euch nicht*
coro I (SATB): ZT, BE, PF, LM /
coro II (SATB): SJ, JK, RB, BD / organ: MS
+ (cantus firmus) : KW

6. *Ehre sei Gott in der Höhe*
coro I (SATB): ZT, BE, OB, LM /
coro II (SATB): KW, JK, PF, ML / organ: CR

7-13. *Merk auf mein Herz*
coro I (SATB): ZT, DE, PF, LM /
coro II (SATB): KW, BE, RB, ML / organ: DVB

14. *Sei lieber Tag, willkommen*
(SSATTB): ZT, SJ, JK, PF, RB, LM / organ: MS

15. *Nun treten wir ins neue Jahr*
coro I (SATB): ZT, BE, PF, LM /
coro II (SATB): KW, JK, RB, ML / organ: CR

16. *Herr, nun lässtest du deinen Diener in Friede fahren*
coro I (SATB): ZT, BE, OB, LM /
coro II (SATB): KW, PF, RB, BD / organ: MS

17. *Unsers Herzens Freude hat ein Ende*
coro I (SATB): ZT, BE, OB, LM /
coro II (SATB): KW, JK, PF, ML / organ: CR

18. *Es ist nun aus*
(SATB): ZT, BE, OB, LM & KW, DE, PF, ML

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various note values, rests, and clefs. The lyrics are written below the notes.

Das geyrauffte, in
ob w
die hied ob
ob w gleich zu gütig hied zu gütig
ob
ob w gleich zu gütig
ob
ob w gleich zu gütig
ob
ob w gleich zu gütig
ob
ob w gleich zu gütig

Handwritten musical score on five staves, continuing from the previous page. The notation includes various note values, rests, and clefs. The lyrics are written below the notes.

die hied ist das geyrauffte
die hied ist das geyrauffte
die hied ist das geyrauffte
die hied ist das geyrauffte
die hied ist das geyrauffte

MOTETS BY THE ANCESTORS OF JOHANN SEBASTIAN BACH

The Baroque era incorporated many different approaches to the composition of sacred music during that time. The Renaissance-based principle of polyphonic structure was still highly evident, even though the new forms of the *concert spirituel* and the oratorio with their use of solo voices and instrumental accompaniments backed by the continuo had seen the light of day at the beginning of the 17th century. Monteverdi himself had affirmed this use of both ancient and modern styles in his two great collections of sacred works, for he had included the same numbers of pieces in a resolutely new style, one such being the *Vespro della beata Virgine* — as he had in the older style, exemplified by the *Missa in illo tempore*.

In Lutheran Germany, where the Reformation had been the inspiration for a completely new musical tradition in which the chorale played a fundamental role, one might nevertheless have thought that polyphonic music would become the sole musical genre to be employed in the new liturgy. The influence of the Italian style began to be felt early on in the 17th century; not only did the Germans discover the splendour of works for two or more choirs but they also saw the arrival of music for solo voice accompanied by the continuo as well as a growing use of other instruments. These two contrasting musical genres divided up the musical landscape between them, just as they had in Italy. Much music was composed in the polyphonic style, some of it with continuo accompaniment; these works included motets, settings of the Ordinary of the Mass and even oratorios.

This recording is devoted to the motet; as any listener soon realises, it is a form in which the Lutheran chorale melodies are paramount.

Three members of a dynasty

The various members of the Bach family made up a considerable part of all the Lutheran composers who worked in this genre; the works that are recorded here are all the pieces that have survived by members of the dynasty. When Johann Sebastian Bach himself began to compose motets, even though the form had become very much old-fashioned by his time, he had acquired a thorough knowledge of the form thanks to his ancestor's works; he had copied their works out and planned performances of their works during the services in the various churches in which he had to serve as cantor.

Johann Sebastian set himself the task, at fifty years of age, of collecting every piece of information that he could find in order to trace the exact family relationships that connected the impressive list of musicians to whom he was related, distantly or otherwise. This document remains the most important source of information available about all these composers, organists, cantors and town musicians; three members of the Bach dynasty are featured in it.

The earliest known member of the Bach family was the miller Vitus Bach; he was born in Hungary and “liked to play the little cittern that he took with him when he went to grind the wheat”. He had two sons: Hans, a town musician in Wechmar and another whose name remains unknown. Johann, the son of Hans, was born in Wechmar in 1604. He was the first of the family to become known as a church musician, serving as organist first in Schweinfurt and then in Erfurt; he was also the first member of the Bach family to compose works that have survived: these are the three pieces by him that are recorded here.

Johann had two brothers, Christoph and Heinrich. Christoph was the father of Ambrosius, who would be the father of Johann Sebastian. Heinrich had two sons, Johann Christoph and Johann Michael, whose compositions are also recorded here; they were therefore cousins to Ambrosius. Johann Sebastian's annotations tell us the following about these two musicians:

“Johann Christoph Bach, the first son of Heinrich, was born in Arnstadt in the year 1642. He died in Eisenach on 1703. He was a profound composer. He married Mademoiselle *née* Wiedemann, the eldest daughter of Monsieur Wiedemann, the town clerk of Arnstadt; she bore her husband four sons.”

“Johann Michael Bach, the second son of Heinrich Bach, was also born in Arnstadt in the year 1648. He was town clerk and organist to the town of Gehren and was, like his elder brother, an able composer. At his death he left a widow, the second daughter of Monsieur Wiedemann, the town clerk of Arnstadt; he also left four unmarried daughters, but no sons.”

Maria Barbara, one of these four daughters, married the organist of St. Blasius in Mühlhausen on 17 October 1707; this organist was none other than Johann Sebastian Bach.

The sources

This recording brings together the polyphonic motets that have survived by Johann, Johann Christoph and Johann Michael Bach. This is the sum total of the motets that we know to have been composed by members of the Bach family before Johann Sebastian Bach himself.

If Johann Sebastian was the first of the family to take such an obvious interest in the exact genealogy of the dynasty, it was also thanks to him that a large part of their works were brought together and preserved; he may also have benefited from collections already realised by the generation immediately preceding his own, in particular by his father Ambrosius, whose portrait adorns the cover of this recording. Johann Sebastian was not, however, the first person to go about assembling these works: according to research made by Peter Wollny, it has been possible to trace the origin of certain copies made in Arnstadt to Ernst Dietrich Heindorff (1651-1724) and family members Heinrich Bach (1615-1692) and Johann Ernst Bach (1683-1739). Although a large proportion of the manuscripts had later become the property of the Berlin Sing Akademie, they had not all been published before the Second World War. It was only at the beginning of the 21st century that a large part of these archives was found in Kiev, in the National Archives of Ukraine; these scores had simply not been available at the time of Ricercar’s recordings of German vocal music with the Collegium Vocale Gent under Philippe Herreweghe and the Capella Sancti Michaelis under Erik Van Nevel during the 1980s.

Multiple copies exist of much of this repertoire; what is interesting is that certain of these motets were not only preserved in copies made by different hands, but that they continued to be

made during a rather long period that continued until the beginning of the 19th century. Some of these copies had even been made by Johann Sebastian Bach himself, most probably for performances of the motets in St. Thomas' church in Leipzig. Others bear markings for performance that are of a later date; some of these are by Carl Philipp Emanuel Bach, who had inherited a large part of his father's library. Such later markings also include tempo markings, as is the case for Johann Christoph Bach's *Der Gerechte*; a copy of the work made around 1800 includes the words "*für die Singacadamie in Berlin*".

The style of the motets

Several elements are characteristic of almost all of these works. We should first of all note that the basic principles of the polyphonic style that had been laid down by Josquin Desprez at the beginning of the 16th century were still valid; this was particularly true of the contrasting elements of imitative writing and of homophonic style, in which all the voices sang the same text at the same time. We should also remember that Luther himself considered Josquin's music to be a perfect model for music composed for the Lutheran rites.

On the other hand, two elements inherited from the new Italian techniques also became part of a good number of these motets: these were the Venetian polychoral technique and the use of madrigalisms, the technique of depicting certain words in music by certain melodic or harmonic effects that had its origins in the Italian madrigal form. It is of course easy to find over-obvious examples of this technique, but madrigalism at its best heightened the musical expression of a work in general.

There were two different ways of arranging the vocal lines for polychoral work: either both choirs were arranged in the traditional manner of soprano, alto, tenor and bass, or the first choir was made up of high voices (two soprano parts, alto and tenor) and the second choir of lower voices (alto, two tenor parts and bass).

The Lutheran chorales also play an integral part in these motets: this will be described in greater detail in the introductions to the individual motets. They were not only used in the fundamental

structure of the motet or as a cantus firmus, but also formed the second section of the motet in many cases.

There are two questions about the use of instruments in the performance of these works that require discussion. The first of these concerns the use of the organ as a continuo instrument: certain of these motets include a line of figured bass for realisation by the organist; this generally is a *basso seguente*, a line that is identical with the lowest line of the polyphony. Despite its lack in certain scores, we have decided to add it when necessary in accordance with a practice that was current from the 16th century onwards. The second of these questions concerns the use of instruments to double the vocal lines. This is of course possible, although the only parts for such additions that have survived for these motets are parts for a cornett and trombones for *Das Blut Jesu Christi*. We have used these additional parts but have refrained from adding any others elsewhere.

The texts of these motets are intended for several different liturgical rites. We have grouped them according to their origins and the reader will immediately note that the greatest part of this repertoire is made up of motets intended for funerary use; the same would also be true later for Johann Sebastian Bach's own motets. It is not always clear at what exact point in the liturgy they were intended to be performed, but it could well have been the case that they were meant to be sung during prayers held at the home of the deceased; this would also explain the systematic lack of a separate line for an organ continuo.

The funerary motets

The three works by Johann Bach all belong to this category and yet are all very different in character.

Sei nun wieder zufrieden meine Seele

A motet for a double choir of eight voices divided into an upper and lower choir with basso continuo. The motet follows the normal practice of alternating the music between the two choirs,

with homophonic passages appearing not only at the beginning (*Sei nun wieder*) of the motet but also providing solemn punctuation at the end of each section, giving extra weight to certain words and phrases such as *Denn der Herr tut dir Gut's*. The effect of the homophonic setting as applied to the words *Ich glaube* and *Darum rede ich* at the end of the work is particularly striking. We should note that the text of this psalm (Ps. 116, 7-10) is not specifically intended for use in the funeral service, but its character and the fact that it was composed by Johann Bach make it the ideal work with which to begin this recording.

Unser Leben ist ein Schatten

With its division into six clear sections, this motet by Johann Bach is one of the most formally developed compositions of this collection, combining the Lutheran chorale with madrigalisms in a most impressive manner. It is set for a double choir, although with a highly unusual vocal layout: the Choir I is allotted six voices (SSATTB) whilst the Choir II is given three voices (ATB) and is also marked *chorus latens*, a choir to be placed at a distance. This motet therefore creates a spatial effect that immediately brings to mind the final section of the *Musicalisches Exequien*, in which Heinrich Schütz also calls for a distant choir of three voices, in this case to be placed close to the coffin in the crypt. We hasten to add that this is purely an observation; we do not pretend to know if either composer exerted any influence on the other!

The first section is given to the Choir I and is particularly rich in madrigalisms; long note values in homophonic style for the repeated evocation of life — *Unser Leben* — and then melismas in quavers and semiquavers for the two soprano voices that describe it as a passing shadow or *Schatten*, followed by a descent into the lower voices to evoke the earth — *auf Erden*. The *chorus latens* appears in the second section and sings two verses of the chorale *Ich weiß wohl, daß unser Leben oft nur als ein Nebel ist*. At the end of each couplet, the Choir I answers in a type of echo; it is strange in that the echo, being sung by an ensemble of six voices, is louder than the statement that it is echoing. The text for the third verse is taken from the prologue to the Gospel of St. John; the Choir I is reduced to three voices (ATB) and the madrigal effects return with melismas on *leben* that depict

the length of life and insistent repetitions of the word *nimmer* — never. The fourth section follows with another dialogue between the *chorus latens* and the Choir I. The Choir I returns with five voices in the fifth section, the two sopranos being united, and sings two verses of the chorale *Ach wie nichtig ach wie flüchtig sind die Menschen Sachen*. The motet concludes with the full six voices of the Choir I, although in yet another disposition: the four lower voices answer the call of the two sopranos and at certain moments create the illusion of a full double choir. The final *davon* of the two sopranos remains suspended, as if it were a depiction of the passing shadow of life that was heard at the beginning of the motet.

Weint nicht um meinen Tod

This type of strophic aria for four voices is also a funerary work. This piece has eight verses, all identical in form, with the first line of the text forming a refrain at the end of each verse. The origins of the text are unknown but it can easily be linked to the religious poetry of the time; it would become more and more developed until it later served as a source of texts for cantata arias. Here we have the words of a believer who hopes to find comfort in death, as he considers this earthly life to be vain and full of sorrow; he even compares it to Calvary. He leaves this life of pain with joy, wishing the earth a good night's sleep even as he bids it farewell: *Drum Erde gute Nacht*.

Der Gerechte

With this motet for five voices (SATTB) and continuo we now take up the works of Johann Christoph Bach, described by Johann Sebastian Bach himself as a profound composer. Various sources describe this work as a *Trauer-Motet*, for it was composed on the death of the composer Johann Georg Kelner in 1675. If the listener listens carefully to the motet as it unfolds he will realise how carefully the composer has followed the text and illustrated it musically. The beginning of the work is example enough, as we hear the contrast between the reassuring homophonic texture of *Der Gerechte* and the descending imitative phrases that twice depict unavoidable death — *ob er gleich zu zeitlich stirbt* — and the ending of grave and sombre homophony on the word *Ruhe* — rest. The

motet reaches its conclusion in an almost rocking triple time at the point where the text describes how the soul of the believer is received by God and that it can therefore leave behind the horrors of life — *Denn seine Seele gefällt Gott wohl. Darum eilet er mit ihm aus dem bösen Leben.* In the copy made for the Berlin Sing Akademie around 1800, this final passage was copied in 3/4 time; the original marking of 3/1, although typical for this style of music in the 17th century, had become incomprehensible for singers by the start of the 19th century. What is more, this section is marked *Andantino*. The various other sources for this motet all provide other interesting tempo markings as well: the copy made by Heinrich Bach (the oldest known to date) already bears such indications as *adagio* for the words *daß die Bosheit seinen Verstand nicht verkehre* and *presto* for *Er gefällt Gott wohl*; the *adagio* is found in the Sing Akademie copy as well, although *presto* has been replaced by *allegro*. We should note that the copy made by Johann Sebastian Bach gives no indications of tempo whatsoever!

Der Mensch, vom Weibe geboren

This motet for five voices (SSATB) by Johann Christoph Bach is divided into two parts, these being entitled Motetta and Aria in the manuscript. The first section is predominantly in the style of a homophonic motet. As in Johann Bach's *Unser Leben ist ein Schatten*, the two soprano lines are separated from time to time and are provided with several melismatic passages in semiquavers that perfectly depict the word *Unruhe* — agitation — as well as the movement of the fleeting shadow. Amongst the various madrigalisms we should particularly note the repetition of *und fällt ab*, for this stresses the inexorable fate of the flower as it fades and wilts. The second section simply consists of the five verses of the chorale *Ach wie wichtig, ach wie flüchtig ist das Leben* in five-part harmony. There are striking similarities with Johann Bach's motet *Unser Leben ist ein Schatten*, not only in its subject but also by its madrigalesque figurations and by the use of the same chorale text — even though it is set to a different melody. Might we also imagine that it could have been possible that the final chorale was intended to have been sung not only by those who sang in the first part, but by the entire congregation of the faithful as well?

Sei getreu bis in den Tod

This other motet for five voices (SSATB) by Johann Christoph Bach is constructed in exactly the same manner, with a first section entitled Motetta and the second entitled Aria. The first part is once again quite short and also shares the same homophonic characteristics. The quaver and semiquaver figurations are now found throughout the polyphony without being true madrigalesque effects. We should note that the introductory motif of three chords (A-E-A) at the beginning of the first section also serves as an introduction to all the verses of the aria, for there is no longer a chorale, as there still was for *Der Mensch vom Weibe geboren*. We should note the melisma reserved for the soprano voice at the beginning of each verse; this accentuates the expression of joy in which the believer affirms his faith and his trust in God until his death. It is also interesting to note that this *Motet-Aria* form would also be adopted by Johann Sebastian Bach for his motet *Komm, Jesu, komm* BWV 229.

Halt, was du hast

We now arrive at Johann Michael Bach and an imposing motet for double choir. Written for two different choral layouts (SATB and ATTB), it is divided into two clear sections. In the first section, the Choir II sings the words of the first verse *Halt was du hast* whilst the Choir I replies in the bars of silence with successive lines taken from different phases of the Lutheran chorale *Jesu meine Freude*; the same technique is used in the second verse *So wirst du empfangen* and the second chorale text *Weg mit allen Schätzen*. This first section with its textual repetitions is particularly impressive, as if it were depicting an idea of the eternal life that awaits the faithful. The second section *Gute Nacht, o Wesen* brings the two choirs together in an eight-voice ensemble to sing the remaining verses of the chorale; each line of the chorale is provided with an echo effect or response given to the voices (ATTB) that make up Choir II. This is yet another effect that creates the feeling of a new dimension, like the sound of a choir coming from the beyond: the reply of the heavenly choir to the earthly choir.

Ich weiss, daß mein Erlöser lebt

This motet is much more modest in cut and also one of a kind. The four low voices (ATTB) sing the text in a style that approaches that of a chorale in simple time and that makes much use of homophony. Halfway through the piece a chorale appears in the soprano voice that has a different text and a melody in minims. Whilst the chorale in *Halt was du hast* was sung in four-part harmony, here the chorale is given only to the soprano as a cantus firmus. We will see in later works how the integration of the chorale melodies could be effected in several different ways.

Herr, wenn ich nur dich habe

This astonishing motet for five voices uses exactly the same vocal disposition as the previous motet. The four lower voices (ATTB) sing the central text *Herr, wenn ich nur dich habe* in which the believer states his trust in God. The soprano voice enters at four separate moments with a variant, partially ornamented, of the funeral chorale *O Jesu Christ, mein Lebens Licht*. This chorale melody is unusual in that it, like many chorales for the Christmas period, is in triple time. The use of this particular time signature here led the composer to give the work a surprisingly joyous character. The last verse brings all five voices together in a harmonised restatement of the chorale melody. The manuscript of this motet also describes it as *Trauermusik* and states that it was composed in memory of a certain Friedrich Ernst.

Herr, ich warte auf den Heil

This motet for eight voices divides the voices into two four-part SATB choirs; we also find a formal structure that is similar to that of *Halt was du hast*. Throughout the first section the Choir II reiterates the line *Herr, ich warte auf den Heil*, whilst Choir I responds in alternation with the chorale *Ach wie sehnlich wart ich der Zeit wenn du, Herr kommen wirst*. In the music for Choir I we should note the depiction of this long waiting by the use of long notes and melismas on the first syllable of *wart*. The second section is marked by Choir I's interruption of its own chorale in order to punctuate the chorale being sung by Choir II with two-chord interjections set to the words *O*

komm. The two choirs then unite and sing the text used by Choir II; their waiting — *Herr, ich warte* — seems now to have become more urgent with rapid alternations between the two choirs and more insistent thanks to the slower replies set to the words *ich warte*. In this second section the two choirs use the same musical material for their dialogue. The motet comes to its end in a highly supplicatory manner; a passage of chords set to minims imparts a solemn character to the music with the words *O komm und hole mich*.

Unser Leben währet siebenzig Jahr

This motet for five voices makes use of two texts simultaneously, one being superimposed upon the other. The lower voices (ATTB) sing a verse of Psalm 90, *Unser Leben währet siebenzig Jahr*, whilst the soprano voice sings the chorale *Ach Herr, laß deine Lieben Engelein*. We should note the long note values used at the beginning as well as the repetition of *Unser Leben*, these being intended to depict the length of man's life. The first section is repeated in order to incorporate both verses of the chorale. The second section is more developed and includes many madrigalisms; it ends most curiously, depicting most successfully the flight of souls described in the text: in so doing it recalls the end of Johann Bach's *Unser Leben ist ein Schatten*.

Herr, du lässest mich erfahren

A motet for two SATB choirs, composed according to the now familiar principle of a dialogue between Choir II with its madrigalisms and Choir I with a harmonised Lutheran chorale. Among the madrigalisms employed we should note the melismas in semiquavers of the words *lebendig* and *ewiglich*. As is almost always the case in these motets for double choir, the two ensembles unite for the final verse of the chorale, *Sterb ich bald, so komm ich von der Welt Beschwerlichkeit*; this union of the two choirs creates a powerful effect on the last line of the chorale, *Meinen Jesum, laß ich nicht*.

Dem Menschen ist gesetzt einmal zu sterben

The structure of this motet for double choir is very similar to Johann Michael Bach's previous

motets for double choir. The division of the two choirs into high and low voices is the same as that used in *Halt was du hast*, the only difference being the presence of a continuo part. The lower choir sings a first text, to which the upper choir replies in the silences with a harmonised version of the chorale *Mein Wallfahrt ich vollendet hab*. The lower choir untiringly repeats *Dem Menschen ist gesetzt einmal zu sterben, darnach aber das Gerichte* in the first section and does the same in the second section with *Der Tod ist der Sünden Sold, aber die Gabe Gottes ist das ewige Leben in Christo Jesu, unserm Herrn*. In the third section, as was also the case in *Halt was du hast*, the two choirs unite to sing the two final verses of the chorale; the voices of the lower choir now provide the echo effects.

Mit Weinen hebt sich an

We now have another work by Johann Christoph Bach: an Aria for four voices composed in the strophic chorale form that we have already noted in works by Johann Bach. The three verses describe the tears that have accompanied the believer throughout his life, from birth to maturity and then to old age.

Ich lasse dich nicht, du segnet mich denn

This motet for eight voices in double choir formation has had a difficult history of attribution. In the first complete editions of the works of Johann Sebastian Bach it was initially included amongst his compositions as BWV Anhang 159. Later it was attributed to Johann Christoph Bach, a 'profound composer' in J.S. Bach's own words. Nonetheless, the musical style of this motet is very different from the motets composed by Johann Christoph: there is no Lutheran chorale included in the dialogue between the two choirs; only the text *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn mein Jesu* is used in a passage of simple alternation between the two choirs. This insistent repetition comes to a head at the end of the first section of the motet, where the two choirs finally interrupt their game of question and answer and unite in an eight-part ensemble. The final section of the motet has the two choirs combine in a four-part ensemble in which two subjects are treated in fugato style by the alto, tenor and bass voices, whilst the sopranos sing the chorale melody as a *cantus firmus*.

What is remarkable in this fugue is the differentiation between the characters of the two themes: the first is highly syllabic in character and uses quavers and semiquavers set to the text *Ich lasse dich nicht* whilst the second is more melismatic and supple, depicting the gesture of benediction at the words *du segnest mich*. The two subjects are treated imitatively in alternation beneath the unchanging presence of the cantus firmus. On listening to this it is difficult not to be reminded of the penultimate variation of the Chorale Partita *Sey Gegrüßet Jesu gütig* BWV 768, which was most probably an early work, or of the way in which the young Johann Sebastian included chorale themes in his first cantatas *Aus der Tiefe* BWV 131 and *Gottes Zeit* BWV 106. The use of the key of F minor is also a factor that might allow us to think that this motet could have been composed well after the death of Johann Christoph and could therefore have been written by Johann Sebastian himself; indeed Peter Wollny opines that this motet could well have been composed by Johann Sebastian in 1713 for the funeral of Margarethe Feldhaus, the wife of the burgomaster of Arnstadt.

Motets for Passiontide

Das Blut Jesu Christi

This motet for five voices by Johann Michael Bach is the only composition of its type for which separate instrumental parts intended for doubling *colla parte* have been preserved, specifically for cornett and four trombones. Our performers have taken advantage of this situation to create an instrumentation for the motet: the cornett and the trombones play the first section alone as a type of *sinfonia*, after which it is repeated with the soprano voice in place of the cornett, the trombones remaining. The writing changes in the second part of the motet: the polyphony retains its simple homophonic character and is allotted to the four lower voices (ATTB) doubled by the trombones, whilst the cantus firmus of the chorale *Dein Blut der edler Saft* is given to the soprano voice and the cornett. This motet can be allocated to Passiontide, given that the description of the blood of Christ who saved the world establishes a clear link with the liturgical season.

Nun hab ich überwunden

This motet for double choir by Johann Michael Bach is not specifically prescribed for Passiontide, although its text with its description of the cross and of Christ's wounds provide a clear link with the season. The motet dates from 1679; Peter Wollny considers that it was composed for the funeral of Johann Michael Bach's mother. The motet is unusual in that it is based around the third verse of a chorale; this is *Christus der ist mein Leben*, and is classified in Luther's psalter as belonging to the section *Tod und Ewigkeit*. The two identical SATB choirs create a dialogue by exchanging responses with the other in alternation. Each verse of the chorale benefits from its own musical material; the first section is based in the opening theme of the chorale, whilst the second makes great play with the congregation's emotions by setting the important words *Kreuz*, *Leiden* and *Angst* in high relief; the third section develops the chorale melody once again. According to a well-known principal, the second part unites the two choirs into a single four-part choir, although here with the same chorale verse. The three lower voices develop the melodic elements of the chorale, whilst the upper soprano voice sings the entire chorale melody in minims as a cantus firmus.

Fürchte dich nicht

This motet for five voices by Johann Christoph Bach contains an extremely original choice of texts. It associates a verse of the book of Isaiah (43.1) with an extract from the Gospel according to St. Luke: the words of Christ on the cross to the good thief *Wahrlich, ich sage dir: Heute du wirst mit mir in Paradies*. It is impossible to hear the affect or simply the rhythm of this phrase and not be reminded of Johann Sebastian Bach's own setting of the same text in his Cantata BWV 106. The soprano voice appears once again as a cantus firmus in the second part of the motet with the sixth verse of the Passiontide chorale *O Traurigkeit*. Once again we have the structure of a motet for four lower voices (ATTB) that is completed at the work's end by a soprano cantus firmus. This motet is also, however, one of the most moving and one of the most perfect in terms of its use of madrigalisms, for their sole purpose is to set forth clearly not only the faith that moves the composer but also his trust in the future eternity in which the believer places so much hope. We

should note the sustained notes on the syllable *ru* of *gerufen* and the unbelievable tenderness with which the words *du, du bist mein* are sung. The soprano voice also has an unusual role to play, for here the composer was not content to give her the chorale melody as a cantus firmus: he gave her a rhythmic pattern that connects her in a highly expressive fashion with the music sung by the lower voices. The incipit of the chorale *O Jesu, du*, set to the notes E-C-A-B stands completely alone, the lower voices being silent to create a greater feeling of space; later the first word of the second line, *hilf*, is separated from what follows and then repeated twice in a particularly suppliant fashion. This composition leaves no doubt about the accuracy of Johann Sebastian Bach's judgement of his ancestor: he was indeed a profound composer.

Motets for Christmastide

Lieber Herr Gott, wecke uns auf

We begin this section of works for Christmastide with an Advent motet for double choir (SATB/SATB) by Johann Christoph Bach. Here, for once, there is no use of a pre-existing chorale melody; a slow invocation *Lieber Herr Gott* in duple time sung first by Choir I and then by Choir II acts as a prelude to a long and more rapid section in triple time set to the text *wecke uns auf, daß wir bereit sein, wenn dein Sohn kommt*. The music is close to the character of a gaillard with its triple time, melismas on the word *Freuden* and concluding hemiolas. We return to duple time with a slower tempo and a passage of splendid imitative writing for eight voices that is divided between the two choirs and that brings the motet to a solemn conclusion. The text for this section is a description of the presence of *deinen lieben Sohn Jesum Christum*. Unusually for a work from this period, the manuscript copy of this motet bears several tempo indications: *Langsam* for the beginning and the end and *Lebhaft* for the central ternary section. These indications are in Carl Philipp Emanuel Bach's handwriting: Johann Sebastian Bach had certainly had this motet performed in Leipzig, for he himself provided additional instrumental parts that double the eight voices.

Fürchtet euch nicht

Once again we return to the familiar structure of the motet for double choir (SATB/SATB) with this work by Johann Michael Bach. A first section of alternating responses between the two choirs is followed by a second section for four voices, the three lower voices with a polyphonic setting of the principal text and the Christmas chorale melody *Gelobet seist du Jesu Christ* as a cantus firmus with long note values in the upper voice. The text is the Angel's announcement to the shepherds from the Gospel according to St. Luke.

Ehre sei Gott in der Höhe

This motet by Johann Michael Bach is constructed in exactly the same manner and uses a text that continues the narration of the Christmas story: the song of the angelic host is supplemented by another Christmas chorale as cantus firmus, this being *Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron*.

Merk auf, mein Herz

This motet has a special place in this anthology for several different reasons. First of all, it is unusually long: it is divided into seven distinct sections, each one corresponding to a verse of the chorale, and each with its own character. The work has survived in several sources, the most trusted of these being a set of separate parts that originated in the library of the Thomasschule in Leipzig and that was rediscovered in 1989 in an uncatalogued collection in the library of Harvard University. This unique motet has been attributed to several members of the Bach dynasty, although Peter Wollny believes, and rightly so, that its composer can only have been Johann Christoph Bach; certain aspects of the writing recall other works by the same composer, his cantatas in particular.

The text is a free rearrangement of verses from the Christmas chorale *Vom Himmel hoch da komm ich her*. Each verse has its own musical character, but also uses the chorale melody in one way or another, from the first verse onwards in which it is stated in four parts by Choir I. We should note the moment of tenderness at the end of the verse provided by the homophonic setting of the words *das liebe Jesulein*.

The second verse for Choir II is in more or less the same style, although with imitative passages and phrases that take up elements of the chorale melody. Note the rhythmic pattern of semiquavers on F and G in the alto line towards the end of the verse: it may seem like a characteristic keyboard flourish, except that Johann Christoph Bach used exactly the same flourish in the violin part of his wedding cantata *Meine Freundin, du bist schön*.

The two choirs unite in alternating dialogues for the third verse: the chorale melody is developed in a triple time that is almost gigue-like. Note the sweetness of the description of the *lieben Sohn* with its long notes that transform this gigue-like music into something resembling a cradle song.

The fourth verse is also in triple time, this time in 3/1 — a time signature that was still much used in music composed towards the end of the 17th century. The two choirs alternate in a fairly swift tempo, making use of descending chromatic passages and madrigalesque repetitions of the word *immer* that recall the expressive use of the same figure on the word *nimmer* by Johann Bach in his own *Unser Leben ist ein Schatten*.

The fifth verse begins with solemn chords on the words *Ach Herr* and rising and descending scales on the word *Schöpfer*. The solemnity of this section for eight voices is in total contrast to the second part of the verse, *Herr du da liegst auf durrem Gras*, with its description of the Lord laid on the hard ground between the ox and the ass. The braying of the ass is depicted by descending sevenths, an effect that would be adopted later by Johann Sebastian Bach in his secular cantata *Der Streit zwischen Phöbus und Pan* at the moment when Midas grows asses' ears.

The sixth verse is the most tender, with its descriptions of the cradle and of the Christ child asleep. The first section is almost all sung in minims, a gentle way of putting the child to sleep. This sleep is depicted with long sustained notes in the sopranos and in the *tremulo* accompaniment of the lower voices in particular; this characteristic effect of the ensembles of viols of the 17th century was much imitated by organists of the period, as did Johann Sebastian Bach himself in his organ transcription of a chorale from the cantata *Erbarm dich* by Lovies Busbetzky. The verse ends *diminuendo* with the words *daß ich nimmer vergesse dein*, with much repetition of the word *nimmer*.

The text of the seventh verse takes up the words of the angelic host once again and is composed

for a double choir of 3 voices (ATB/ATB) whilst the two soprano parts unite to sing the chorale melody as a *cantus firmus*. The writing for the inner voices becomes more and more active, with melismas in semiquavers on the words *freuet* and *singet*. At the very end of the piece the two tenor voices explode in cascades of ascending and descending melismas of an octave; this is clearly inspired by the *stylus fantasticus*. It resembles the concluding passages of organ chorales during the Christmas period, when organists often made use of the bell stop designed exactly for such passages; this *Zymbelstern* stop also had its own visual equivalent: mounted on the front of the organ casing was a golden star that would begin to turn when the stop was employed.

Sei, lieber Tag, willkommen

Whilst the preceding motet concludes with the arrival of the New Year, there are other motets in this anthology that take the arrival of the New Year as their theme. One of these is this motet for six voices by Johann Michael Bach, although it could almost be termed a madrigal, given that the composer has so lightened the musical style by playing with contrasting effects between the different groups of voices (ATTB, SST and more). This joyous character permeates the entire work with melismas on the words *Freude* and *vollem*; every musical device employed expresses this joy, except for a brief section towards the end where thanks are given to God for his protection against pain and death — *er schützt vor Not und Tod*: at this moment beautiful homophonic chords are contrasted with lively exchanges between the vocal parts.

Nun treten wir ins neue Jahr

This motet too uses the usual SATB/SATB arrangement for double choir. The entire first section is devoted to exchanges between the two choirs; the concluding Amen is a superbly constructed four-part fugue.

Herr, nun lässest du deinen Diener in Friede fahren

The text of the *Nunc Dimittis* is here set to music by Johann Christoph Bach in this motet

for double choir. Even though both choirs are SATB, the tessitura of choir II is consistently one third lower than that of choir I, with the result that sonority and texture are particularly rich in the passages for eight voices. The entire motet is in triple time, a tranquil 3/2 that gives a clear portrayal of Simeon's serenity as he declares himself ready for death now that he has seen the Saviour. The motet has one formal particularity: once all has been sung he returns to the first section and repeats the first line *Herr, nun lässest du deinen Diener in Friede fahren*, ending the motet with two repetitions of the word *Herr* alone.

This motet by Johann Christoph Bach ends this group of Christmas motets; our final group consists of two funerary works.

O Welt, gute Nacht

Unser Herzens Freude hat ein Ende

This impressive motet for eight voices is set to verses 15 and 16 of the fifth chapter of the book of Lamentations and is divided into four distinct sections, one for each line of text.

Rejoicing and dancing are both depicted here in the dialogue between the two choirs and the homophonic passages in crotchets, although a growing predominance of minims to symbolise the end of joy (*Ende*) and the transformation of the dance into mourning that is suggested by the imitative figuration used (*Wehklagen verkehret*) both combine to create the contrast suggested by the text. The following verse is illustrated musically with several madrigalisms: the ascending and descending melody in quavers represents the crown (*Krone*), the upward progressions stand for the head that wears the crown (*unsers Haupts*), whilst the successive falling thirds in every voice describe the fall of the crown (*ist abgefallen*).

The second section of the motet is in perfect homophonic style and sets the last of the four lines of text (*O Weh, daß wir gesündigt haben*) for the first time. Whilst the text evokes the sins of mankind, the music of this section is extremely expressive and contains no dissonance whatsoever.

The third section of the motet is simply extraordinary: it combines the elements of the first two sections and divides them between the two choirs who at one moment are singing texts from the first section and at another from the second section. A more developed version of the theme representing the crown's fall ends the section.

The fourth and final section is once again in homophonic style and is set to the fourth line of text; the motet reaches its conclusion with a greatly moving *O Weh!*

Es is nun aus nicht

This final work is once again an Aria for four voices. Its triple time (3/2) makes it feel almost like a sarabande, although its harmonies are sometimes surprising and seem to belong to the following century. Each couplet finishes with the refrain *Welt, gute Nacht!*; this is repeated four times, the third time with an ascending scale in the soprano voice that represents the soul's ascent to paradise.

*

This search for paradise was, after all, the Lutherans' sole purpose in life; this notwithstanding, the purpose of life — one that surpasses all religions — is surely to attain an inner serenity or paradise that rivals Simeon's. The journey we have made through this extraordinary repertoire is surely able to set our feet onto this road.

JÉRÔME LEJEUNE

TRANSLATION: PETER LOCKWOD

LES MOTETS DES ANCÊTRES DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Dans le domaine de la musique religieuse, la période baroque nous apparaît sous des aspects bien différents. Si, dès le début du XVII^e siècle, naissent en Italie les nouvelles formes du concert spirituel et de l'oratorio, avec l'usage des voix de solistes et des instruments soutenus par la basse continue, le principe de l'écriture polyphonique, dans la tradition de la Renaissance, reste très fréquent. Monteverdi lui-même affirme bien cette double pratique archaïque et moderne en proposant dans ses deux grandes publications de musique religieuse autant des compositions d'un style résolument nouveau (*Vespro della beata Vergine*) que d'autres dans un style ancien (*Missa In illo tempore*).

En Allemagne luthérienne, alors que la Réforme a été le point de départ d'une tradition musicale tout à fait nouvelle, dont le « choral » est l'un des éléments fondamentaux, on pourrait croire que seule la musique polyphonique sera le genre pratiqué dans la liturgie nouvelle. Il n'en est rien, car très tôt dans le XVII^e siècle, les influences de la musique italienne se font entendre : non seulement on y découvre la somptuosité des pièces à plusieurs chœurs, mais on y voit aussi apparaître le chant destiné aux solistes accompagnés par la basse continue et l'intervention parfois très importante des instruments. Ainsi, tout comme en Italie, ces deux grands genres bien contrastés vont se partager le paysage musical religieux. En ce qui concerne la musique polyphonique, parfois soutenue par la basse continue, les genres pratiqués seront nombreux, qu'il s'agisse de motets, d'ordinaires de messe ou même d'oratorios.

C'est au motet qu'est consacré cet enregistrement, un genre dans lequel, on le verra, la présence des mélodies des chorals luthériens est primordiale.

Trois membres d'une dynastie

Parmi tous les compositeurs luthériens qui ont pratiqué ce genre, les membres de la dynastie des Bach y ont contribué de façon considérable ; leurs compositions réunies ici constituent l'intégralité de ce que nous en avons conservé. Lorsque Johann Sebastian Bach s'adonne à ce genre, encore bien plus démodé de son temps, il le fait avec une grande connaissance des œuvres de ses ancêtres ; il en réalise des copies et les fera chanter durant les offices qu'il dirigera durant toute sa carrière de musicien d'église.

C'est aussi Johann Sebastian Bach qui, à 50 ans, entame la collecte de toutes les informations qu'il peut réunir pour retracer l'impressionnant arbre généalogique de ses ancêtres musiciens. C'est ce document qui reste la source la plus importante concernant ces différents compositeurs, organistes, chantres ou musiciens de ville. Trois d'entre eux sont repris dans cet enregistrement.

Le plus ancien membre connu de cette famille est le meunier Vitus Bach, originaire de Hongrie, celui qui « avait plaisir à jouer d'un petit cistre qu'il prenait avec soi pour aller moudre le blé ». Il a deux fils, Hans, musicien municipal à Wechmar, et un autre dont le prénom n'est pas connu. C'est donc à Wechmar que naît Johann, le fils de Hans, en 1604. Il est en fait le premier à être connu comme musicien d'église, organiste à Schweinfurt puis à Erfurt. C'est aussi le premier dont nous ayons conservé des compositions, à savoir les trois qui figurent dans cet enregistrement.

Johann a deux frères, Christoph et Heinrich. Christoph est le père d'Ambrosius, lui-même le père de Johann Sebastian. Les deux fils d'Heinrich, Johann Christoph et Johann Michael, dont les œuvres sont réunies ici, sont donc les cousins d'Ambrosius. Les notes de Johann Sebastian nous disent ceci à propos de ces deux musiciens :

« Johann Christoph Bach, premier fils d'Heinrich est né à Arnstadt Anno [1642]. Il mourut à Eisenach en 1703. Il fut un *profond* compositeur. Il épousa Mademoiselle née Wiedemann, fille aînée de Monsieur Wiedemann, greffier municipal à Arnstadt, dont il eut quatre fils [...]

Johann Michael Bach, deuxième fils de Heinrich Bach est né aussi à Arnstadt, Anno [1648]. Il fut greffier municipal et organiste en poste à Gehren, et, comme son frère aîné, un compositeur *habile*. À sa mort, il laissa une veuve, à savoir la deuxième fille de Monsieur le greffier municipal

Wiedemann d'Arnstadt, et quatre filles célibataires, mais aucun fils. »

Maria Barbara, l'une des quatre filles en question, épousa le 17 octobre 1707 l'organiste de Saint-Blaise de Mühlhausen, un certain Johann Sebastian Bach.

Les sources

Cet enregistrement réunit les motets polyphoniques conservés de ces trois compositeurs, Johann, Johann Christoph et Johann Michael ; ils constituent l'entièreté des motets composés par les ancêtres de Johann Sebastian.

Si Johann Sebastian est le premier à s'intéresser d'une façon aussi profonde à la généalogie de ses ancêtres, c'est aussi grâce à lui qu'une grande partie des partitions a été rassemblée et conservée. A-t-il pu pour cela bénéficier d'un travail de collection réalisé par ses ancêtres directs et tout particulièrement par son père Ambrosius, dont le portrait illustre la couverture de cet enregistrement ? Johann Sebastian n'est cependant pas le seul à avoir réalisé ces collections de partitions ; en effet, grâce aux recherches de Peter Wollny, il est possible de retracer l'origine de certaines copies réalisées à Arnstadt par Ernst Dietrich Heindorff (1651-1724) ou certains membres de la famille, comme Heinrich Bach (1615-1692) ou Johann Ernst (1683-1739). Si une grande partie des manuscrits est devenue la propriété de la Sing-Akademie de Berlin, tous n'ont pas été édités avant la Deuxième Guerre mondiale. Ce n'est qu'au début de notre siècle qu'une partie importante de ces documents a été retrouvée aux Archives nationales d'Ukraine à Kiev, ce qui a permis de découvrir quelques partitions jusque-là inconnues. Elles ne font donc pas partie des enregistrements réalisés par Ricercar dans les années 1980 avec le Collegium Vocale Gent de Philippe Herreweghe et la Capella Sancti Michaelis d'Erik Van Nevel.

De toutes ces œuvres, il existe parfois plusieurs copies ; ce qui est intéressant, c'est que certains de ces motets sont conservés dans des sources différentes et surtout réalisées sur une période assez longue, entre la période de leur composition et le début du XIX^e siècle. Certaines sont même de la main de Johann Sebastian, qui les a probablement réalisées pour des exécutions à Saint-Thomas à Leipzig. D'autres portent des indications interprétatives plus tardives, dont certaines sont de la main

de Carl Philipp Emanuel Bach, qui a hérité d'une partie importante de la bibliothèque de son père. Parmi ces annotations, l'on trouve notamment des indications de tempo. C'est le cas par exemple de *Der Gerechte* de Johann Christoph, dont une copie a été réalisée vers 1800 « für die Singacademie in Berlin ».

Le style des motets

Plusieurs éléments caractérisent ces compositions. Il faut d'abord constater que les principes de base du langage polyphonique fixés par Josquin Desprez au début du XVI^e siècle sont encore d'application, et tout particulièrement les deux éléments contrastés que sont l'écriture imitative et les passages en homophonie, où toutes les voix chantent en même temps le même texte. Faut-il rappeler que Luther lui-même considérait la musique de Josquin comme un modèle parfait ?

D'autre part, deux éléments hérités des nouvelles pratiques italiennes viennent s'ajouter à l'écriture de bon nombre de ces motets : l'utilisation du double chœur et les effets expressifs inspirés de la pratique du madrigal qui consistent à chercher les moyens d'évoquer certains mots par des artifices musicaux, qu'ils soient mélodiques ou harmoniques. Certes, si l'on peut en trouver des exemples très précis, c'est majoritairement dans une recherche d'expression générale que l'on peut mieux encore découvrir l'usage de ce mode madrigalesque.

En ce qui concerne la disposition des voix pour les doubles chœurs, on peut en trouver de deux types : soit les deux chœurs sont composés des mêmes voix, c'est-à-dire les quatre tessitures traditionnelles (soprano, alto, ténor et basse), soit l'un est un chœur aigu (deux sopranos, alto et ténor) et l'autre un chœur grave (alto, deux ténors et basse).

Les chorals luthériens font aussi partie intégrante de l'écriture de ces motets ; nous aurons l'occasion d'évoquer tout cela dans la présentation des œuvres. Non seulement ils sont la base de l'écriture ou apparaissent en *cantus firmus*, mais dans de nombreux cas, ils constituent la seconde partie du motet.

Enfin, la question de la présence d'instruments dans l'interprétation de ces motets peut se poser à deux niveaux. Le premier est l'usage de l'orgue en tant qu'instrument de basse continue. Dans

certain motets, une ligne de basse chiffrée pour l'orgue est bien présente. Sauf cas exceptionnels, il s'agit bien d'une *basso seguente* qui suit la ligne la plus grave de la polyphonie ; dès lors, même si elle n'existe pas dans les sources, il semble tout à fait possible de la reconstituer, selon une pratique courante et très répandue depuis le XVI^e siècle.

La doublure des voix *colla parte* par des instruments est sans doute possible, mais seul un matériel pour un cornet et quatre trombones est conservé pour *Das Blut Jesu Christi*. En ce domaine, nous nous sommes limités à l'ajout des instruments pour cet unique exemple.

Les textes de ces motets peuvent appartenir à différentes situations liturgiques. Nous les avons groupés en fonction de ces thèmes et l'on se rend compte immédiatement que les motets destinés aux cérémonies funèbres constituent l'immense majorité du répertoire, ce qui sera encore le cas pour les motets de Johann Sebastian Bach. À quel moment exact de la liturgie sont-ils destinés ? Ils pourraient avoir été chantés dans le cadre des dévotions funèbres au domicile des défunts, ce qui justifierait aussi l'absence systématique d'un orgue pour la basse continue.

Motets funèbres

Les trois compositions de Johann Bach appartiennent à cette catégorie et sont de formes bien différentes.

Sei nun wieder zufrieden meine Seele

Il s'agit d'un motet à huit voix en double chœur (un chœur aigu et un chœur grave) avec basse continue. L'œuvre est écrite selon le principe typique de l'alternance entre les deux chœurs, les moments d'homophonie venant ponctuer de façon solennelle, outre le début (« *Sei nun wieder* »), les fins de sections, ce qui donne ainsi plus de poids à certains mots, voire à certaines phrases comme « *Denn der Herr tut dir Gut's* » (Car le Seigneur te fait du bien). À la fin, l'effet de l'homophonie sur « *Ich glaube* » (Je crois) et sur « *Darum rede ich* » (c'est pourquoi je le proclame) est tout à fait saisissant. À noter que le texte de ce psaume (116, 7-10a) n'est pas spécifiquement lié à la liturgie des

défunts, mais son caractère et le fait qu'il soit de la plume de Johann Bach font de ce motet la pièce idéale pour ouvrir cet enregistrement.

Unser Leben ist ein Schatten

Avec sa découpe en six parties bien distinctes, ce motet de Johann Bach est l'une des compositions les plus développées de cette collection. Il associe d'une façon tout à fait impressionnante éléments du choral luthérien et effets madrigalesques. Il est écrit pour un double chœur constitué de façon tout à fait particulière : le *chorus I* est à six voix (SSATTB) et le *chorus II*, à trois voix (ATB), est spécifié « *chorus latens* », c'est-à-dire un chœur au lointain. Il y a donc dans ce motet un effet de spécialisation qui ne peut que nous faire penser à la dernière partie des *Musicalische Exequien* de Heinrich Schütz, où un chœur à trois voix chante aussi de plus loin, dans le caveau près du sarcophage. Il s'agit d'une simple constatation et faut-il chercher s'il existe une relation d'influence de l'un des compositeurs sur l'autre ! La première section, confiée au *chorus I*, est particulière riche en effets madrigalesques : les valeurs longues homophones pour l'évocation – répétée – de la vie (« *Unser Leben* »), puis les croches et vocalises de doubles croches aux deux voix de soprano qui représentent cette ombre passagère (« *Schatten* ») et la descente dans le grave pour l'évocation de la terre (« *auf Erden* »). Dans la deuxième section apparaît le *chorus latens*, qui chante deux couplets du choral « *Ich weiß wohl, daß unser Leben oft nur als ein Nebel ist* » (Je sais bien que notre vie n'est souvent qu'un brouillard). À la fin de chaque couple de vers, le *chorus I* répond à la façon d'un écho : étrange situation où cet écho chanté par un ensemble de six voix est plus fort que ce à quoi il répond. Pour le troisième verset, dont le texte est emprunté au prologue de l'évangile de Jean, le *chorus I* est réduit à trois voix (ATB) dans une écriture qui refait appel aux effets madrigalesques : vocalises sur « *leben* » qui évoquent la longueur de la vie et répétitions insistantes du mot « *nimmer* » (jamais). La quatrième partie s'enchaîne à nouveau avec ce dialogue entre le *chorus latens* et les réponses du *chorus I*. Revoici pour la cinquième partie le *chorus I*, ici à cinq voix (les deux voix de soprano sont réunies), qui chante deux couplets du choral « *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig sind die Menschen Sachen* » (Ah, qu'elle est fugitive, ah, qu'elle est futile, la

vie de l'homme !). C'est avec le *chorus I* à six voix que se termine le motet dans une écriture encore différente, où les quatre voix graves répondent aux appels des deux sopranos, provoquant certains effets de double chœur : le « *davon* » final des deux sopranos reste en suspens, un peu comme l'évocation de l'ombre passagère de la vie entendue au début de l'œuvre.

Weint nicht um meinen Tod

Cette forme de l'aria strophique à quatre voix fait également partie de ce répertoire funèbre. Celle-ci comporte huit couplets de forme identique avec une reprise du premier vers à la fin de chaque couplet. Le texte, dont la source reste inconnue, peut se rattacher à la poésie spirituelle dont le rôle sera de plus en plus important, donnant plus tard naissance aux textes des airs de cantates. Ce sont ici les paroles du croyant qui sont évoquées, un croyant qui espère le réconfort dans la mort, considérant la vie terrestre comme vaine et douloureuse (il la compare au calvaire). C'est avec joie qu'il quitte cette vie de chagrins en faisant ses adieux à la Terre, lui souhaitant le sommeil – « *Drum, Erde, gute Nacht!* » (Donc, Terre, adieu !).

Der Gerechte

Avec ce motet à cinq voix (SATTB) et basse continue, nous abordons l'œuvre de Johann Christoph Bach, celui que Johann Sebastian a décrit comme un compositeur « profond ». Cette composition, qualifiée dans certaines sources de *Trauer-Motet*, est liée au décès en 1675 du compositeur Johann Georg Kelner. Il suffira à l'auditeur de suivre pas à pas ce motet pour se rendre compte du soin avec lequel le compositeur a suivi le texte et tenté de l'illustrer. N'en prenons pour exemple que le début marqué par le contraste entre l'homophonie rassurante de « *der Gerechte* » (le juste) et les mélodies imitatives descendantes qui évoquent par deux fois sa mort inexorable, « *ob er gleich zu zeitlich stirbt* » (bien qu'il meure avant l'heure), et la conclusion dans l'homophonie sombre et grave du repos, « *Ruhe* ». Avec son rythme ternaire (quasiment une berceuse), le motet trouve sa conclusion là où le texte évoque le fait que l'âme du croyant est accueillie par Dieu et qu'il peut quitter les affaires de la vie : « *Denn seine Seele gefällt Gott wohl, darum eilet er mit ihm aus*

dem bösen Leben » (Car son âme plaît à Dieu et avec lui, il quitte les vicissitudes de la vie). Dans la copie réalisée pour la Sing-Akademie de Berlin vers 1800, ce passage final a été copié en 3/4, ce qui était logique en ce début du XIX^e siècle où une notation en 3/1, typique pour ce genre de musique au XVII^e siècle, devenait incompréhensible pour les chanteurs. De plus, ce passage comporte l'indication *andantino*. À propos des indications de tempos, les diverses sources de ce motet nous donnent aussi d'autres indications intéressantes ; ainsi, la copie réalisée par Heinrich Bach (la plus ancienne connue) porte déjà certaines indications comme *adagio* pour le texte « *daß die Bosheit seinen Verstand nicht verkehre* » (afin que son intelligence ne soit pas perturbée par le mal) et *presto* pour « *Er gefällt Gott wohl* » (Il plaît à Dieu), indications que l'on retrouve dans la copie de la Sing-Akademie, où *presto* est remplacé par *allegro*. À noter que la copie réalisée par Johann Sebastian Bach ne donne aucune indication de tempo !

Der Mensch, vom Weibe geboren

Ce motet à cinq voix (SSATB) de Johann Christoph Bach est divisé en deux parties intitulées dans le manuscrit *Motetta* et *Aria*. La première section est dans le style d'un motet d'écriture majoritairement homophone. Comme dans *Unser Leben ist ein Schatten* de Johann Bach, les deux voix de soprano sont parfois isolées et bénéficient de quelques figurations plus vocalisantes en doubles croches particulièrement efficaces pour illustrer le mot « *unruhe* » (agité) ou le mouvement de l'ombre qui fuit. Parmi les effets madrigalesques, on remarquera particulièrement la répétition de « *und fällt ab* » qui accentue le côté inexorable du destin de la fleur qui se fane. La deuxième section est tout simplement constituée des cinq versets du choral « *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ist das Leben* » (Ah, combien futile, ah, combien fugace est la vie) harmonisé à cinq voix. Les analogies avec le motet *Unser Leben ist ein Schatten* de Johann Bach sont frappantes, d'une part par le sujet littéraire, mais aussi par les figurations madrigalesques et enfin par la présence du même texte de choral (bien qu'il soit ici placé sur une autre mélodie). Enfin, est-il possible d'imaginer que le choral final pourrait être aussi destiné à être chanté non plus seulement par les chœurs de la première partie, mais bien par la foule des fidèles ?

Sei getreu bis in den Tod

Cet autre motet à cinq voix (SSATB) de Johann Christoph Bach est construit exactement de la même façon, avec une section intitulée *Motetta* et un deuxième intitulée *Aria*. La première partie, à nouveau assez brève, possède les mêmes caractéristiques homophoniques. Cette fois sans être de véritables effets madrigalesque, les figurations de croches et de doubles croches se trouvent aux diverses voix de la polyphonie. On remarquera que le motif d'introduction de trois accords (*la – mi – la*) du début de la première partie sert également d'introduction à tous les versets de l'aria, dont le caractère n'est plus celui d'un choral comme c'était le cas de *Der Mensch, vom Weibe geboren*. On remarquera dans cet aria la vocalise réservée au début de chaque couplet à la voix de soprano ; celle-ci accentue l'expression de la joie dans laquelle le croyant affirme sa fidélité et sa confiance en Dieu jusque dans la mort. Il est sans doute intéressant de signaler que cette forme *Motetta-Aria* sera la même que Johann Sebastian Bach utilisera pour son motet *Komm, Jesu, komm* BWV 229.

Halt, was du hast

Voici Johann Michael Bach et un impressionnant motet à double chœur. Écrit pour deux chœurs en dispositions différentes (SATB / ATTB), il est divisé en deux sections bien distinctes. Dans la première, le chœur II chante, avec de nombreuses répétitions, les paroles du premier verset « *Halt, was du hast...* » (Garde ce qui t'est acquis), tandis que le chœur I lui répond dans les mesures de silence avec les différentes phrases du choral luthérien « *Jesu, meine Freude* » (Jésus, toi ma joie) ; il est fait de même ensuite avec le deuxième verset « *So wirst du empfahen* » (Ainsi tu recevras) et le deuxième texte du choral, « *Weg mit allen Schätzen* » (Loin de moi, richesse). Cette première partie, avec ces répétitions du texte, est particulièrement impressionnante, un peu comme si elle évoquait l'éternité qui attend le fidèle. C'est d'ailleurs avec les mots « *Gute Nacht* » que commence la seconde section, « *Gute Nacht, o Wesen* » (Adieu, ô être), qui réunit les deux chœurs en un ensemble à huit voix pour chanter la suite des versets du choral ; les phrases du choral sont toutes reprises par un effet d'écho ou de réponse confié aux voix (ATTB) qui constituaient le chœur II. Voici un autre effet qui évoque une dimension nouvelle, comme celle d'un chœur venu de l'au-delà ; la réponse d'un chœur céleste au chœur terrien.

Ich weiss, daß mein Erlöser lebt

Voici un motet d'une facture beaucoup plus modeste et unique en son genre. Dans une écriture assez proche de celle d'un choral « à la noire », avec un usage très fréquent de l'homophonie, les quatre voix graves (ATTB) chantent le texte principal. C'est vers la moitié de la pièce qu'intervient, sous forme de *cantus firmus* à la voix de soprano, un autre texte et sa mélodie de choral en blanches. Alors que dans *Halt, was du hast*, le choral était chanté dans une harmonisation à quatre voix, ici, il est seulement en *cantus firmus*. Nous verrons par la suite que l'intégration des mélodies de choral peut se faire de bien d'autres façons. Mais ce qui frappe davantage dans ce motet, ce sont, à plusieurs reprises, des harmonies surprenantes qui semblent appartenir à une période bien plus tardive.

Herr, wenn ich nur dich habe

Avec cet étonnant motet à cinq voix, nous retrouvons exactement la même disposition d'usage des voix. Les quatre voix graves (ATTB) chantent le texte principal « *Herr, wenn ich nur dich habe* » (Seigneur, si seulement je t'ai), dans lequel le croyant affirme sa confiance en Dieu. La voix de soprano intervient à quatre reprises en chantant une variante, en partie ornementée, du choral funèbre « *O Jesu Christ, mein Lebens Licht* » (O Jésus-Christ, lumière de ma vie). Cette mélodie de choral a la particularité (fréquente pour les chorals de la Nativité) d'être en rythme ternaire, qui lui confère un surprenant caractère joyeux. Le dernier verset à cinq voix réunit tous les chanteurs dans une version harmonisée du choral. Ce motet, dont le manuscrit indique « *Trauermusik* » (musique funèbre), a été écrit à la mémoire de Friedrich Ernst, fils de Ernst Dietrich Heindorffs, décédé le 14 novembre 1690. Ernst Dietrich Heindorffs, qui fut cantor à Arnstadt entre 1681 et sa mort en 1724, a été identifié comme le copiste de plusieurs manuscrits de ces motets. À nouveau, ce motet de Johann Michael nous surprend par sa modernité, principalement par le caractère élégant de ce rythme ternaire qui nous semble appartenir plus à l'esthétique du début du XVIII^e siècle qu'à celle de la fin du XVII^e. L'accélération du rythme à la fin est bien spécifiée par une indication de *presto*. Voici donc deux motets de Johann Michael qui semblent nous présenter un compositeur bien différent des autres que nous pouvons entendre dans cette intégrale.

Herr, ich warte auf den Heil

Voici un motet à huit voix réunissant deux chœurs de formation identique (SATB). On y retrouve en quelque sorte le principe que nous avons pu découvrir dans *Halt, was du hast*. Durant toute la première section, le chœur II chante avec insistance « *Herr, ich warte auf den Heil* » (Seigneur, j'attends ton salut), tandis que le chœur I chante en alternance le choral « *Ach wie sehnlich wart ich der Zeit wenn du, Herr kommen wirst* » (Ah avec quelle ardeur j'attends le temps quand toi, Seigneur, tu viendras). On remarquera dans l'écriture du chœur I l'évocation de la longueur de cette attente représentée par les longues notes et vocalises sur le « wa » de *warte*. La deuxième section est marquée par le fait que le chœur I interrompt le chant du choral pour ponctuer le discours du chœur II par des injections suppliantes sur deux accords (« *O komm* »). Ensuite, les deux chœurs sont réunis sur le texte du chœur II ; par plusieurs moyens, cette attente (« *Herr, ich warte* ») semble être plus pressante (alternances rapides entre les deux chœurs) ou plus insistante (réponses plus lentes sur « *Ich warte* »). Dans cette deuxième section, les deux chœurs dialoguent sur la même matière musicale. Enfin, le motet se termine d'une façon très suppliante, cette fois uniquement en accords de blanches, ce qui donne quasiment une impression d'*adagio* (« *O komm und hole mich!* », Oh, viens, viens me chercher !).

Unser Leben währet siebenzig Jahr

Ce motet à cinq voix superpose deux textes. Les voix graves (ATTB) chantent un vers du psaume 90 « *Unser Leben währet siebenzig Jahr* » (Notre vie a une durée de soixante-dix ans), tandis que la voix de soprano chante le choral « *Ach Herr, laß deine lieben Engelein* » (Ah, Seigneur, fais que tes chers petits anges). On remarquera au début les valeurs longues utilisées et la répétition de « *Unser Leben* », pour évoquer la longueur de la vie. La première section est répétée de façon à supporter les deux couplets du choral. La deuxième partie, plus développée et assez riche en effets madrigalesques, se termine étrangement, évoquant d'une façon très réussie l'envol des âmes évoqué par le texte ; ceci nous rappelle la fin de *Unser Leben ist ein Schatten* de Johann Bach.

Herr, du lässest mich erfahren

Motet à deux chœurs de même tessiture (SATB), écrit selon le même principe du dialogue entre le chœur II qui chante la partie madrigalesque et le chœur I qui chante le choral luthérien harmonisé. Parmi les effets madrigalesques, retenons notamment les vocalises en doubles croches sur « *lebendig* » (vivant) et « *ewiglich* » (éternellement). Comme c'est quasiment toujours le cas dans ces motets à double chœur, les deux ensembles se réunissent pour chanter le dernier verset du choral, « *Sterb ich bald, so komm ich von der Welt Beschwerlichkeit* » (Si je meurs bientôt, je m'éloigne des affres de ce monde). Cette réunion des deux chœurs provoque un effet très impressionnant sur le dernier vers, « *Meinen Jesum, laß ich nicht* » (Je n'abandonnerai pas mon Jésus).

Dem Menschen ist gesetzt einmal zu sterben

La structure de ce motet à double chœur est très semblable à celle des précédents motets à double chœur de Johann Michael. La disposition en deux chœurs aigu et grave est identique à celle de *Halt, was du hast*. La seule différence est la présence écrite d'une partie de basse continue. Le chœur grave chante un premier texte auquel répond, dans les silences, le premier chœur avec un choral harmonisé, « *Mein Wallfahrt ich vollendet hab* » (J'ai achevé mon pèlerinage). Dans une première section, le second chœur répète inlassablement « *Dem Menschen ist gesetzt einmal zu sterben, darnach aber das Gerichte* » (Il est donné à l'homme de mourir un jour, ensuite il sera jugé). Il en est de même pour la deuxième section avec « *Der Tod ist der Sünden Sold, aber die Gabe Gottes ist das ewige Leben in Christo Jesu, unserm Herrn* » (La mort est le solde des péchés, mais le don de Dieu est la vie éternelle en Jésus-Christ, notre Seigneur). Dans la troisième section, tout comme dans *Halt, was du hast*, l'ensemble se réunit à huit voix pour chanter des deux derniers versets du choral, laissant aux voix du chœur grave le soin de chanter les échos.

Mit Weinen hebt sichs an

Revoici Johann Christoph avec cette aria à quatre voix écrite selon le modèle strophique du choral tel que nous l'avons déjà rencontré avec Johann Bach. Ici, les trois couplets évoquent les

larmes qui accompagnent la vie du croyant dès sa naissance, à l'âge de la maturité et à la vieillesse.

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn

Ce motet à huit voix en double chœur pose un problème d'attribution. Lors des premières éditions monumentales des œuvres de Johann Sebastian Bach, il a été inclus parmi ses compositions sous le n° de catalogue BWV Anhang 159. Par la suite, on l'a attribué à celui que Johann Sebastian qualifiait de compositeur « profond », Johann Christoph. Quoi qu'il en soit, son mode d'écriture est nettement différent des pièces du même type écrites par Johann Michael ou par Johann Christoph. Ici, plus de choral luthérien dans l'alternance des deux chœurs. C'est le seul texte « *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn mein Jesu* » (Je ne te laisserai pas tant que tu ne m'auras pas béni, mon Jésus) qui est exposé en simple alternance entre les deux chœurs. Cette répétition lancinante trouve son apogée à la fin de la première partie du motet, là où, finalement, les deux chœurs interrompent leurs jeux de réponses et se réunissent à huit voix. La dernière section, où les voix des deux chœurs se réunissent en un ensemble à quatre voix, développe deux sujets fugués pour les parties d'alto, ténor et basse, tandis que les voix de soprano chantent, en *cantus firmus*, la mélodie du choral. Ce qui est remarquable dans cette fugue, c'est la différenciation entre les caractères des deux thèmes : le premier, très syllabique, utilise des croches et doubles croches pour le texte « *Ich lasse dich nicht* » et le deuxième, plus vocalisant et souple, illustre le geste de la bénédiction pour « *du segnest mich* ». Les traitements imitatifs des deux sujets alternent en dessous de la présence immuable du *cantus firmus*. En entendant cela, il est difficile de ne pas penser à l'avant-dernière variation de la Partita du choral *Sey gegrüset Jesu gütig* BWV 768, dont la composition se situe probablement dans les premières années de création de Johann Sebastian Bach, ou à la façon dont le jeune compositeur inclut les thèmes de choral dans ses premières cantates *Aus der Tieffe* BWV 131 ou *Gottes Zeit* BWV 106. Et l'utilisation d'une tonalité de *fa* mineur n'est-elle pas également un indice qui nous permettrait de penser que ce motet serait bien postérieur au décès de Johann Christoph et pourrait donc bien être de la plume de Johann Sebastian ? Dans cette optique, Peter Wollny suppose que ce motet aurait pu être écrit par Johann Sebastian en 1713 pour les obsèques de Margarethe Feldhaus, l'épouse du bourgmestre d'Arnstadt.

Motets pour le temps de la Passion

Das Blut Jesu Christi

Ce motet à cinq voix de Johann Michael est la seule composition de ce genre pour laquelle nous avons conservé un matériel de doublures instrumentales *colla parte* indiquant spécifiquement le cornet et quatre trombones. Les interprètes ont profité de cette opportunité pour proposer une instrumentation de la pièce. Le cornet et les trombones jouent d'abord la première section, en guise de *Sinfonia* ; ensuite, cette section est reprise avec uniquement le chant de la voix de soprano, les autres voix restant confiées aux trombones. Dans la deuxième partie, l'écriture change ; la polyphonie qui conserve son caractère relativement simple et très homophone est réservée aux quatre voix graves (ATTB) doublées par les trombones, tandis que le *cantus firmus* du choral « *Dein Blut der edler Saft* » (Ton sang, cette sève précieuse) est confié à la voix de soprano et au cornet. On peut affecter ce motet au temps de la Passion ; l'évocation de la croix et du sang du Christ qui sauve le monde fait le lien avec cette période liturgique.

Nun hab ich überwunden

Ce motet en double chœur de Johann Michael n'est pas spécifiquement lié à la période de la Passion. Mais son texte qui évoque la croix et les plaies du Christ peut le rapprocher de cette période liturgique. Ce motet de 1679 est considéré par Peter Wollny comme une composition liée aux funérailles de la mère de Johann Michael. Fait particulier, ce motet est entièrement construit sur la troisième strophe d'un choral, en l'occurrence « *Christus der ist mein Leben* », classé dans le psautier luthérien dans la section *Tod und Ewigkeit* (mort et éternité). Dans la première partie de la composition, les deux chœurs de formation identique (SATB) dialoguent en un jeu de réponses alternées. Chaque vers du choral bénéficie de son propre matériel musical ; la première section est basée sur le motif initial du choral, la deuxième joue plus sur les effets de réponses assez brefs, mettant en valeur les mots importants (« *Kreuz* » (croix), « *Leiden* » (souffrance), « *Angst* » (terreur), et la troisième développe à nouveau la mélodie du choral. Selon un principe bien connu,

la deuxième partie réunit les deux chœurs en un seul chœur à quatre voix, mais ici sur le même verset du choral. Les trois voix graves développent en écriture imitative les éléments mélodiques du choral tandis que la voix supérieure chante en *cantus firmus* (ici en valeurs longues de rondes) toute la mélodie du choral.

Fürchte dich nicht

Pour ce motet à cinq voix de Johann Christoph, nous découvrons un choix de texte très original. Il associe un verset du Livre d'Isaïe (43.1) et un extrait de l'évangile de Luc ; il s'agit, dans la scène de la crucifixion, des paroles du Christ au bon larron (« *Wahrlich, ich sage dir: Heute du wirst mit mir in Paradies* », En vérité je te le dis : aujourd'hui tu seras avec moi au Paradis). Comment, en entendant l'affect et même la rythmique de cette phrase, ne pas penser à la façon dont Johann Sebastian Bach écrira la musique sur le même texte de sa cantate BWV 106 ? Dans la deuxième partie du motet apparaît à la voix de soprano, à nouveau en *cantus firmus*, le sixième verset du choral du temps de la Passion, « *O Traurigkeit* ». On retrouve donc cette structure d'un motet à quatre voix graves (ATTB) complété à sa fin par un *cantus firmus* à la voix de soprano. Mais au-delà de cette structure assez fréquente, ce motet nous apparaît comme l'un des plus émouvants, l'un des plus parfaits sur le plan des affects madrigalesques, dont le but n'est évidemment que de clamer avec force la foi profonde qui anime le compositeur, cette foi et surtout cette confiance dans cet avenir d'éternité en lequel espère le croyant. On remarquera les longues tenues sur « ru » de « *gerufen* », l'incroyable tendresse avec laquelle est chanté « *du, du bist mein* » (toi, toi, tu es à moi)... Le rôle de la voix de soprano est exceptionnel également. Le compositeur ne s'est pas contenté d'utiliser cette mélodie de choral en *cantus firmus* ; il lui donne une découpe rythmique qui lui permet de l'associer de façon plus expressive au discours des voix graves. Ainsi, l'*incipit* du choral *mi-do-la-si* « *O Jesu, du* » est complètement isolé, les voix graves se taisant pour lui laisser la place ; plus tard, la première syllabe du deuxième vers, « *hilf* », est isolée de la suite et répétée deux fois d'une façon particulièrement suppliante. Nul doute qu'une composition présentant ce degré d'émotion devait justifier l'avis de Johann Sebastian sur son ancêtre.

Motets pour le temps de Noël

Lieber Herr Gott, wecke uns auf

C'est avec un motet en double chœur (SATB / SATB) de Johann Christoph que nous entamons cette section consacrée aux compositions de la période de Noël, avec un texte de l'Avent. Ici, aucun lien avec une mélodie de choral. L'invocation lente « *Lieber Herr Gott* » en rythme binaire, d'abord chantée par le chœur I puis par le chœur II, prélude à un long mouvement ternaire plus rapide sur le texte « *Wecke uns auf, daß wir bereit sein, wenn dein Sohn kommt* » (Réveille-nous, pour que nous soyons prêts, lorsque ton fils viendra). Avec ce rythme ternaire, les vocalises sur « *Freuden* » et les hémioles de fin de section, nous ne sommes pas très loin du caractère d'une gaillarde. Lors du retour au rythme binaire vient un passage plus lent qui n'est autre qu'une somptueuse écriture imitative à huit voix, parfois divisées entre les deux chœurs, qui apporte une conclusion solennelle à ce motet. Le texte de cette section est l'évocation de la présence de « *deinen lieben Sohn Jesum Christum* » (ton fils bien-aimé, Jésus-Christ). Fait particulier aux sources musicales anciennes, la copie connue de ce motet comporte des indications de tempo : *Langsam* pour le début et la fin, *Lebhaft* pour la partie ternaire centrale ; ces indications sont de la main de Carl Philipp Emanuel. Johann Sebastian l'a certainement fait chanter à Leipzig, car il a ajouté des parties de doublures instrumentales pour les huit voix.

Fürchtet euch nicht

Avec ce motet en double chœur (SATB / SATB), nous retrouvons les habitudes d'écriture de ce genre de pièce sous la plume de Johann Michael. Une première section en jeu de réponses entre les deux chœurs est suivie d'une deuxième section à quatre voix, les trois graves pour la polyphonie sur le texte principal et, en *cantus firmus* en valeurs longues, la mélodie du choral de Noël « *Gelobet seist du Jesu Christ* » (Loué sois-tu Jésus-Christ). Le texte est un emprunt à l'évangile de la Nativité : l'annonce de l'Ange aux bergers.

Ehre sei Gott in der Höhe

Cet autre motet de Johann Michael est construit exactement de la même façon, sur un texte qui fait partie de la suite de la narration de la Nativité, ici le chant de la foule des Anges, rejoint par un autre choral de Noël en *cantus firmus*, « *Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron* » (Gloire à Dieu au plus haut des cieux).

Merk auf, mein Herz

À plusieurs égards, ce motet occupe une place bien particulière dans cette anthologie. Ce qui frappe d'abord, c'est sa longueur et sa division en sept versets bien distincts possédant chacun sa propre personnalité. Il est connu de plusieurs sources, dont la principale est un jeu de parties séparées qui provient de la bibliothèque de la Thomasschule de Leipzig et qui a été redécouvert en 1989 dans un fonds encore non inventorié de la bibliothèque de l'Université d'Harvard. La composition de ce motet unique en son genre a été attribuée à plusieurs membres de la dynastie, mais Peter Wollny pense, à juste titre, que l'auteur en est Johann Christoph Bach. Il est vrai effectivement que certains aspects de l'écriture peuvent faire penser à d'autres partitions de ce compositeur, notamment des cantates.

Le texte est un assemblage dans un ordre libre de quelques versets du choral de Noël « *Vom Himmel hoch da komm ich her* ». Chaque verset possède son caractère propre, mais a la particularité d'utiliser d'une façon ou d'une autre la mélodie du choral que l'on peut entendre dès le premier verset à quatre voix pour le chœur I. On y remarque à la fin la tendresse des moments d'homophonie pour évoquer « *das liebe Jesulein* » (le cher petit Jésus).

Le deuxième verset pour le chœur II est un peu du même type d'écriture, avec réponses imitatives et phrases qui reprennent des éléments mélodiques au choral. On remarquera à la fin de ce verset le battement écrit en double croches sur deux notes (*fa, sol*) à la voix d'alto ; si cela peut apparaître comme un trait de clavier pour un organiste, Johann Christoph a utilisé ce même procédé pour la partie de violon de la cantate de mariage *Meine Freundin, du bist schön*. Les deux chœurs se réunissent en un dialogue alterné pour le troisième verset ; ici, c'est avec un rythme ternaire

proche de celui d'une gigue que la mélodie du choral est développée. On remarquera à nouveau dans ce verset la douceur de l'évocation du « *lieben Sohn* » (le fils cher et adoré) en valeurs longues, ce qui transforme un peu cette pseudo-gigue en berceuse. Le quatrième verset est à nouveau en rythme ternaire, cette fois en 3/1, mesure encore typique de la musique de la fin du XVII^e siècle ; c'est donc dans un tempo assez rapide que dialoguent les deux chœurs, avec usage de mouvements chromatiques descendants et de répétitions assez madrigalesques du mot « *immer* » (toujours) qui ne peuvent que faire penser à la même figure expressive qu'à utilisée Johann Bach dans *Unser Leben ist ein Schatten* sur le mot « *nimmer* » (jamais).

C'est avec la solennité de grands accords sur « *Ach Herr* », ces gammes montantes et descendantes sur « *Schöpfer* » (créateur) que commence le cinquième verset. La solennité de cette section à huit voix contraste avec la deuxième dans laquelle est évoqué ce Seigneur qui est couché sur la dure terre (« *Herr du da liegst auf duren Gras* »), entouré d'un boeuf et d'un âne dont le braiement est évoqué par des septièmes descendantes, un effet que reprendra Johann Sebastian dans la cantate profane *Der Streit zwischen Phöbus und Pan*, lorsque poussent à Midas des oreilles d'âne. Avec ses évocations du berceau et du repos de l'enfant Jésus, le sixième verset est le plus tendre. Toute la première section est quasiment chantée en blanches, une façon paisible de conduire l'enfant au sommeil. Ce repos est évoqué par les longues tenues des voix de soprano et surtout par les accompagnements en *tremolo* des voix graves, un effet typique des ensembles de violes du répertoire du XVII^e siècle que les organistes avaient aussi plaisir à imiter (ce que fera encore Johann Sebastian Bach avec sa transcription pour orgue d'un choral de la cantate *Erbarm dich* de Lovies Busbetzky). Et le verset se termine quasi *diminuendo* sur les mots « *daß ich nimmer vergesse dein* » (afin que je ne t'oublie jamais) avec, à nouveau, ces répétitions de « *nimmer* ». Enfin, le septième verset dont le texte reprend les paroles du chœur des Anges est écrit en double chœur à trois voix (ATB / ATB), alors que les deux voix de soprano sont réunies pour chanter le choral en *cantus firmus*. L'écriture des voix internes est de plus en plus active, avec les vocalises en doubles croches sur « *freuet* » (se réjouir) et « *singet* » (chanter). À l'extrême fin, les deux voix de ténor explosent dans des vocalises montantes et descendantes sur une octave, inspirées du *stylus fantasticus*, un peu dans le style des

fins de chorals d'orgue de la période de Noël où les organistes avaient l'habitude d'utiliser le jeu de clochettes spécifique à ce genre de situation, ce jeu de *Zymbelstern* également symbolisé visuellement sur le buffet de l'orgue par une étoile dorée qui tournait.

Sei, liber Tag, willkommen

Si le motet précédent se termine par l'évocation de l'an neuf, d'autres sont également destinés aux célébrations du passage à la nouvelle année. C'est le cas de ce motet à six voix (SSATTB) de Johann Michael. On pourrait quasiment parler d'un madrigal. Le compositeur allège l'écriture en jouant d'effets de contrastes entre différents groupes de voix (ATTB, SST...). Le caractère joyeux est omniprésent avec ces vocalises sur « *Freude* » ou « *Vollem* ». Tout est là pour exprimer la joie, sauf à la fin où l'on remercie Dieu qui protège des besoins et de la mort (« *Er schützt vor Not und Tod* », Il vous protège de la misère et de la mort) où de beaux accords homophones contrastent avec les échanges vifs entre les voix.

Nun treten wir ins neue Jahr

Avec ce motet, revoici la disposition en double chœur (SATB / SATB). Toute la première partie est constituée d'échanges entre les deux chœurs. La conclusion sur « *Amen* » est une fugue à quatre voix d'une très jolie facture.

Herr, nun lässest du deinen Diener in Friede fahren

C'est le texte du cantique de Siméon (*Nunc dimittis*) qui est ici mis en musique par Johann Christoph dans ce motet à double chœur. Bien que les tessitures soient bien SATB pour chaque chœur, on peut constater que le chœur II est toujours plus grave que le chœur I, grosso modo une tierce plus bas, ce qui assure aussi une écriture particulièrement riche dans les passages à huit voix. Tout le motet est en rythme ternaire, un 3/2 très calme qui illustre bien la sérénité de Siméon qui dit pouvoir s'en aller en paix parce que ses yeux ont vu le Sauveur. Le compositeur donne une forme bien particulière au motet ; après avoir tout chanté, il revient à la première section (« *Herr, nun*

lässest du deinen Diener in Friede fahren », (Seigneur, laisse maintenant ton serviteur partir en paix,) et y revient une fois de plus (« *Herr, nun lässest du deinen Diener in Friede fahren* »), terminant le motet par deux appels sonores (« *Herr* »).

O Welt, gute Nacht

C'est avec Johann Christoph que nous quittons ce périple, revenant à des textes liés aux cérémonies funèbres.

Unser Herzens Freude hat ein Ende

C'est sur le texte des versets 15 et 16 du cinquième chapitre des *Lamentations de Jérémie* qu'est bâti cet imposant motet à huit voix. Il est constitué de quatre parties bien distinctes. En utilisant des jeux de réponses entre les deux chœurs avec des homophonies en noires, le compositeur illustre la joie et la danse ; mais les insistances en valeurs de blanches pour évoquer la fin de la joie (« *Ende* ») et la mutation de la danse vers le deuil représentée par les figurations imitatives « *Wehklagen verkehret* » (Changée en lamentations) apportent immédiatement le contraste suggéré par le texte. C'est avec des effets madrigalesques évidents que le vers suivant est illustré : la mélodie ascendante et descendante en croches pour la couronne (« *Krone* »), les progressions vers l'aigu pour la tête qui portait cette couronne (« *unser Haupts* ») et enfin les réponses de tierces descendantes successives à toutes les voix pour l'évocation de la chute de la couronne (« *ist abgefallen* »). C'est dans un style parfaitement homophone que le dernier vers est cité pour la première fois (« *O weh, daß wir gesündigt haben* », Malheur à nous d'avoir tant péché) : cela constitue la deuxième partie du motet. Cette partie dont le texte évoque le péché est d'une très grande expressivité et ne fait usage d'aucune dissonance. La troisième partie est tout à fait extraordinaire : elle combine les éléments des deux premières parties qui se répartissent entre les deux chœurs, qui tantôt chantent les textes de la première partie, tantôt ceux de la seconde. C'est le motif de la chute de la couronne, plus développé, qui conclut cette partie. C'est à nouveau dans le style homophonique que se présente la quatrième partie, avec le texte du quatrième vers, la conclusion étant une très émouvante invocation : « *O Weh!* »

Es is nun aus nicht

Cette dernière pièce est à nouveau une aria à quatre voix. Ici, la rythmique ternaire en 3/2 est quasi celle d'une sarabande aux harmonies parfois surprenantes qui semblent appartenir au siècle suivant. Chaque couplet se termine de la même façon avec un envoi (« *Welt, gute Nacht!* », Ô monde, adieu !) répété quatre fois avec cette belle envolée vers le Paradis symbolisée par la gamme montante de la voix de soprano à la troisième fois.

*

Cette recherche du paradis n'est-elle pas en définitive le seul but de la vie tel que l'imaginent les luthériens ? Mais au-delà de toutes les croyances, le but de notre vie n'est-il pas justement de pouvoir, en notre for intérieur, atteindre un paradis quel qu'il soit, une sérénité telle que l'imagina Siméon ? Ce cheminement avec cet extraordinaire répertoire n'a-t-il pas justement la faculté de nous conduire sur ce chemin ?

JÉRÔME LEJEUNE

DIE MOTETTEN DER VORFAHREN

JOHANN SEBASTIAN BACHS

Auf dem Gebiet der geistlichen Musik erscheint uns die Barockzeit unter recht unterschiedlichen Aspekten. Zwar entstehen in Italien ab dem Beginn des 17. Jh. die neuen Formen des geistlichen Konzerts und des Oratoriums mit Gesangssolisten und Instrumenten, die vom Basso continuo unterstützt werden, doch die polyphone Kompositionsweise in der Tradition der Renaissance bleibt weiterhin ein gängiges Prinzip. Monteverdi selbst hatte auf der archaischen wie auf der modernen Art bestanden, indem er in seine zwei großen Veröffentlichungen geistlicher Musik sowohl Kompositionen in einem entschieden neuen Stil (*Vespro della Beata Vergine*) als auch solche im alten Stil (*Missa In illo tempore*) aufnahm.

Als im protestantischen Deutschland die Reformation der Ausgangspunkt einer ganz neuen Musiktradition geworden war, in der der „Choral“ ein grundlegendes Element darstellte, hätte man meinen können, dass die polyphone Musik zum einzigen in der neuen Liturgie verwendeten Stil werden würde. Aber weit gefehlt, denn die Einflüsse der italienischen Musik werden im 17. Jh. schon sehr bald hörbar: Man entdeckt darin die Pracht mehrhöriger Stücke, doch kommt auch der für Solisten bestimmte, vom Basso continuo begleitete Gesang auf, wobei die anderen Instrumente oft eine sehr wichtige Rolle spielen. So teilen sich ganz wie in Italien diese beiden großen, sehr gegensätzlichen Formen die geistliche Musiklandschaft. Was die polyphone Musik betrifft, die manchmal von einem Basso continuo unterstützt wird, so sind die verwendeten Gattungen sehr zahlreich, ob es sich um Motetten, Ordinarien von Messen oder sogar Oratorien handelt.

Diese Aufnahme ist der Gattung der Motetten gewidmet, in der die Melodien der protestantischen Choräle, wie wir sehen werden, eine wesentliche Rolle spielen.

Drei Mitglieder einer Dynastie

Unter den protestantischen Komponisten, die Motetten komponierten, leisteten die Mitglieder der Bach-Dynastie einen beträchtlichen Beitrag. Sämtliche uns davon erhaltene Werke sind hier zu hören. Als sich Johann Sebastian Bach dieser Gattung widmete, die in seiner Zeit schon längst aus der Mode gekommen war, kannte er die Werke seiner Vorfahren sehr gut. Er hatte Kopien davon angefertigt und ließ sie während seiner ganzen Karriere als Kirchenmusiker bei den Gottesdiensten, die er dirigierte, singen.

Johann Sebastian Bach war auch derjenige, der mit fünfzig Jahren anfang, alle ihm zu Verfügung stehenden Informationen zu sammeln, um den Stammbaum der eindrucksvollen Liste seiner musikalischen Vorfahren zu erstellen. Dieses Dokument ist noch heute die wichtigste Quelle unserer Kenntnisse über die verschiedenen Komponisten, Organisten, Kantoren oder Stadtmusiker. Drei davon sind hier vertreten.

Das älteste bekannte Familienmitglied ist der Müller Vitus Bach, der aus Ungarn stammte und Cister spielte. „Er hat sein meistes Vergnügen an einem Cythringen gehabt welches er auch mit in die Mühle genommen, und unter währendem Mahlen daraufgespielt.“ Vitus hatte zwei Söhne, nämlich Hans, der Stadtmusikant in Wechmar war, und einen anderen, dessen Vorname unbekannt ist. In Wechmar wurde 1604 Johann, der Sohn von Hans, geboren. Als Organist in Schweinfurt und danach in Erfurt ist er der Erste, der als Kirchenmusiker bekannt ist. Er ist auch der Erste, von dem Kompositionen erhalten sind, nämlich die drei, die hier zu hören sind.

Johann hatte zwei Brüder, Christoph und Heinrich. Christoph war der Vater des Ambrosius, der Johann Sebastians Vater werden sollte. Die beiden Söhne von Heinrich, Johann Christoph und Johann Michael, deren Werke hier ebenfalls aufgenommen wurden, sind demnach Cousins von Ambrosius.

Die Notizen von Johann Sebastian sagen über diese beiden Musiker Folgendes aus: „Johann Christoph Bach, erster Sohn von Heinrich Bachen [...] war gebohren zu Arnstadt Anno [1642]. Starb zu Eisenach als Hoff- und Stadt Organist 1703. War ein *profonder* Componist. Zeugete mit seinem Weibe, Frau gebohrnen Wiedemannin, Herrn ... Wiedemanns, Stadt-Schreibers zu Arnstadt, älteste Tochter, die [...] folgenden 4 Söhne. “

„Johann Michael Bach, Heinrich Bachs [...] anderer Sohn ist gleichfalls zu Arnstadt gebohren. An. [1648]. War StadtSchreiber und Organist im Amte Gehren. War gleich seinem älteren Bruder, ein *habiler* Componist. Hinterließ nach seinem Tode eine Wittib, nemlich Herrn StadtSchreiber Wiedemanns von Arnstadt 2te Tochter, und mit selbiger 4 unversorgte Töchter, aber keinen Sohn.“

Eine seiner vier Töchter, Maria-Barbara, heiratete am 17. Oktober 1707 den Organisten der St. Blasiuskirche von Mühlhausen, einen gewissen Johann Sebastian Bach!

Die Quellen

In dieser Aufnahme finden sich die erhaltenen polyphonen Motetten der drei Komponisten Johann, Johann Christoph und Johann Michael, also sämtliche uns bekannte Kompositionen dieser Gattung aus der Feder von Musikern der Dynastie vor Johann Sebastian.

Johann Sebastian war nicht nur der Erste, der sich so sehr für die Genealogie seiner Vorfahren interessierte, sondern wir haben es auch ihm zu verdanken, dass ein Großteil der Manuskripte gesammelt und aufgehoben wurden. Kam ihm dafür bereits die Sammeltätigkeit seiner Vorfahren zugute, und vor allem die seines Vaters Ambrosius, dessen Porträt auf der CD-Box dieser Aufnahme zu sehen ist? Johann Sebastian ist allerdings nicht der einzige, der diese Musikalien sammelte. Dank der Forschungen von Peter Wollny ist es nämlich möglich, den Ursprung gewisser Kopien nachzuvollziehen, die in Arnstadt von Ernst Dietrich Heindorff (1651-1724) oder von einigen Familienmitgliedern wie Heinrich Bach (1615-1692) oder Johann Ernst (1683-1739) hergestellt wurden. Ein Großteil der Handschriften war Eigentum der Singakademie von Berlin geworden, doch wurden nicht alle vor dem zweiten Weltkrieg veröffentlicht. Erst zu Beginn unseres Jahrhunderts fand man einen bedeutenden Teil dieser Werke im Staatsarchiv der Ukraine in Kiev, so dass man einige bisher unbekannte Partituren entdeckte, die Ricercar auf den Schallplatten der 80er Jahre mit dem Collegium Vocale Gent unter Philippe Herreweghe und der Capella Sancti Michaelis unter Erik Van Nevel nicht aufgenommen hatte.

Von diesem Repertoire gibt es manchmal mehrere Kopien. Interessant ist, dass einige dieser Motetten in Quellen aus verschiedener Hand erhalten sind und vor allem in einem ziemlich großen

Zeitraum von ihrer Komposition an bis zum Beginn des 19. Jh. aufgezeichnet wurden, darunter einige sogar von Johann Sebastian, der sie sicher kopierte, um sie in der Thomaskirche in Leipzig aufzuführen. Manche weisen auch spätere Interpretationsangaben auf, einige davon aus der Feder von Carl Philipp Emanuel Bach, der einen Großteil der Bibliothek seines Vaters geerbt hatte. Unter diesen später hinzugefügten Hinweisen finden sich zum Beispiel Tempoangaben. Das ist etwa der Fall bei einer um 1800 „für die Singacademie in Berlin“ angefertigten Kopie von Johann Christophs *Der Gerechte*.

Der Stil der Motetten

Mehrere Elemente sind für diese Kompositionen typisch. Zunächst kann man feststellen, dass die Grundsätze der polyphonen Sprache, die von Josquin Desprez zu Beginn des 16. Jh. festgesetzt wurde, weiterhin angewandt werden, und dabei ganz besonders die beiden kontrastierenden Aspekte, d.h. einerseits die imitative Kompositionsweise und andererseits die homophonen Passagen, bei denen alle Stimmen gleichzeitig denselben Text singen. Übrigens hielt Luther selbst Josquins Musik für ein vollkommenes Modell.

Andererseits kommen bei der Komposition vieler dieser Motetten zwei Elemente hinzu, die von den neuen italienischen Gepflogenheiten übernommen wurden: der Einsatz des Doppelchors und die expressiven Effekte, die von der Praktik des Madrigals kommen und darin bestehen, Mittel zu suchen, um bestimmte Worte durch melodische oder harmonische musikalische Mittel auszudrücken. Man kann dafür sprechende Beispiele finden, doch der Gebrauch dieser madrigalistischen Art ist vor allem in der Bemühung um einen Gesamtausdruck zu erkennen.

Was die Anordnung der Stimmen für die Doppelchöre betrifft, so gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder die beiden Chöre sind in gleicher Art zusammengesetzt, d.h. jeder Chor besteht aus den vier traditionellen Stimmlagen (Sopran, Alt, Tenor und Bass), oder man unterscheidet einen hohen Chor (2 Soprane, Alt und Tenor) von einem tiefen (Alt, 2 Tenöre und Bass).

Die lutherischen Choräle sind ebenfalls ein fester Bestandteil dieser Motetten. Wir werden noch die Gelegenheit finden, auf all das bei der Besprechung der einzelnen Motetten genauer

einzugehen. Diese Choräle werden nicht nur in der Kompositionsstruktur selbst oder im *Cantus firmus* verwendet, sondern bilden in vielen Fällen den zweiten Teil der Motette.

Die Frage nach dem Einsatz der Instrumente bei der Interpretation dieser Motetten kann schließlich auf zwei Ebenen gestellt werden. Die erste betrifft die Verwendung der Orgel als Instrument des Basso continuo. Bei einigen Motetten gibt es für die Orgel einen bezifferten Bass. Abgesehen von Ausnahmefällen handelt es sich um einen *Basso seguente*, der der tiefsten Linie der Polyphonie folgt. Auch wenn er in den Quellen nicht verzeichnet ist, scheint es demnach durchaus möglich, ihn gemäß einer geläufigen, seit dem 16. Jh. sehr verbreiteten Praktik zu rekonstruieren.

Die Frage nach der *colla-parte*-Verdopplung der Stimmen durch Instrumente ist zweifellos möglich, doch ist ausschließlich für *Das Blut Jesu Christi* entsprechendes Notenmaterial erhalten, u.zw. für einen Zink und Posaunen. Daher beschränken wir uns darauf, nur in diesem einzigen Fall Instrumente für die Verdoppelung hinzuzufügen.

Die Texte dieser Motetten können zu verschiedenen liturgischen Situationen gehören. Wir ordneten sie nach ihren Themen, wobei man sofort feststellen wird, dass die Motetten, die für Begräbniszeremonien bestimmt sind, die überwiegende Mehrzahl dieses Repertoires darstellen, was auch für die Kompositionen gleichen Stils von Johann Sebastian Bach der Fall ist. Für welchen Moment der Liturgie sind sie genau bestimmt? Möglicherweise wurden sie im Rahmen der Begräbnisandachten im Haus des Verstorbenen gesungen, was auch das systematische Fehlen einer Orgel für den Basso continuo rechtfertigen würde.

Begräbnismotetten

Die drei Kompositionen Johann Bachs gehören in diese Kategorie und erscheinen unter drei ziemlich verschiedenen Aspekten.

Sei nun wieder zufrieden meine Seele

Eine Motette für achtstimmigen Doppelchor (einen hohen und einen tiefen Chor) mit Basso

continuo. Das Werk folgt dem typischen Prinzip des Wechsels zwischen den beiden Chören, wobei die homophonen Momente, abgesehen vom Beginn „Sei nun wieder“, die einzelnen Abschnitte in feierlicher Art beschließen, was bestimmten Worten oder auch Sätzen, wie etwa „Denn der Herr tut dir Gut’s“ größeres Gewicht verleiht. Am Ende ist der Effekt der Worte „Ich glaube“ und „Darum rede ich“ äußerst packend. Übrigens ist der Text dieses Psalms (116,7-10a) nicht spezifisch an die Totenliturgie gebunden, doch aufgrund seines Charakters und des Umstands, dass er aus der Feder Johann Bachs stammt, hielten wir es für ideal, unsere Aufnahme mit diesem Stück zu beginnen.

Unser Leben ist ein Schatten

Mit ihrer deutlichen Gliederung in sechs Teile ist diese Motette von Johann Bach eine der am meisten ausgearbeiteten Kompositionen dieser Sammlung. Sie kombiniert in sehr eindrucksvoller Weise die Elemente des lutherischen Chorals mit madrigalistischen Effekten. Geschrieben ist sie für einen eigenartig zusammengesetzten Doppelchor: der *Chorus I* ist sechsstimmig (SSATTB), der *Chorus II* dagegen dreistimmig (ATB) und wird als *Chorus latens* bezeichnet, d.h. als ein Chor im Hintergrund. In dieser Motette gibt es also einen Raumeffekt, der uns unweigerlich an den letzten Teil der *Musicalischen Exequien* erinnert, in denen Heinrich Schütz ebenfalls einen dreistimmigen Chor aus größerer Entfernung singen lässt, nämlich aus der Gruft in der Nähe des Sarkophags. Es handelt sich hier nur um eine Feststellung, denn wir behaupten nicht zu wissen, dass ein Komponist den anderen beeinflusst habe! Der erste Abschnitt, der dem *Chorus I* anvertraut ist, weist besonders viele madrigalistische Effekte auf: die langen, homophonen Notenwerte für die – wiederholte – Erwähnung des Lebens „Unser Leben“, danach die Achtel und die Vokalisieren auf Sechzehntelnoten in den zwei Sopranstimmen, die diesen flüchtigen „Schatten“ darstellen, sowie der Abstieg in die Tiefe auf die Worte „auf Erden“. Im zweiten Abschnitt kommt der *Chorus latens* zum Zug und singt zwei Strophen des Chorals „Ich weiß wohl, daß unser Leben oft nur als ein Nebel ist“. Am Ende jedes Verspaares antwortet der *Chorus I* als Echo: eine merkwürdige Situation, in der das Echo von einem sechsstimmigen Ensemble gesungen wird und demnach lauter ist als

das, auf das es antwortet. Im dritten Vers, dessen Text aus dem Prolog des Johannesevangeliums stammt, ist der *Chorus I* auf drei Stimmen (ATB) in einer Kompositionsweise beschränkt, in deren Verlauf die madrigalistischen Effekte wiederkehren: Vokalisieren auf „Leben“, die die Länge des Lebens darstellen und hartnäckige Wiederholungen des Wortes „nimmer“. Der vierte Teil schließt daran an, wobei erneut der Dialog zwischen dem *Chorus latens* und den Antworten des *Chorus I* zu hören ist. Im fünften Teil ist der *Chorus I* fünfstimmig (die beiden Sopranstimmen sind hier zusammengelegt). Er singt zwei Strophen des Chorals *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig sind der Menschen Sachen!* Die Motette endet mit dem sechsstimmigen *Chorus I* in einer wieder anderen Kompositionsweise, in der die vier tiefen Stimmen auf den Ruf der beiden Soprane antworten und an einigen Stellen Doppelchoreffekte hervorrufen, wobei das abschließende „davon“ der beiden Soprane in der Schwebe bleibt, etwa wie die Erwähnung des flüchtigen Schattens des Lebens, der zu Beginn der Komposition zu hören war.

Weint nicht um meinen Tod

Diese Form der vierstimmigen Strophenarie gehört ebenfalls zum Trauerrepertoire. Die hier vorliegende besteht aus acht Strophen, die alle die gleiche Form haben, wobei der erste Vers am Ende jeder Strophe wiederholt wird. Der Text, dessen Quelle unbekannt ist, kann mit der geistlichen Dichtung in Zusammenhang gebracht werden, deren Rolle immer bedeutender werden und später die Grundlage der Arientexte von Kantaten bilden sollte. Hier hört man die Worte des Gläubigen, der hofft, im Tod Trost zu finden und das Erdenleben als eitel und schmerzlich empfindet (er vergleicht es mit einem Kreuzweg). Mit Freude verlässt er dieses kummervolle Leben, verabschiedet sich von der Erde und wünscht ihr gute Nacht: „Drum Erde gute Nacht“.

Der Gerechte

Mit dieser fünfstimmigen Motette (SATTB) und Basso continuo gehen wir zum Werk Johann Christoph Bachs über, den Johann Sebastian als einen „profonden“ Komponisten bezeichnete. Diese Komposition, die in einigen Quellen als *Trauer-Motet* bezeichnet wird, steht mit dem Tod

des Komponisten Johann Georg Kalner im Jahre 1675 in Zusammenhang. Dem Zuhörer wird es genügen, dieser Motette Schritt für Schritt zu folgen, um zu erkennen, wie genau der Komponist den Text beachtete und versuchte, ihn zu illustrieren. Nehmen wir als Beispiel nur den Anfang, der vom Kontrast geprägt ist, der zwischen der beruhigenden Homophonie des „Gerechten“ und den absteigenden imitativen Melodien besteht, die zweimal den unabwendbaren Tod erwähnen („Ob er gleich zu zeitlich stirbt“), sowie der Schlussgruppe in der dunklen tiefen Homophonie der „Ruhe“. Mit seinem ternären Rhythmus (fast ein Wiegenlied) findet die Motette ihren Abschluss dort, wo der Text davon handelt, dass die Seele des Gläubigen von Gott aufgenommen wird und die Qualen des Lebens hinter sich lassen kann: „Denn seine Seele gefällt Gott wohl. Darum eilet er mit ihm aus dem bösen Leben“. Bei der für die Singakademie in Berlin um 1800 angefertigten Kopie, wurde dieser Schlussabschnitt im $\frac{3}{4}$ -Takt notiert, was für eine Zeit logisch wurde, in der die für diese Art von Musik typische Notation $\frac{3}{1}$ des 17. Jh. für die Sänger des beginnenden 19. Jh. unverständlich wurde. Außerdem enthält diese Stelle den Hinweis *Andantino*. Was übrigens die Tempobezeichnungen betrifft, so geben uns die verschiedenen Quellen dieser Motette auch andere interessante Informationen. Die von Heinrich Bach geschriebene Kopie (die älteste uns bekannte) hat z.B. bereits bestimmte Hinweise wie *Adagio* für „daß die Bosheit seinen Verstand nicht verkehre“ und *presto* für „Er gefällt Gott wohl“. Diese Angaben finden sich in der Kopie der Singakademie wieder, in der aber *presto* durch *allegro* ersetzt wurde. Die von Johann Sebastian Bach angefertigte Kopie enthält übrigens keinerlei Tempobezeichnung!

Der Mensch, vom Weibe geboren

Diese fünfstimmige Motette (SSATB) von Johann Christoph Bach besteht aus zwei Teilen, die in der Handschrift die Titel *Motetta* und *Aria* tragen. Der erste Abschnitt ist im Stil einer größtenteils homophonen Motette geschrieben. Wie in *Unser Leben ist ein Schatten* von Johann Bach sind die beiden Sopranstimmen manchmal isoliert und profitieren von einigen vokalisierenden Figurationen in Sechzehntelwerten, die das Wort „Unruhe“ oder die Bewegung des „fliehenden Schattens“ sehr wirkungsvoll hervorheben. Unter den madrigalistischen Effekten ist besonders die

Wiederholung von „und fällt ab“ zu bemerken, die hervorhebt, wie unabwendbar das Schicksal der verwelkenden Blume ist. Der zweite Abschnitt besteht einfach aus fünf Versen des Chorals *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ist das Leben* der fünfstimmig harmonisiert ist. Die Analogien zur Motette *Unser Leben ist ein Schatten* von Johann Bach sind frappierend, und zwar durch den literarischen Gegenstand, aber auch durch die madrigalistischen Figurationen und nicht zuletzt durch den gleichen Choraltext (obwohl er hier mit einer anderen Melodie verbunden ist). Ist es möglich, dass der Schlusschoral auch dazu bestimmt sein könnte, nicht nur von den Sängern des ersten Teils, sondern von der Schar der Gläubigen gesungen zu werden?

Sei getreu bis in den Tod

Diese andere fünfstimmige Motette (SSATB) von Johann Christoph Bach ist genauso aufgebaut, d.h. mit einem *Motetta* genannten Abschnitt und einem zweiten, der *Aria* heißt. Der erste Teil ist wieder ziemlich kurz und besitzt die gleichen homophonen Merkmale. Diesmal befinden sich die Figurationen aus Achtel- und Sechzehntelnoten in den verschiedenen Stimme der Polyphonie, ohne jedoch richtig madrigalistische Effekte zu sein. Zu bemerken ist, dass das Einleitungsmotiv aus drei Akkorden (a – e – a) vom Beginn des ersten Teils auch als Einleitung zu allen Versen der Arie dient, deren Charakter hier nicht mehr der eines Chorals ist, wie das bei *Der Mensch vom Weibe geboren* der Fall war. In dieser Arie ist die Vokalise zu Beginn jeder Strophe der Sopranstimme vorbehalten. Sie verstärkt den Ausdruck der Freude, durch den der Gläubige seine Treue zu und seine Vertrauen in Gott bis zum Tod betont. Zweifellos ist es interessant darauf hinzuweisen, dass Johann Sebastian Bach dieselbe Form „*Motetta-Aria*“ für seine Motette *Komm, Jesu, komm* BWV 229 verwendet.

Halt, was du hast

Hiermit sind wir bei Johann Michael Bach und einer eindrucksvollen doppelchörigen Motette angelangt, bei der die beiden Chöre unterschiedlich zusammengesetzt sind (SATB / ATTB). Die Motette ist in zwei deutlich unterscheidbare Abschnitte geteilt. Im ersten singt der Chor II mit

vielen Wiederholungen die Worte des ersten Verses „Halt, was du hast ...“, während der I. Chor ihm während der Pausentakte mit verschiedenen Sätzen des lutherischen Chorals „Jesu meine Freude“ antwortet. Danach geschieht das Gleiche mit dem zweiten Vers „So wirst du empfahen“ und dem zweiten Text des Chorals „Weg mit allen Schätzen“. Der erste Teil mit seinen Textwiederholungen ist besonders eindrucksvoll, als würde er ein Bild der Ewigkeit schildern, die den Gläubigen erwartet. Mit den Worten „Gute Nacht“ beginnt übrigens der zweite Teil: „Gute Nacht, o Wesen“. Er verbindet die beiden Chöre in einem achttimmigen Ensemble für die darauffolgenden Choralverse. Die Sätze des Chorals werden alle in einem Echo- oder Antworteffekt wiederholt, der den Stimmen (ATTB) des Chors II anvertraut ist. Hier ist ein anderer Effekt zu hören, der eine neue Dimension widerspiegelt, die eines Chores aus dem Jenseits, die Antwort eines himmlischen Chores an einen irdischen.

Ich weiß, daß mein Erlöser lebt

Hier ist eine Motette von viel bescheidenerer Anlage, die in ihrer Art einzigartig ist. Ihr Satz ist dem eines Chorals mit einer Viertelnote als Schlageinheit sehr nahe, verwendet sehr häufig die Homophonie, wobei die vier tiefen Stimmen (ATTB) den Haupttext singen. Etwa in der Mitte des Stückes setzt in den Sopranstimmen in Form eines *Cantus firmus* ein anderer Text und seine Chormelodie in halben Notenwerten ein. Während der Choral auf die Worte „Halt, was du hast“ in einer Harmonisierung für vier Stimmen gesungen wurde, ist er hier nur dem einstimmigen Cantus firmus im Sopran anvertraut. Doch was in dieser Motette besonders auffällt, sind die mehrmals auftretenden überraschenden Harmonien, die klingen, als wären sie in einer weit späteren Zeit geschrieben worden.

Herr, wenn ich nur dich habe

Bei dieser erstaunlichen fünfstimmigen Motette finden wir genau dieselbe üblich Aufteilung der Stimmen wieder. Die vier tiefen Stimmen (ATTB) singen den Haupttext „Herr, wenn ich nur dich habe“, in dem der Gläubige sein Vertrauen in Gott beteuert. Die Sopranstimme schaltet sich

viermal ein und singt eine teilweise verzierte Variante des Trauerchorals *O Jesu Christ, meins Lebens Licht*. Diese Chormelodie hat die Besonderheit (die bei Weihnachtschorälen häufig ist!), einen ternären Rhythmus zu haben. Diese Eigenheit veranlasst den Komponisten dazu, eine Motette im ternären Rhythmus zu schreiben, der ihr einen überraschend fröhlichen Charakter verleiht. Der letzte Vers ist fünfstimmig und vereint alle Sänger in einer harmonisierten Fassung des Chorals. Diese Motette, die laut Manuskript als „*Trauermusik*“ gilt, wurde zur Erinnerung an Friedrich Ernst, den Sohn von Ernst Dietrich Heindorffs geschrieben, der am 14. November 1690 gestorben war. Ernst Dietrich Heindorffs war zwischen 1681 und seinem Tod im Jahre 1724 Kantor in Arnstadt und konnte als Kopist mehrerer Handschriften dieser Motetten identifiziert werden. Wieder überrascht uns dieses Werk von Johann Michael durch seine Modernität, vor allem durch die Eleganz des ternären Rhythmus, der eher der Ästhetik des beginnenden 18. Jh. anzugehören scheint als der des ausgehenden 17. Jh. Die Beschleunigung des Rhythmus am Ende ist durch den Hinweis „*Presto*“ vorgeschrieben. Hier sind somit zwei Motetten von Johann Michael, die uns einen Komponisten vorstellen, der recht verschieden von dem der anderen, in dieser Gesamtaufnahme zu hörenden Motetten zu sein scheint.

Herr, ich warte auf dein Heil

Diese achttimmige Motette ist für zwei identische Chöre geschrieben (SATB). Man findet darin gewissermaßen das Prinzip wieder, das wir in *Halt, was du hast* entdecken konnten. Während des gesamten ersten Teils singt der II. Chor hartnäckig „Herr, ich warte auf dein Heil“, während der I. Chor abwechselnd den Choral „Ach wie sehnlich wart ich der Zeit, wenn du, Herr, kommen wirst. Im Satz des I. Chors ist zu bemerken, dass die lange Dauer dieses Wartens durch lange Notenwerte und Vokalisieren auf der Silbe „*wa*“ von „*warte*“ ausgedrückt wird. Der zweite Abschnitt ist dadurch gekennzeichnet, dass der Chor I den Gesang des Chorals unterbricht, um regelmäßig durch flehende Ausrufe auf zwei Akkorde in den Diskurs von Chor II einzufallen: „O komm“. Danach vereinen sich die beiden Chöre, um den Text von Chor II zu singen. Durch mehrere Mittel scheint dieses Warten „Herr, ich warte“ dringlicher (schnelles Abwechseln zwischen den

zwei Chören) oder drängender durch langsamere Antworten auf „Ich warte“. In diesem zweiten Abschnitt halten die beiden Chöre auf Basis der gleichen musikalischen Materie Zwiesprache. Die Motette endet schließlich mit sehr flehenden Tönen, diesmal einzig mit Akkorden von halben Noten, was quasi einen Adagio-Eindruck hervorruft: „O komm und hole mich!“

Unser Leben währet siebenzig Jahr

In dieser fünfstimmigen Motette überlagern sich zwei Texte. Die tiefen Stimmen (ATTB) singen einen Vers des Psalms 90 „Unser Leben währet siebenzig Jahr“, während die Sopranstimme den Choral „Ach Herr, laß deine lieben Engelein“ zu Gehör bringt. Am Beginn sind die langen Notenwerte und die Wiederholung von „*Unser Leben*“ zu bemerken, durch die die Länge des Lebens geschildert wird. Der erste Abschnitt wird so wiederholt, dass die zwei Choralstrophen gesungen werden können. Der zweite Teil ist weiter ausgearbeitet und weist ziemlich viele madrigalistische Effekte auf. Er endet recht eigentümlich, indem er in sehr gelungener Art das im Text erwähnte Emporfliegen der Seele darstellt, was an das Ende von Johann Bachs *Unser Leben ist ein Schatten* erinnert.

Herr, du lässest mich erfahren

Eine Motette, bei der die beiden Chöre die gleichen Stimmlagen aufweisen (SATB) und die wieder nach dem gleichen Prinzip geschrieben ist: ein Dialog zwischen dem Chor II, der den madrigalistischen Teil, und dem Chor I, der den harmonisierten lutherischen Choral singt. Unter den madrigalistischen Effekten sind zum Beispiel die Vokalisen in Sechzehntelwerten auf „lebendig“ und „ewiglich“ zu erwähnen. Wie oft bei doppelchörigen Motetten, singen die beiden Ensembles den letzten Choralvers, „Sterb ich bald, so komm ich abe von der Welt Beschwerlichkeit“ gemeinsam. Dieser Zusammenschluss der beiden Chöre ergibt einen sehr eindrucksvollen Effekt auf den letzten Vers, „Meinen Jesum laß ich nicht“.

Dem Menschen ist gesetzt einmal zu sterben

Der Aufbau dieser Motette ist dem der vorangegangenen doppelchörigen Motetten von

Johann Michael sehr ähnlich. Die Aufteilung auf einen hohen und einen tiefen Chor ist mit der von *Halt, was du hast* identisch. Der einzige Unterschied liegt darin, dass hier eine Basso-continuo-Stimme ausgeschrieben ist. Der tiefe Chor singt einen ersten Text, dem in den Pausen der erste Chor mit dem harmonisierten Choral „Mein Wallfahrt ich vollendet hab“ antwortet. In einem ersten Abschnitt wiederholt der zweite Chor unermüdlich „Dem Menschen ist gesetzt einmal zu sterben, darnach aber das Gerichte“. Das Gleiche gilt im zweiten Abschnitt für „Der Tod ist der Sünden Sold, aber die Gabe Gottes ist das ewige Leben in Christo Jesu, unserm Herrn“. Im dritten Abschnitt vereinigt sich das Ensemble – ganz wie in *Halt, was du hast* – zu einem achttimmigen Chor, um die letzten beiden Choralverse zu singen, wobei die Stimmen des tiefen Chors das Echo zu singen haben.

Mit Weinen hebt sichs an

Hier ist wieder Johann Christoph mit dieser vierstimmigen Arie nach dem strophischen Choralmodell, wie wir es bereits bei Johann Bach angetroffen haben. Die ersten drei Strophen schildern die Tränen, die das Leben des Gläubigen von seiner Geburt an bis ins reife und noch ins hohe Alter begleiten.

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn

Diese achttimmige doppelchörige Motette stellt uns vor ein Problem der Zuordnung. Bei den ersten Monumentalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs, wurde sie unter der Nummer BWV Anhang 159 zu seinen Kompositionen gezählt. Danach schrieb man sie dem von Johann Sebastian als „profonden“ Komponisten bezeichneten Johann Christoph zu. Wie dem auch sei, die Kompositionsart unterscheidet sich sehr von den Stücken gleicher Art von Johann Michael und Johann Christoph. Hier gibt es keinen lutherischen Choral, während die beiden Chöre abwechseln. Nur der Text „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn, mein Jesu“ wird einfach abwechselnd von den beiden Chören gesungen. Diese eindringliche Wiederholung findet ihren Höhepunkt am Ende des ersten Teils der Motette, wo die beiden Chöre schließlich ihren Dialog

beenden und sich zu acht Stimmen zusammenschließen. Der letzte Abschnitt, in dem sich die Stimmen der beiden Chöre zu einem vierstimmigen Ensemble zusammenfinden, entwickelt zwei fugierte Themen für die Alt-, Tenor- und Bassstimmen, während die Soprane im Cantus firmus die Chormelodie singen. Bemerkenswert an dieser Fuge ist die Unterscheidung der Charaktere beider Themen: Das erste ist sehr silbisch und verwendet Achtel und Sechzehntel für den Text „Ich lasse dich nicht“, während das viel vokalisierendere, geschmeidigere zweite Thema die Geste des Segnens von *du segnest mich denn* schildert. Die imitativen Behandlungen der zwei Themen wechseln einander unterhalb der unerschütterlichen Gegenwart des Cantus firmus ab. Wenn man das hört, kann man nicht umhin an die vorletzte Variation der Choralpartita *Sey gegrüset Jesu gütig* BWV 768 zu denken, deren Komposition in die ersten Jahre der Uraufführung fallen dürfte, oder an die Art, in der der junge Johann Sebastian Bach die Choralthemen in seine ersten Kantaten *Aus der Tiefen* BWV 131 oder *Gottes Zeit* BWV 106 einfügt. Und ist die Verwendung der Tonart f-Moll nicht auch ein Hinweis, der es uns möglicherweise erlaubt zu denken, dass diese Motette weit nach dem Tod Johann Christophs entstanden ist, und also sehr wohl aus der Feder Johann Sebastians stammen könnte? Dieser Ansicht folgend, nimmt Peter Wollny an, dass diese Motette möglicherweise von Johann Sebastian 1713 für das Begräbnis von Margarethe Feldhaus, der Gattin des Bürgermeisters von Arnstadt geschrieben wurde.

Motetten für die Passionszeit

Das Blut Jesu Christi

Diese fünfstimmige Motette von Johann Michael ist die einzige Komposition dieser Art, für die uns ein Notenmaterial zur instrumentalen Verdoppelung *colla parte* erhalten ist, das ausdrücklich den Zink und vier Posaunen angibt. Die Interpreten nutzten diese Gelegenheit, um eine Instrumentierung des Stückes vorzuschlagen. Der Zink und die Posaunen spielen zunächst den ersten Abschnitt als *Sinfonia*. Danach wird dieser Teil nur vom Gesang des Soprans wieder

aufgenommen, während die anderen Stimmen den Posaunen anvertraut sind. Im zweiten Teil ändert sich der Satz: Die Polyphonie behält ihren relativ einfachen, sehr homophonen Charakter und ist den vier tiefen Stimmen vorbehalten (ATTB), die von Posaunen verdoppelt werden, während der *Cantus firmus* des Chorals „Dein Blut, der edle Saft“ der Sopranstimme und dem Zink anvertraut ist. Diese Motette kann der Passionszeit zugeordnet werden, da die Erwähnung des Kreuzes und des Blutes Christi, der die Welt rettet, die Verbindung zu dieser liturgischen Periode herstellt.

Nun hab ich überwunden

Diese doppelchörige Motette von Johann Michael gehört nicht spezifisch in die Passionszeit, doch durch ihren Text, der das Kreuz und die Wunden Christi erwähnt, kann sie damit in Verbindung gebracht werden. Diese Komposition aus dem Jahre 1679 steht, wie Peter Wollny meint, in Zusammenhang mit dem Begräbnis von Johann Michaels Mutter. Das Besondere an dieser Motette ist, dass sie vollkommen auf der dritten Strophe des Chorals *Christus, der ist mein Leben* aufbaut, der sich im lutherischen Psalmenbuch im Abschnitt „*Tod und Ewigkeit*“ befindet. Im ersten Teil der Komposition stehen die beiden gleichbesetzten Chöre (SATB) abwechselnd miteinander im Zwiegespräch. Jeder Choralvers besitzt sein eigenes musikalisches Material. Der erste Abschnitt baut auf dem Eingangsmotiv des Chorals auf, der zweite spielt mehr mit den recht kurzen Antworteffekten, wobei die wichtigen Worte „Kreuz, Leiden, Angst“ hervorgehoben werden, und der dritte Teil arbeitet wieder die Chormelodie aus. Nach einem gut bekannten Prinzip vereinigt der zweite Abschnitt die beiden Chöre zu einem einzigen, vierstimmigen, doch hier mit demselben Choralvers. Die drei tiefen Stimmen entwickeln imitativ die melodischen Elemente des Chorals, während die Oberstimme die gesamte Chormelodie im *Cantus firmus* (hier in den langen Werten ganzer Noten) singt.

Fürchte dich nicht

Diese fünfstimmige Motette von Johann Christoph weist eine sehr originelle Textauswahl

auf. Darin werden Verse des Buches Jesajas (43.1) und ein Auszug aus dem Lukasevangelium zusammengestellt. Es handelt sich um die Worte Christi am Kreuz, die er an den guten Schächer richtet: „Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradies sein.“ Und wie sollte man, wenn man den Affekt und auch die Rhythmik des Satzes „Heute wirst du mit mir im Paradies sein“ hört, nicht auch an die Art denken, in der Johann Sebastian die Musik zum gleichen Text in seiner Kantate BWV 106 schrieb? Im zweiten Teil der Motette scheint mit dem sechsten Vers des Chorals aus der Passionszeit *O Traurigkeit* in der Sopranstimme erneut ein *Cantus firmus* auf. Der Aufbau entspricht also wieder einer Motette mit vier tiefen Stimmen (ATTB), die am Ende durch einen *Cantus firmus* im Sopran vervollständigt wird. Doch jenseits dieser ziemlich häufigen Struktur erscheint uns diese Motette als eine der ergreifendsten, eine der vollkommensten hinsichtlich der madrigalistischen Effekte, deren Ziel natürlich nur darin besteht, den tiefen Glauben ihres Komponisten zu beteuern, und diesmal besonders sein Vertrauen in die ewige Zukunft, auf die der Gläubige hofft. Zu bemerken sind die lang angehaltenen Töne auf „ru“ von „gerufen“ sowie die unglaubliche Zärtlichkeit, mit der „du, du bist mein“ gesungen wird ... Die Rolle der Sopranstimme ist ebenfalls außerordentlich. Der Komponist hat sich nicht damit zufrieden gegeben, die Chormelodie im *Cantus firmus* zu benutzen, er gibt ihr einen rhythmischen Zuschnitt, der ihr erlaubt, sie in expressiverer Weise mit dem Diskurs der tiefen Stimmen zu verbinden. So ist das *Incipit* des Chorals e-c-a-h „O Jesu, du“ vollkommen isoliert, denn die tiefen Stimmen schweigen, um dem Sopran diese Worte zu überlassen. Später ist die erste Silbe des zweiten Verses „hilf“ vom Folgenden isoliert und wird zweimal besonders flehend wiederholt. Kein Zweifel, dass eine so ausdrucksstarke Komposition die Meinung Johann Sebastians über seinen Vorfahren berechtigt: ein „profonder“ Komponist.

Motetten für die Weihnachtszeit

Lieber Herr Gott, wecke uns auf

Diesen Teil unseres Programms, der Kompositionen für die Weihnachtszeit gewidmet ist, beginnen wir mit einer doppelchörigen Advent-Motette (SATB/SATB) von Johann Christoph. Hier gibt es keinerlei Verbindung zu einer Chormelodie. Die langsame Anrufung „*Lieber Herr Gott*“ im binären Rhythmus wird zunächst von Chor I, dann von Chor II gesungen und geht einem langen, schnelleren ternären Satz voran „wecke uns auf, daß wir bereit sein, wenn dein Sohn kommt ...“. Mit diesem ternären Rhythmus, den Vokalisieren über „Freuden“ und den Hemiolien am Ende des Abschnitts sind wir nicht sehr weit vom Charakter einer Gaillarde entfernt. Bei der Rückkehr zum binären Rhythmus kommt eine langsamere Passage, die nichts anderes als ein prächtiger, imitativer, achtstimmiger, manchmal zwischen den beiden Chören aufgeteilter Satz ist und diese Motette feierlich abschließt. Der Text dieses Abschnitts erwähnt die Ankunft von „deinem lieben Sohn Jesum Christum“. Eine Besonderheit für eine alte Quelle ist der Umstand, dass die uns bekannte Kopie Tempoanweisungen enthält: *Langsam* für den Beginn und den Schluss, *Lebhaft* für den ternären Mittelteil. Diese Angaben stammen aus der Hand von Carl Philipp Emanuel. Johann Sebastian ließ das Werk sicher in Leipzig aufführen, da er für die acht Singstimmen instrumentale Verdoppelungen hinzufügte.

Fürchtet euch nicht

Mit dieser doppelchörigen Motette (SATB/SATB) finden wir die Kompositionsgewohnheiten für diese Art von Stücken aus der Feder Johann Michaels wieder. Der erste Teil ist ein Dialog zwischen den zwei Chören, darauf folgt ein zweiter, vierstimmiger Teil, bei dem die drei tiefen Stimmen die Polyphonie mit dem Haupttext singen, während im *Cantus firmus* mit seinen langen Notenwerten die Melodie des Weihnachtschorals *Gelobet seist du Jesu Christ* ertönt. Der Text ist dem Weihnachtsevangelium entlehnt, u.zw. der Verkündigung an die Hirten.

Ehre sei Gott in der Höhe

Genau in der gleichen Art ist diese andere Motette von Johann Michael aufgebaut. Sie vertont einen Text, der die Weihnachtserzählung mit dem Gesang der himmlischen Heerscharen fortsetzt, zu dem im *Cantus firmus* ein anderer Weihnachtschoral hinzukommt „Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron“.

Merk auf, mein Herz

In mehrerer Hinsicht nimmt diese Motette innerhalb der vorliegenden Anthologie eine ganz eigene Stellung ein. Zunächst ist ihre Länge und die Aufteilung in sieben, durchaus verschiedene Verse auffällig, von denen jeder seinen eigenen Charakter hat. Das Werk ist aus mehreren Quellen bekannt, deren wichtigste aus einer Reihe einzelner Stimmen besteht, die aus der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig stammt und 1989 in einem noch nicht inventarisierten Bestand der Bibliothek der Harvard University wiederentdeckt wurde. Die Komposition dieser in ihrer Art einzigartigen Motette wurde mehreren Mitgliedern der Familie zugeschrieben, doch Peter Wollny meint zu Recht, dass ihr Autor Johan Christoph Bach sein dürfte. Tatsächlich erinnern einige Aspekte der Komposition an andere Werke dieses Komponisten, unter anderem auf dem Gebiet der Kantaten. Der Text stellt in freier Reihenfolge einige Verse des Weihnachtschorals *Vom Himmel hoch, da komm ich her* zusammen. Jeder Vers besitzt seinen eigenen Charakter, hat aber die Besonderheit, die Chormelodie, die man schon im ersten vierstimmigen Vers von Chor I. gehört hat, in der einen oder anderen Weise zu benutzen. Bemerkenswert ist auch die Zärtlichkeit der homophonen Stelle, in der „das liebe Jesulein“ genannt wird.

Der Zweite Vers für Chor II ist ungefähr in der gleichen Art mit imitativen Antworten und Sätzen geschrieben, die Melodieelemente des Chorals wieder aufnehmen. Am Ende dieses Verses ist ein Sechzehntel auf zwei Noten (f, g) geschriebener langsamer „Triller“ im Alt zu hören. Diese Art „Triller“ wurden in manchen anderen Werken von Organisten auf dem Manual gespielt, während sie Johann Christoph auch in der Geigenstimme der Hochzeitskantate *Meine Freundin, du bist schön* verwendete. Die beiden Chöre vereinen sich für den dritten Vers in einem

abwechselnden Dialog. Hier wird die Chormelodie in einem ternären Rhythmus entwickelt, der dem einer Gigue ähnlich ist. Wieder ist in diesem Vers die Zärtlichkeit auffällig, mit der der Text den „lieben Sohn“ in langen Notenwerten erwähnt und somit diese Pseudo-Gigue in ein Wiegenlied verwandelt. Der vierte Vers ist wieder in ternärem Rhythmus, diesmal in einem 3/1-Takt, wie er noch für die Musik des ausgehenden 17. Jh. typisch ist. Die beiden Chöre führen also in einem recht schnellen Tempo Zwiesprache, wobei sie absteigende chromatische Bewegungen und ziemlich madriaglistische Wiederholungen über dem Wort „immer“ verwenden. Das erinnert unweigerlich an die gleiche expressive Figur, die Johann Bach in *Unser Leben ist ein Schatten* über dem Wort „nimmer“ einsetzte.

Mit der Feierlichkeit großer Akkorde auf „Ach Herr“ sowie mit auf- und absteigenden Tonleitern auf „Schöpfer“ beginnt der fünfte Vers. Die Feierlichkeit dieses achtstimmigen Abschnitts steht in Kontrast zum zweiten, der davon handelt, dass der Herr da liegt „auf dürrer Gras“: Er ist von einem Ochsen und einem Esel umgeben, dessen Iahen durch absteigende Septimen geschildert wird, ein Effekt, den Johann Sebastian in seiner profanen Kantate *Der Streit zwischen Phöbus und Pan* übernahm, um zu schildern, wie dem Midas Eselsohren wachsen. Durch diese Themen der Krippe und der Ruhe des Jesuskinds ist der sechste Vers zärtlicher. Der gesamte erste Abschnitt wird quasi in Halbenoten gesungen, also in einer friedlichen Art, das Kind in den Schlaf zu wiegen. Dieser wird durch lange Bindungen in der Sopranstimme und vor allem durch die „Tremulo-Begleitungen“ der tiefen Stimmen geschildert, was ein typischer Effekt der Gambenensembles im Repertoire des 17. Jahrhunderts war und auch gern imitiert wurde (Johann Sebastian Bach tat das noch in seiner Orgeltranskription eines Choral der Kantate *Erbarm dich von Lovies Busbetzky*). Und der Vers endet quasi *diminuendo* mit den Worten „daß ich nimmer vergesse dein“ sowie mit neuerlichen Wiederholungen von „nimmer“. Der siebente Vers schließlich, dessen Text die Worte des Engelschors wieder aufnimmt, ist als Doppelchor von je 3 Stimmen (ATB/ATB) geschrieben, während die beiden Sopranstimmen gemeinsam den Choral im Cantus firmus singen. Die Komposition der Mittelstimmen mit Sechzehntel-Vokalisieren auf „freuet“ und „singer“ wird immer aktiver. Ganz am Schluss, schäumen die beiden Tenorstimmen in auf- und

absteigenden Vokalisieren über, die über eine Oktave gehen und sich vom *stylus fantasticus* inspirieren ließen. Das erinnert in etwa an den Schlusstil der Orgelchoräle für die Weihnachtszeit, in denen die Organisten die Gewohnheit hatten, das für diese Art von Situation spezifische Glockenspiel zu verwenden, nämlich den *Zymbelstern*, der durch einen sich drehenden goldenen Stern sichtbar auf dem Orgelgehäuse symbolisiert wurde.

Sei, lieber Tag, willkommen

Endet die vorangegangene Motette mit der Erwähnung des neuen Jahres, so sind andere Motetten für die Feier des Jahreswechsels bestimmt. Das ist der Fall dieses sechsstimmigen Werkes (SSATTB) von Johann Michael. Man könnte dabei fast von einem Madrigal sprechen. Der Komponist verwendet hier einen Satz mit jeweils weniger Stimmen, indem er mit Kontrasteffekten zwischen verschiedenen Gruppen von Stimmen (ATTB, SST usw.) spielt. Die fröhliche Stimmung mit ihren Vokalisieren auf „Freude“ und „vollem“ ist allgegenwärtig. Alles dient dazu, die Freude auszudrücken. Nur am Ende, als man Gott dankt, der vor Not und Tod schützt, kontrastiert ein lebhafter Austausch zwischen den Stimmen mit schönen homophonen Akkorden.

Nun treten wir ins neue Jahr

Mit dieser Motette kehren wir zu einer Aufteilung in zwei Chöre (SATB/SATB) zurück. Der gesamte erste Teil besteht aus einem Wechselspiel zwischen den beiden Chören. Der Abschluss auf das Wort „Amen“ ist eine sehr hübsch gebaute vierstimmige Fuge.

Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren

In dieser doppelchörigen Motette wurde der Text des Lobgesang des Simeon (*Nunc dimittis*) von Johann Christoph in Musik gesetzt. Obwohl die Stimmlagen für jeden Chor SATB sind, fällt auf, dass der Chor II immer tiefer als der Chor I ist, u.zw. ungefähr um eine Terz, was einen besonders reichen Satz in den achtstimmigen Passagen ergibt. Die ganze Motette steht in einem ternären Rhythmus, einem sehr ruhigen 3/2, der die Abgeklärtheit Simeons gut wiedergibt. Dieser

sagt ja, dass er in Frieden sterben kann, da seine Augen den Erlöser gesehen haben. Der Komponist verleiht dieser Motette eine ganz eigene Form: Nachdem der ganze Text gesungen wurde, kommt er auf den ersten Abschnitt zurück „Herr, nun lässtest du deinen Diener in Frieden fahren“ und endet mit dem zweifachen, klangvollen Ruf „Herr“.

O Welt, gute Nacht

Mit Johann Christoph beenden wir den der Weihnachtszeit gewidmeten Teil und kehren zu den Texten zurück, die mit Begräbniszeremonien zu tun haben.

Unser Herzens Freude hat ein Ende

Diese imposante achtstimmige Motette baut auf dem Text der Verse 15 und 16 des fünften Kapitels der Klagelieder Jeremias auf. Sie besteht aus vier deutlich unterscheidbaren Teilen. Der Komponist benutzt hier das Wechselspiel zwischen den beiden Chören mit Homophonien aus Viertelnoten, um die Freude und den Tanz zu schildern. Doch die Hartnäckigkeit der halben Noten zur Darstellung des *Endes* der Freude und des Übergangs vom Tanz zur Trauer („in Wehklagen verkehret“), der durch imitative Figurationen dargestellt wird, ergeben sofort den Kontrast, von dem der Text spricht. Offensichtlich madrigalistische Effekte veranschaulichen den folgenden Vers: die in Achtelnoten auf- und absteigende Melodie für „die Krone“, die Fortschreitung zur hohen Tonlage für den Kopf, der die Krone trug („unsers Haupts“), und schließlich die Antworten in aufeinanderfolgenden, absteigenden Terzen der Stimmen zur Schilderung der „abgefallenen“ Krone. Als zweiter Teil der Motette wird der letzte Vers zum ersten Mal in einem vollkommen homophonen Stil vorgetragen: „O weh, daß wir gesündigt haben“. Dieser Teil, der von der Sünde handelt, ist von großer Ausdruckskraft und bedient sich keiner Dissonanz. Der dritte Teil ist ganz außergewöhnlich: Er kombiniert die Elemente der ersten beiden Teile, die auf die zwei Chöre aufgeteilt werden. Sie singen abwechselnd Texte des ersten, dann wieder des zweiten Teils. Das Motiv der fallenden Krone beendet in einer weiter ausgearbeiteten Form diesen Teil. Der

vierte Abschnitt mit dem vierten Vers steht wieder im homophonen Stil und endet mit dem sehr ergreifenden Klageruf „O weh!“

Es ist nun aus nicht

Dieses letzte Stück ist wieder eine vierstimmige Arie. Hier ist die ternäre Rhythmik in 3/2-Werten fast die einer Sarabande mit manchmal überraschenden Harmonien, die dem folgenden Jahrhundert anzugehören scheinen. Jede Strophe endet in derselben Art mit „Welt, gute Nacht!“, was viermal wiederholt wird, wobei der schöne Flug himmelwärts beim dritten Mal durch eine aufsteigende Tonleiter in der Sopranstimme symbolisiert wird.

*

Ist dieses Streben nach dem Paradies nicht letztlich das einzige Ziel des Lebens, das sich die Protestanten vorstellten? Und besteht nicht jenseits von jedem Glauben das Ziel unseres Lebens gerade darin, in unserem Innersten ein wie auch immer geartetes Paradies erreichen zu können, eine Abgeklärtheit, wie sie Simeon vorschwebte? Hat dieses außergewöhnliche Repertoire nicht eben die Fähigkeit, uns auf diesen Weg zu führen?

JÉRÔME LEJEUNE

ÜBERSETZUNG: SILVIA BERUTTI-RONELT

1. Sei nun wieder zufrieden

Sei nun wieder zufrieden meine Seele,
Denn der Herr tut dir Gut's.
Denn du hast meine Seele aus dem Tode gerissen,
Meine Augen von den Tränen, meinen Fuß vom Gleiten.
Ich will wandeln vor dem Herren im Lande der Lebendigen.
Ich glaube!
Darum rede ich.

2. Unser Leben ist ein Schatten

Unser Leben ist ein Schatten auf Erden.

Ich weiß wohl, daß unser Leben
Oft nur als ein Nebel ist,
Denn wir hier zu jeder Frist
Mit dem Tode seind umgeben,
Drum obs heute nicht geschicht,
Meinen Jesum laß ich nicht!

Sterb ich bald so komm ich abe
Von der Welt Beschwerlichkeit,
Ruhe bis zur vollen Freud,
Und weiß daß im finstern Grabe
Jesus ist mein helles Licht
Meinen Jesum laß ich nicht!

Ich bin die Auferstehung und das Leben
Wer an mich gläubet, der wird leben,
Ob er gleich stürbe
Und wer da lebet und gläubet an mich,
Der wird nimmermehr sterben.
Weil du vom Tod erstanden bist,

1. Sei nun wieder zufrieden

Be content, o my soul,
For the Lord serves you well.
For he has seized my soul from death,
My eyes from weeping and my feet from sliding.
I will walk before the Lord
In the land of the living,
I believe!
And thus I speak.

2. Unser Leben ist ein Schatten

Our life on earth is but a shadow.

I know indeed that our life
Is often no more than mist,
Since here at every moment
We are surrounded with death;
I shall not abandon my Jesus
Even if my life does not end today.

If I should die soon, then I will be freed
From the world's burdens
And will take my rest in utter joy,
Knowing that in the darkness of the grave
Jesus is my shining light —
I shall not abandon my Jesus.

"I am the resurrection and the life:
He that believes in me, though he were dead,
Shall yet live:
And he who lives and believes in me
Shall never die."
Because you rose from death,

1. Sei nun wieder zufrieden

Sois maintenant contente, mon âme,
Car le Seigneur te fait du bien.
Oui, tu as délivré mon âme de la mort,
Mes yeux des larmes, mes pieds de la chute.
Je marcherai devant l'Éternel, sur la terre des vivants.
Je crois !
C'est pourquoi je le proclame.

2. Unser Leben ist ein Schatten

Notre vie n'est qu'une ombre sur la terre,

Je sais bien que notre vie n'est
Souvent qu'un brouillard,
Puisque nous sommes ici à tout moment
Entourés par la mort,
Mais, même si ce n'est pas pour aujourd'hui,
Je n'abandonnerai pas mon Jésus !

Si je meurs bientôt, je quitterai
Les difficultés de la vie,
Me reposerai jusqu'à la plénitude de la joie,
Et je sais que dans la sombre tombe
Jésus sera ma lumière vive :
Je n'abandonnerai pas mon Jésus !

Je suis la résurrection et la vie
Celui qui croit en moi vivra,
Même s'il meurt,
Et qui vit et croit en moi
Ne mourra jamais.
Puisque tu es ressuscité,

Werd ich im Grab nicht bleiben
Mein höchste Trost dein' Auffahrt ist,
Todsurcht kann sie vertreiben,
Denn wo du bist da komm ich hin,
Daß ich stets bei dir
Leb und bin,
Drum fahr ich hin mit Freuden.

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
Ist der Menschen Leben!
Wie ein Nebel bald entsteht
Und auch wieder bald vergehet,
So ist unser Leben, sehet!

Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
Sind der Menschen Sachen!
Alles, alles was wir sehen,
Das muß fallen und vergehen
Wer Gott fürcht,
Bleibt ewig stehen.

Ach, Herr lehr uns bedenken wohl
Daß wir sind sterblich allzumal!
Auch wir allhier keins Bleibens han,
Müssen alle davon,
Gelehrt, reich, jung oder schön
Müssen alle davon.

3. Weint nicht um meinen Tod

Weint nicht um meinen Tod,
Ich hab in frohen Siegen,
Nun völlig überstiegen
Furcht, Jammer, Angst und Not.
Ich hab' in Christi Wunden

I will not remain in my grave.
My greatest comfort is your ascension,
Which drives away all fear of death.
For where you are, I shall come too,
So that close to you
I may have life and being —
Thus do I leave this world in joy.

How fleeting and how futile
Is human life!
As mist swiftly appears
And just as swiftly vanishes,
Behold our life!

How futile and how fleeting
Are human affairs!
All that we see
Must crumble and vanish —
He who fears God
Will live for eternity.

Lord, teach us to remember
That we are all too mortal
And that we have no abiding place,
But must all pass beyond;
Be they learned, rich, young or beautiful,
All must pass beyond.

3. Weint nicht um meinen Tod

Do not weep over my death,
For in gladsome victory
I have now gone beyond
Fear, misery, terror and trouble.
In the wounds of Christ

Je ne resterai pas dans la tombe.
Ton ascension est mon suprême réconfort,
Elle peut chasser l'angoisse de la mort,
Car là où tu es j'arriverai
Afin que je vive et sois
Toujours auprès de toi,
Je partirai donc avec joie.

Ah, qu'elle est fugitive, ah, qu'elle est futile,
La vie de l'homme !
Comme un brouillard se forme rapidement
Et disparaît aussi rapidement,
Ainsi, voyez-vous, est notre vie !

Ah, qu'elles sont futiles, ah qu'elles sont fugitives,
Les affaires des hommes !
Tout, tout ce que nous percevons
Est destiné à défaillir et à s'éteindre,
Celui qui craint Dieu
Restera éternellement en vie.

Ah, Seigneur, apprend-nous à bien considérer
Que nous sommes mortels !
Notre séjour ici-bas est passager,
Tous doivent partir,
Érudits, riches, jeunes ou beaux,
Tous doivent partir.

3. Weint nicht um meinen Tod

Ne pleurez pas ma mort,
Par des victoires joyeuses, j'ai
Complètement surmonté
La peur, la détresse, l'angoisse et la misère.
Dans les blessures du Christ,

mein höchtes Wohlsein funden.
Weint nicht um meinen Tod.

Was mich vorhin verletzt'
ist mir zur Freude worden,
weil in der Engelorden
mein Jesus mich ergötzt.
Nun wird er Gnad'erteilen
und mit Vergnügen heilen,
Was mich vorhin verletzt.

Hilf Gott, wie spielt die Welt!
Bald will man Götter ehren,
die Pracht und Macht bescheren,
bald sucht man Gut und Geld,
bald lenkt man seine Sinnen
nach hohen Ehren Zinnen.
Hilf Gott, wie spielt du Welt!

Das Leben ist voll Müh!
Kaum werden wir geboren,
ist schon das Kreuz erkoren,
das drückt uns spat und früh.
Kann man viel Jahre zählen,
wird Mut und Stärke fehlen.
Das Leben ist voll Müh!

Zuletzt trifft uns der Tod.
Dem müssen alle zollen,
wir leben, wie wir wollen,
noch Kraft, noch Purpurrot
kann diesen Gast bewegen
ein Stündlein zuzulegen.
Zuletzt trifft uns der Tod.

I have found my greatest comfort.
Do no weep over my death!

That which first wounded me
Has now become my joy,
For amidst the angelic host
My Jesus delights me.
He now will grant me his grace
And will heal with joy
That which first wounded me.

God help us, how the world turns!
Soon men will revere gods
Who bestow splendour and power;
They will seek possessions and money
And will direct their hearts
Towards high honours.
God help us, how the world turns!

Life is full of care:
Scarcely are we born
Than the cross is chosen
That we will always bear.
Should a man live many years,
His courage and strength will fail him.
Life is full of care!

Death claims us finally:
All must succumb to him.
We live as we desire,
But neither strength nor rank
Can move this guest
To grant us one moment more.
Death claims us finally.

J'ai trouvé mon suprême bien-être.
Ne pleurez pas ma mort.

Ce qui me blessait avant
est devenu une joie pour moi,
parce que parmi la foule des anges
mon Jésus me délecte.
Maintenant, il m'accordera sa grâce
et me guérira avec plaisir
de ce qui me blessait avant.

Que Dieu nous aide, comme le monde agit !
Tantôt on veut honorer des dieux
qui offrent splendeurs et pouvoir,
tantôt on aspire aux biens et à l'argent,
tantôt on dirige ses désirs
vers les sommets des grands honneurs.
Que Dieu nous aide, comme le monde agit !

La vie est pleine de fatigues !
À peine né,
la croix qui, du matin au soir,
nous pèse est déjà choisie.
Si on atteint un grand âge,
le courage et la force manqueront.
La vie est pleine de fatigues !

À la fin, la mort nous atteint.
Tous doivent y succomber,
nous vivons comme nous voulons,
mais ni force, ni pourpre
ne peuvent inciter cet hôte
à ajouter une petite heure.
À la fin, la mort nous atteint.

Betrübtes Mutter Herz,
bestürzte Blutverwandte,
ja Schwester, Wohlbekannte,
ach, hemmet euren Schmerz!
Ich komme doch nicht wieder.
Drum laßt das Trauern nieder,
betrübtes Mutter Herz!

Mißgönnt mir nicht die Kron',
mit der mich Jesus zieret,
weil ich den Streit vollführet.
O schöner Siegeslohn!
Ich schweb' ins Himmels freuden
und weiß von keinem Leiden.
Mißgönnt mir nicht die Kron'!

Ach wie selig leben die,
die so wie ich gestorben
und diesen Schmuck erworben
durch Glauben, Furcht und Müh.
Mein Wissen und Erkennen
kann ich vollkommen nennen.
Ach, selig leben die !

Drum Erde, gute Nacht
mit deinem Kummerwesen!
Ich bin nun recht genesen
und ganz in voller Pracht.
Ich hab' den Sieg gewonnen
und bin der Welt entronnen;
drum Erde gute Nacht!

O sorrowing heart of my mother,
My stunned family members,
My sister, my acquaintances,
Restrain your grief,
For I shall not return.
Cease your mourning,
O sorrowing heart of my mother!

Do not begrudge me the crown
With which Jesus has adorned me,
For my battles are won.
O fine reward for victory!
I float amongst the joys of heaven
And know no suffering.
Do not begrudge me the crown!

Ah, how blessed they live,
Those who, like me, have died
And have earned their laurels
By faith, works and fear of God.
My knowledge and perception
Are now complete.
Ah, how blessed they live!

Earth, I bid you good night,
You and your creatures of sorrow!
I am now restored to full health
And shine in glory.
I have won the victory
And have escaped from the world.
Earth, I bid you good night,

Cœur désolé de ma mère,
Membres bouleversés de la famille,
toi, sœur, bonnes connaissances,
ah, freinez votre douleur !
Je ne reviendrai de toute façon pas.
Cessez donc le deuil,
cœur désolé de ma mère !

Ne m'enviez pas la couronne
avec laquelle Jésus m'orne,
puisque j'ai accompli la lutte.
Ô belle récompense de la victoire !
Je plane dans les joies célestes
et ne connais pas de souffrances.
Ne m'enviez pas la couronne !

Ah, qu'ils vivent bien heureux
ceux qui sont morts comme moi
et qui ont acquis ce bijou
grâce à la foi, la crainte et la fatigue.
Mon savoir et mon discernement,
je peux les appeler parfaits.
Ah, qu'ils vivent bien heureux !

Donc, Terre, adieu,
toi et tes chagrins !
Je suis tout à fait guéri
et rayonnant de splendeur.
J'ai remporté la victoire,
et j'ai échappé au monde.
Donc, Terre, adieu !

4. Der Gerechte ob er gleich zu zeitlich stirbt

Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt, ist er doch in der Ruhe. Er gefällt Gott wohl und ist ihm lieb, und wird weggenommen aus dem Leben unter der Sündern, und wird hingerückket, daß die Bosheit seinen Verstand nicht verkehere, noch falsche Lehre seine Seele betrübe, er ist bald vollkommen worden und hat viel Jahr' erfüllet. Denn seine Seele gefällt Gott wohl. Darum, eilet er mit ihm aus dem bösen Leben.

5. Der Mensch, vom Weibe geboren

Der Mensch, vom Weibe geboren,
lebt kurze Zeit, und ist voller Unruhe.
Er gehet auf wie eine Blume und fällt ab,
fleucht wie ein Schatten und bleibet nicht.

Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ist das Leben
So dem Menschen wird gegeben.
Kaum, wenn er zur Welt geboren,
Ist er schon zum Tod erkoren.

Seiner Tage, aller Plage, muß man sehen,
Wie ein schneller Wind vergehen.
Kaum ...

Menschenkinder, weil sie Sünder, gehn zugrunde,
In der unvermeinten Stunde.
Kaum ...

Wie die Nelken bald verwelken und verderben,
So muß auch der Mensch hinsterben.
Kaum ...

4. Der Gerechte ob er gleich zu zeitlich stirbt

The righteous man, even if he should die before his time, shall still find peace. He is pleasing to God and dear to him; he is removed from a life amongst sinners and is transported to that place where evil shall not cloud his mind nor false teaching distress his soul. He will soon be complete and will fulfil many years. His soul is pleasing unto God; he thus hastens forth with him from this evil life.

5. Der Mensch, vom Weibe geboren

Man that is born of woman has but
A short time to live and is full of misery.
He comes up and is cut down like a flower,
As fleeting as a shadow and with no abiding place.

How futile and fleeting is the life
Given to man.
Scarcely born into this world,
He is marked out for death.

We see the torments of his days
Pass by like a rushing wind.
Scarcely...

All mortals are sinners and must perish
At an unexpected hour.
Scarcely...

As the grass withers and perishes,
So must mortal man also die.
Scarcely...

4. Der Gerechte ob er gleich zu zeitlich stirbt

Le juste, bien qu'il meure avant l'heure, jouit pourtant du repos. Il plaît à Dieu, il est aimé de lui qui le soustrait à une vie parmi les pécheurs, qui l'en délivre afin que son intelligence ne soit pas perturbée par le mal et que son âme ne soit livrée aux enseignements trompeurs.
Il a rapidement atteint la perfection et a vécu bien des années. Car son âme plaît à Dieu et avec lui, il quitte les vicissitudes de la vie.

5. Der Mensch, vom Weibe geboren

L'homme né de la femme
ne vit que peu de temps et est très agité.
Il s'épanouit comme une fleur et se fane,
il fuit comme une ombre et disparaît.

Ah, combien futile, ah, combien fugace est la vie
donnée à l'homme.
À peine venu au monde
Il est déjà destiné à la mort.

On doit regarder tous les tourments de ses jours
Comme un vent rapide qui passe.
À peine...

Les humains, parce qu'ils sont des pécheurs, périssent
À l'heure inopinée.
À peine...

Comme les œillets se fanent bientôt et s'abîment
De même l'homme doit mourir.
À peine...

Menschenleben, das fleucht eben wie ein Schatten,
Den wir an der Seite hatten.
Kaum ...

6. Sei getreu bis in den Tod

Sei getreu bis in den Tod. So will ich dir die Krone
des Lebens geben. Sei getreu!

Halte fest und sei getreu!
Wenn dich Welt und Satan schrecken,
Laß dir keine Furcht erwecken,
Nenne deinen Jesum frei.
Halte fest und sei getreu!

Jesus bleibet dir getreu!
Der in aller Angst und Schmerzen
Tröstet die betrübten Herzen,
Der dich machet bandefrei.
Jesus bleibet dir getreu!

Sei getreu bis in den Tod!
Und verlierest du das Leben,
Jesus will dirs wiedergeben,
Der dich reißt aus aller Not.
Sei getreu bis in den Tod!

Jesus läßt dich nicht im Tod!
Der dir gibt zum Gnadenlohne,
Jene schöne Lebenskrone
Sei getreu in aller Not.
Jesus läßt dich nicht im Tod.

Man's life is fleeting as a shadow
That once stood at his side.
Scarcely...

6. Sei getreu bis in den Tod

Be faithful unto death, and I will grant you the crown
of life. Be true!

Be steadfast and faithful!
Do not fear the terrors
Of the world and of Satan;
Speak forth the name of Jesus.
Be steadfast and faithful!

Jesus remains faithful to you!
He who comforts the troubled heart
In all its pain and fear,
He who frees you from your bonds.
Jesus remains faithful to you!

Be faithful unto death!
Should you lose your life,
Jesus will give it back to you,
He who frees you from all distress.
Be faithful unto death!

Jesus will not abandon you to death!
Be faithful to him,
He who gives the crown of life
As the reward of grace.
Jesus will not abandon you to death!

La vie humaine fuit donc comme une ombre
Que nous avons à nos côtés.
À peine...

6. Sei getreu bis in den Tod

Sois fidèle jusqu'à la mort. Et je te donnerai
la couronne de vie. Sois fidèle !

Persiste et sois fidèle !
Lorsque le monde et Satan t'éffrayent,
Ne te laisse pas envahir par la peur,
Appelle librement ton Jésus.
Persiste et sois fidèle !

Jésus te reste fidèle !
Qui dans toutes peurs et douleurs
Réconforte les cœurs désolés,
Te libère de tes chaînes.
Jésus te reste fidèle !

Reste fidèle jusqu'à la mort !
Et si tu perds la vie
Jésus te la rendra,
Lui qui t'arrache à toute détresse.
Sois fidèle jusqu'à la mort !

Jésus ne t'abandonne pas dans la mort !
Lui qui te donne comme récompense de grâce
Cette belle couronne de vie,
Sois fidèle dans toute détresse.
Jésus ne t'abandonne pas dans la mort !

7. Halt, was du hast

Halt, was du hast, daß niemand deine Krone nehme,
und sei getreu bis in den Tod. So wirst du empfahen
ein herrliches Reich, und eine schöne Krone von der
Hand des Herren. Drum sei getreu bis in den Tod.

Jesu, meine Freude,
Meines Herzens Weide,
Jesus, 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 Liebets werden.

Weg mit allen Schätzen,
Du bist mein Ergetzen,
Jesus, meine Lust.
Weg, ihr eitlen Ehren!
Ich mag euch nicht hören,
Bleibt mir unbewußt!
Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod,
Soll mich, wenn ich schon muß leiden,
Nicht von Jesu scheiden.

Gute Nacht, o Wesen,
Dass die Welt erlesen,
Mir gefälltst du nicht.

Gute Nacht, ihr Sünden,
Bleibet weit dahinten,
Kommt nicht mehr ans Licht!

7. Halt, was du hast

Hold what you have, lest someone steal your crown,
and be faithful unto death. Then you will receive a
splendid kingdom and a fair crown from the Lord's
own hand. Be faithful unto death.

Jesus, my joy,
My heart's delight,
Jesus, my pride and joy,
How long
My heart has been afraid
And longs for you.
Lamb of God, my bridegroom,
There is none more dear to me than you
Upon this earth.

Away with all treasures,
You are my delight,
Jesus, my pleasure.
Away, all vain honours!
I will not listen to you,
Remain unknown to me!
Misery, distress, torment, pain and death
Will not, if I must endure them,
Separate me from Jesus.

Good night, o being
Who has chosen the world;
You do not please me.

Good night, you sins,
Stay far behind me,
And come no more into the light!

7. Halt, was du hast

Garde ce qui t'est acquis, afin que nul ne te prenne
ta couronne, et sois fidèle jusqu'à la mort. Ainsi tu
recevras un royaume splendide et une belle couronne
des mains du Seigneur. Sois donc fidèle jusqu'à la mort.

Jésus, toi ma joie,
Plaisir de mon cœur,
Jésus mon trésor.
Ah, qu'elle est donc longue
L'angoisse de mon âme
Qui te réclame encore.
Agneau de Dieu, mon fiancé,
Hors toi, rien sur cette terre
ne me sera plus cher.

Loin de moi, richesse !
C'est toi mon bonheur,
Jésus mon plaisir.
Loin de moi les vanités !
Je ne veux plus les écouter.
Restez-moi inconnus !
Misère, détresse, tourments, outrages et mort
Ne sauront, même si je dois les endurer,
Me séparer de Jésus.

Adieu, ô être,
Qui as choisi le monde,
Tu ne me plais pas.

Adieu, péchés,
Restez loin derrière,
Ne vous montrez pas à la lumière.

Gute Nacht, du stolze Pracht!
Dir sei ganz, du Laster Leben,
Gute Nacht gegeben.

8. Ich weiss, daß mein Erlöser lebt

Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, und er wird mich
hernach aus der Erden wieder auferwecken, und
werde danach mit dieser meiner Haut umgeben
werden, und werde in meinem Fleisch Gott sehen;
denselben werde ich mir sehen, und meine Augen
werden ihn schauen, und kein Fremder.

Christus, der ist mein Leben,
Sterben ist mein Gewinn,
Dem tu ich mich ergeben,
Mit Freud fahr ich dahin.

9. Herr, wenn ich nur dich habe

Herr, wenn ich nur dich habe, so frag ich nichts nach
Himmel und Erden, wenn mir gleich Leib und Seel
verschmacht. So bist du doch, Gott, allezeit meines
Herzens Trost und mein Teil.

Erhalt mein Herz im Glauben rein,
So leb und sterb ich dir allein.
Jesus, mein Trost, mein Begier,
O mein Heiland, wär ich bei dir.

Jesus, du edler Bräutigam wert,
Mein höchste Zierd auf dieser Erd,
An dir allein ich mich ergötz
Weit über alle goldne Schätz.

Good night, proud vainglory!
And may you, o life of vice,
Be granted a final good night.

8. Ich weiss, daß mein Erlöser lebt

I know that my redeemer lives, and that he will raise me from the earth on the last day; I will then be clothed once more in my own skin and shall behold God in my own body. It is he that I shall see; my eyes will behold him and no other.

As Christ is my life,
So is death my prize:
I surrender myself to Him
And with joy I pass beyond.

9. Herr, wenn ich nur dich habe

Lord, if I have but you, then I will ask nothing more of heaven and earth, even though my body and soul perish. You, o God, are my heart's consolation and my salvation.

Keep my heart pure in its faith
As I live and die in you alone.
Jesus, my comfort and my desire,
O my saviour, if only I were with you.

Jesus, noble and worthy bridegroom,
My greatest jewel on this earth,
I delight only in you,
Far beyond all treasures of gold.

Adieu, tous ces fiers apparats !
A toi, vie de vice.
Adieu à jamais.

8. Ich weiss, daß mein Erlöser lebt

Je sais que mon rédempteur est vivant et que par la suite il me fera sortir de terre, et je serai revêtu de ma peau, et je verrai Dieu dans ma chair. Je le verrai lui-même et mes yeux le contempleront, les miens, pas ceux d'un étranger.

Jésus-Christ est ma vie
Mourir est mon lot.
Je l'accepte
Et je m'en vais dans la joie.

9. Herr, wenn ich nur dich habe

Seigneur, si seulement je t'ai, je ne demande rien d'autre au ciel et sur terre, même si mon corps et mon âme s'épuisent. Tu es tout de même, Dieu, à toute heure le réconfort de mon cœur et mon partage.

Garde mon cœur pur dans la foi,
Alors je vis et meurs uniquement en toi.
Jésus, mon réconfort, mon désir,
Oh, mon Sauveur, si seulement j'étais auprès de toi.

Jésus, toi, noble et cher fiancé,
Mon plus grand joyau sur terre,
De toi seul je me délecte
Bien plus que de tous les trésors dorés.

Es kann kein Trauern sein so schwer,
Dein süßer Nam erfreut viel mehr;
Kein Elend kann so bitter sein,
Dein süßer Nam der lindert's fein.

Ob mir gleich Leib und Seel verschmacht'
So weißt du, Herr, daß ich's nicht acht;
Wenn ich dich hab, so hab ich wohl,
Was ewig mich erfreuen soll.

Wenn ich in Nöten bet und sing,
So wird mein Herz recht guter Ding.
Dein Geist bezeugt, daß solches frei,
Des ewgen Lebens Vorschmack sei.

10. Herr, ich warte auf dein Heil

Herr, ich warte auf dein Heil, O komm, und hole
mich!

Ach wie sehnlich wart ich der Zeit,
Wenn du, Herr, kommen wirst
Und mich aus diesem Herzeleid
Zu dir in Himmel führst.

Ach wie sehnlich wart ich auf dich,
O komm und hole mich!
Herr, ich warte auf dein Heil,
O komm und hole mich!

No mourning could be so deep,
That your sweet name could not ease it;
No suffering could be so bitter,
That your sweet name could not lighten it.

Even if my body and soul should fail me,
You know, Lord, that I pay them no heed;
If I have but you, then I have
A cause for eternal rejoicing.

If in despair I should pray and sing,
My heart regains its cheer.
Your spirit shows that this is truly
A foretaste of eternal life.

10. Herr, ich warte auf dein Heil

Lord, I wait upon your salvation; o come and take me!

With what longing I await the time
When you, Lord, will come
And lead me from this heartache
To be with you in heaven.

With what longing I wait for you,
O come and take me!
Lord, I wait upon your salvation,
O come and take me!

Aucun deuil ne peut être tellement difficile
Que ton doux nom ne me réjouisse pas bien plus ;
Aucune misère ne peut être tellement amère
Que ton doux nom ne l'allège.

Même si mon corps et mon âme s'épuisent,
Tu sais, Seigneur, que je n'y prête pas attention ;
Si seulement je t'ai, j'ai bien
Ce qui me réjouira éternellement.

Quand je prie et chante en détresse
Mon cœur devient de bonne humeur.
Ton esprit témoigne que c'est franchement
L'avant-goût de la vie éternelle.

10. Herr, ich warte auf dein Heil

Seigneur, j'attends ton salut, o viens, viens me chercher !

Ah, avec quelle ardeur j'attends le temps
Quand toi, Seigneur, tu viendras
Pour m'emmener loin de cette affliction,
Avec toi dans le ciel.

Ah, avec quelle ardeur je t'attends,
Oh, viens, viens me chercher!
Seigneur, j'attends ton salut,
Oh, viens, viens me chercher!

11. Unser Leben währet siebenzig Jahr

Unser Leben währet siebenzig Jahr, und wenns
hoch kömmt, so sinds achtzig Jahr.

Ach Herr, laß deine lieben Engelein
Am letzten Ende mein Seelelein
In Abrahams Schoß tragen.
Den Leib in seinem Schlafkämmerlein
Gar sanft ohn' einige Qual und Pein
Ruhn bis am jüngsten Tage.

Als dann vom Tod erwecke mich,
Daß meine Augen sehen dich
In aller Freud, o Gottessohn,
Mein Heiland und Genaden Thron,
Herr Jesu Christ, erhöre mich,
Ich will dich preisen ewiglich.

12. Herr, du lässest mich erfahren

Herr, du lässest mich erfahren viel und große Angst
und machest mich wieder lebendig.
Der Herr verstößet nicht ewiglich, sondern er
betrübet wohl und erbarmet sich wieder nach seiner
großen Güte.

Sterb ich bald, so komm ich abe von der Welt
Beschwerlichkeit, ruhe bis zur vollen Freud und weiß,
daß im finstern Grabe Jesus ist mein helles Licht,
meinen Jesum, laß ich nicht.

Ob gleich schweres Kreuz und Leiden,
So bei Christen oft entsteht,
Mit mir hart darnieder geht.

11. Unser Leben währet siebenzig Jahr

Our life lasts seventy years, or eighty at the most.

Lord, let your dear angels
Bear my soul in Abraham's bosom
Until the end of days.
Let my body, in its small chamber,
Rest without pain and suffering
Until the day of judgement.

Wake me then from death,
That my eyes may behold you
In complete joy, o son of God,
My saviour and throne of grace,
Lord Jesus, hear my prayer,
And I will praise you for eternity.

12. Herr, du lässest mich erfahren

Lord, you have ordained much fear and trouble for me; now you give me life once more. The Lord does not banish for ever; he is greatly saddened but then is merciful in his great goodness.

If I should soon die, I will be freed from all worldly troubles and rest in joy, knowing that Jesus will shed a clear light into the darkness of the grave. I shall not abandon my Jesus.

Although a heavy cross and suffering
Oppresses me greatly,
As Christians often find,

11. Unser Leben währet siebenzig Jahr

Notre vie a une durée de soixante-dix années et, si elle va au-delà, alors que ce soit quatre-vingt années.

Ah, Seigneur, fais que tes chers petits anges
Portent à la toute fin ma petite âme
Dans le giron d'Abraham.
Fais que le corps, dans sa petite chambre à coucher,
Repose bien en paix sans souffrance ni tourment
Jusqu'au Jugement dernier.

Alors ressuscite-moi de la mort
Afin que mon œil te voie
En toute joie, ô fils de Dieu,
Mon sauveur et trône de la grâce,
Seigneur Jésus, exauce-moi,
Je veux te louer éternellement.

12. Herr, du lässest mich erfahren

Seigneur, tu me fais vivre beaucoup de grandes peurs et tu me rends à nouveau vivant. Le Seigneur ne bannit pas éternellement, mais il fait de la peine puis, de nouveau, il a pitié dans sa grande bonté.

Si je meurs bientôt, je m'éloigne des affaires de ce monde, je reposerai jusqu'au jour de la pleine joie et je sais que, dans le sombre tombeau, Jésus est ma lumière claire, je n'abandonnerai pas mon Jésus.

Bien qu'une lourde croix et des souffrances,
Comme elles sont courantes chez les chrétiens,
M'oppriment durement,

Soll mich doch von ihm nichts scheiden,
Er ist mir ins Herz gericht,
Meinen Jesum laß ich nicht.

Durch ihn will ich wieder leben,
Denn er wird zur rechten Zeit,
Wecken mich zur Seligkeit.

Und tut mir aus Gnaden geben
Muß ich Schon erst vor's Gericht,
Meinen Jesum laß ich nicht.

13. Dem Menschen ist gesetzt einmal zu sterben

Dem Menschen ist gesetzt einmal zu sterben,
darnach aber das Gerichte. Der Tod ist der Sünden
Sold. Aber die Gabe Gottes ist das ewige Leben in
Christo Jesu, unserm Herren.

Darum laßt fahr'n all Traurigkeit, tut mich nicht
mehr beweinen, in mir ist nichts denn lauter Freud,
weil's Gott so wohl tut meinen. Mein Seele preiset
Gott den Herrn für solch freundenreich Leben. Was
könn't' ich Herrlichers begeh'r'n ? Gott woll's euch
allen geben!

Mein Wallfahrt ich vollendet hab,
In diesem bösen Leben,
Jetzund legt man mich in das Grab,
Darauf tut sich anheben

Ein neue Freud und Seligkeit,
Bei Christo unserm Herren
Die allen Frommen ist bereit
Dies ist die Kron der Ehren.

Nothing will separate me from him,
He is placed firmly in my heart;
I shall not abandon my Jesus.

I will live again through him,
For in the fullness of time
He will awaken me to bliss;

Granting me this through grace
Even though I must first be judged.
I shall not abandon my Jesus.

Rien ne doit me séparer de lui,
Il est placé dans mon cœur,
Je n'abandonnerai pas mon Jésus.

Par lui je veux vivre à nouveau,
Car, au bon moment,
Il me réveillera à la félicité.

Et il me la donnera par sa grâce,
Même si je dois passer d'abord en jugement,
Je n'abandonnerai pas mon Jésus.

13. Dem Menschen ist gesetzt einmal zu sterben

All men must die and afterwards be judged. The wages of sin are death, but God's gift is eternal life in Jesus Christ our Lord.

Let all sadness then be gone and mourn for me no longer; I am filled with pure joy at God's great generosity to me. My soul praises God the Lord for a life filled with such joy. What greater bliss could I desire? May God grant all this to you also!

My pilgrimage in this wicked life
Is now completed;
Now I am laid in my grave,
From whence there shall arise

New joy and bliss
In Christ our Lord,
That has been prepared for all the faithful:
This is the crown of all honours.

13. Dem Menschen ist gesetzt einmal zu sterben

Il est donné à l'homme de mourir un jour, ensuite il sera jugé. La mort est le solde des péchés. Mais le don de Dieu est la vie éternelle en Jésus Christ, notre Seigneur.

C'est pourquoi abandonnez toute tristesse, ne me pleurez pas, en moi il n'y a que pure joie parce que Dieu me veut tellement de bien. Mon âme loue mon Dieu, le Seigneur, pour une vie si pleine de joies. Que pourrais-je souhaiter de plus magnifique ? Que Dieu veuille vous la donner à vous tous !

J'ai achevé mon pèlerinage
Dans cette méchante vie,
Maintenant on me pose dans la tombe,
Ensuite commence

Une nouvelle joie et béatitude
Auprès du Christ, notre Seigneur,
Qui est donnée à tous les hommes pieux,
Voici la couronne des honneurs.

Solch ewig Leben hat er mir,
Und allen Menschen erworben.
Der Tod hat g'wart vor meiner Tür,
Bis ich jetzt bin gestroben.

Und dieses ist die Sünden Schuld,
Wir müssen alle sterben,
Jedoch beweist er seine Huld,
Läßt Gläub'ge nicht verderben.

Darum laßt fahr'n all Traurigkeit,
Tut mich nicht mehr beweinen,
In mir ist nichts denn lauter Freud,
Weil's Gott so wohl tut meinen.

Mein' Seele preiset Gott den Herrn,
Für solch freudenreich Leben,
Was könnt ich Herrlichers begeh'n?
Gott woll's euch allen geben.

14. Mit Weinen hebt sichs an

Mit Weinen hebt sichs an, dies jammervolle Leben, es muß das kleinste Kind der bitteren Tränen Schar sich weinend untergeben, eh' es sich noch besinnt. Wenn's kaum geboren ist, so höret man doch schon, daß sich bei ihm erhebt, der Schmerzens volle Ton.

Das Mittel unsrer Zeit ist überschwemmt mit Sorgen. Wir sind des Glückes Spiel. Der weinet durch die Nacht bis an den lieben Morgen, und hilft ihm doch nicht viel. Der Furcht- und Hoffnungsstreit zerquälet unsern Sinn und nimmt eh'man es denkt, die besten Jahre hin.

This eternal life he has purchased
For me and for all people.
Death had waited at my door
Until the moment of my dying.

For all this our sins are to blame
And we must all die;
But Christ shows us his favour
And will not let the faithful be lost.

Let all sadness then be gone,
And mourn for me no longer;
I am filled with pure joy
At God's great generosity to me.

My soul praises God the Lord
For a life filled with such joy.
What greater bliss could I desire?
May God grant this to you also!

14. Mit Weinen hebt sich an

This miserable life begins in weeping; the smallest infant must undergo a flood of bitter weeping before it can even think. Scarcely has it been born before we hear it raising its voice in a cry of woe.

The middle years of our life are overwhelmed with cares and we are pawns in a game of chance. He who weeps through the night until the morning will gain little comfort from his tears; A struggle between fear and hope torments our thoughts and takes away our finest years before we realise it.

Il a acquis pour moi et pour tous les hommes
Une telle vie éternelle.
La mort a attendu devant ma porte
Jusqu'à ce que je meure à présent.

Et voici la faute des péchés,
Nous devons tous mourir,
Pourtant il prouve sa faveur,
Ne laisse pas les croyants se perdre.

C'est pourquoi abandonnez toute tristesse,
Ne me pleurez plus,
En moi il n'y a que pure joie
Parce que Dieu me veut tellement de bien.

Mon âme loue mon Dieu, le Seigneur,
Pour une vie si pleine de joies.
Que pourrais-je souhaiter de plus magnifique ?
Que Dieu veuille vous la donner à vous tous !

14. Mit Weinen hebt sich an

Cette vie de chagrin commence dans les larmes ; l'enfant à la mamelle l'a déjà prouvé, qui pleure amèrement avant d'être conscient. Il est à peine né que l'on entend déjà les plaintes qu'il exhale au milieu des tourments.

Le milieu de la vie est accablé d'alarmes, le destin est cruel et tel jusqu'au matin passe la nuit en pleurs sans nul soulagement. Les craintes et l'espoir déchirent notre cœur et nos belles années s'enfuient sans y penser.

Das Alter kömmt herbei, die kummervollen Jahre,
die uns gefallen nicht, und führen uns den Weg zur
trüben Totenbahre. Wann dieses dann geschieht, so
ist es aus mit uns, der tränenvolle Lauf, hat nun das
Ziel erreicht; und hört mit Weinen auf.

15. Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn, mein Jesu.

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.

CD II

1. Das Blut Jesu Christi

Das Blut Jesu Christi, des Sohnes Gottes, machet uns
rein von allen Sünden.

Dein Blut, der edle Saft,
Hat solche Stärk' und Kraft,
Daß auch ein Tröpflein kleine
Die ganze Welt kann reine,
Ja, gar aus Teufels Rachen
Frei, los und ledig machen.

2. Nun hab ich überwunden

Nun hab ich überwunden
Kreuz, Leiden, Angst und Not.
Durch sein heilig fünf Wunden
Bin ich versöhnt mit Gott.

Old age then comes, the sorrowful years that bring us no pleasure and lead us to the dismal bier. When this comes to pass, all is over for us; our tear-filled course has reached its end and our weeping is silenced.

15. Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn

I will not let you go until you bless me, my Jesus.

For you are my God and Father,
And you will not abandon your child,
O paternal heart.
I am but a lump of clay
And know no comfort on this earth.

1. Das Blut Jesu Christi

The blood of Jesus Christ, the son of God, purifies us from all sin.

Your blood, that noble essence,
Has such strength and power
That one small drop of it
Can purify the entire world.
It liberates and delivers us
Even from the devil's rage.

2. Nun hab ich überwunden

I have now overcome
The cross, suffering, fear and distress.
I am reconciled with God
Through his five holy wounds.

Puis voici la vieillesse et son lot de soucis qui toujours nous accablent et vont nous escortant jusqu'au triste tombeau. Quand nous y descendons, c'en est fini de nous : notre chemin de larmes a touché à son terme et nos pleurs sont taries.

15. Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn

Je ne te laisserai pas tant que tu ne m'auras pas béni, mon Jésus.

Puisque tu es mon Dieu et mon père,
Tu n'abandonneras pas ton enfant,
Ô cœur paternel.
Je ne suis qu'une pauvre poignée de terre,
Je ne connais pas de réconfort sur terre.

1. Das Blut Jesu Christi

Le sang de Jésus-Christ, le fils de Dieu, nous lave du péché.

Ton sang, cette sève précieuse,
A tant de force et de puissance
Que même une petite goutte
Peut purifier le monde entier,
Et même le rendre libre, détaché et débarrassé
Des griffes de Satan.

2. Nun hab ich überwunden

J'ai maintenant surmonté
Croix, souffrance, terreur et misère,
Car par ses cinq plaies sacrées
Je suis réconcilié avec Dieu.

3. Fürchte dich nicht

Fürchte dich nicht, denn ich hab dich erlöst. Ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein.

Fürchte dich nicht, denn du bist mein, ich hab' dich erlöst. Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradies sein.

O Jesu du, mein Hilf und Ruh,
Ich bitte dich mit Tränen:
Hilf, daß ich mich bis in Grabe
Nach dir möge sehnen.

4. Lieber Herr Gott, wecke uns auf

Lieber Herr Gott, wecke uns auf, daß wir bereit sein, wenn dein Sohn kommt, ihn mit Freuden, zu empfangen, und dir mit reinem Herzen zu dienen durch den selbigen, deinen lieben Sohn Jesum Christum unsern Herren. Amen.

5. Fürchtet euch nicht

Fürchtet euch nicht,
Siehe, ich verkündige euch große Freude,
Die allem Volke widerfahren wird.
Denn euch ist heute der Heiland geboren,
Welcher ist Christus, der Herr in der Stadt David.

Gelobet seist du Jesu Christ,
Daß du Mensch geboren bist
Von einer Jungfrau, das ist wahr,
Des freuet sich der Engel Schar.
Kyrieleis!

3. Fürchte dich nicht

Be not afraid, for I have redeemed you. I have called you by your name and you are mine.
Be not afraid, for you are mine; I have redeemed you. Truly, I say unto you: this day you shall be with me in Paradise.

O Jesus, my help and my rest,
In tears I ask you:
Help me to long for your presence
Until I am laid in my grave.

4. Lieber Herr Gott, wecke uns auf

Lord God, wake us now so that we shall be ready to receive your son with gladness when he comes, and to serve you with a pure heart through that same dear son, Jesus Christ our Lord. Amen.

5. Fürchtet euch nicht

Fear not,
For behold, I bring you tidings of great joy
That shall be to all people.
For unto you today a Saviour is born,
Who is Christ the Lord in the city of David.

Praise to you, o Jesus Christ,
That you were born as man
To a virgin in truth;
The angelic host rejoices in this.
Kyrie eleison.

3. Fürchte dich nicht

Ne crains point car je t'ai délivré, ne crains rien, car je t'ai appelé par ton nom, tu es à moi.
Ne crains rien car tu es à moi, car je t'ai délivré. En vérité je te le dis: aujourd'hui tu seras avec moi au Paradis.

Ô Jésus, mon secours, mon repos,
Je te prie en larmes :
Aide-moi à te désirer
Jusqu'à la mort.

4. Lieber Herr Gott, wecke uns auf

Seigneur Dieu, réveille-nous, pour que nous soyons prêts, lorsque ton fils viendra, à le recevoir dans la joie et à te servir d'un cœur pur par lui, ton fils bien-aimé, Jésus-Christ, notre Seigneur. Amen.

5. Fürchtet euch nicht

Ne craignez rien,
Voyez, je vous annonce une grande joie,
Qui arrive à tout le peuple.
Car aujourd'hui, le Sauveur est né pour vous,
Qui est le Christ, le Seigneur dans la ville de David.

Loué sois-tu Jésus-Christ,
Car tu es né humain
D'une vierge, en vérité,
C'est ce qui réjouit la foule des anges.
Kyrie eleison.

6. Ehre sei Gott in der Höhe

Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden, und
den Menschen ein Wohlgefallen.

Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron,
Der uns schenkt seinen eingen Sohn,
Des freuet sich der Engel Schar,
Und singet uns solch neues Jahr.

Merk auf, mein Herz

7. Merk auf, mein Herz, und sieh dorthin,
Was liegt dort in dem Krippelein?
Was ist das schöne Kindelein?
Es ist das liebe Jesulein.

8. Es ist der Herr Christ, unser Gott,
Der will uns führ'n aus aller Not.
Er will eu'r Heiland selber sein,
Von allen Sünden machen rein.

9. Des laßt uns alle fröhlich sein
Und mit den Hirten gehn hinein,
Zu sehen, was Gott hat beschert,
Mit seinem lieben Sohn verehrt.

10. Bist willkommen, du edler Gast,
Den Sünder nicht verschmähet hast.
Und kömmt ins Elend her zu mir;
Wie soll ich immer danken dir?

11. Ach Herr, du Schöpfer aller Ding,
Wie bist du worden so gering,
Daß du da liegst auf dürrem Gras,
Davon ein Rind und Esel fraß.

6. Ehre sei Gott in der Höhe

Glory to God in the highest and peace on earth to all men of good will.

Praise and honour to God in the highest,
Who has given us his only son;
The angelic host rejoices in this
And sings to us of a glad new year.

Merk auf, mein Herz

7. Behold, my heart, look there:
Who lies there in the manger?
Who is that fair child?
It is our dear tiny Jesus.

8. He is the Lord Christ, our God,
Who will deliver us from all distress.
He will be your Saviour
And cleanse you of all your sin.

9. So let us all rejoice
And go inside with the shepherds
To see God's gift to us:
He has honoured us with his own son.

10. Be welcome, noble guest;
You do not disdain the sinner
And you come in humble form to me.
How can I ever thank you?

11. Lord, creator of all things,
How small you have become.
The straw on which you lie,
Is fodder for both ox and ass.

6. Ehre sei Gott in der Höhe

Loué soit le Seigneur dans les cieux et paix sur la terre et à tous les hommes de bonne volonté.

Gloire à Dieu au plus haut des cieux,
Lui qui nous offre son propre fils,
Ce qui réjouit la foule de anges,
Qui nous chantent ce nouvel an.

Merk auf, mein Herz

7. Sois attentif, mon cœur, et regarde là-bas,
Qui est couché dans la petite crèche ?
Qui est le beau petit enfant ?
C'est le cher petit Jésus.

8. C'est le seigneur Christ, notre Dieu,
Qui veut nous conduire loin de toute misère.
Il veut être lui-même votre sauveur
Et vous purifier de tous les péchés.

9. Nous tous, réjouissons-nous-en
Et entrons avec les bergers
Pour voir ce que Dieu nous a offert
avec son fils cher et adoré.

10. Tu es le bienvenu, noble hôte,
Qui n'a pas dédaigné le pécheur.
Et tu viens dans la misère chez moi,
Comment puis-je te remercier ?

11. Ah, Seigneur, toi le créateur de toutes les choses,
Combien es-tu devenu humble
Pour être couché sur de l'herbe sèche
dont un bœuf et un âne ont mangé.

12. Ach mein herzliches Jesulein,
Mach dir ein rein sanft Bettelein,
Zu ruhn in meines Herzens Schrein,
Daß ich nimmer vergesse dein.

13. Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron,
Der uns schenkt seinen ein'gen Sohn,
Des freuet sich der Engel Schar
Und singet uns solch neues Jahr.

14. Sei, lieber Tag, willkommen
Sei, lieber Tag, willkommen, willkommen sei du heut!
Heut freuen sich die Frommen,
Die allzeit den großen Gott ihren Schöpfer loben,
Ihn loben hoch dort oben, erlöst aus aller Not.

Denn an dem Tage brachte
der liebste Gottesohn,
was Freude bei uns machte,
aus seinem Himmelsthron:
Ein schönes neues Jahr,
Glück, Heil und allen Segen
Zu Wegen und zu Stegen
Der ganzen Christenschar!

Drum kommt, ihr Christenbrüder,
Kommt her an diesem Tag,
Kommt, fallt für Jesu nieder,
damit es euch behag.
Kommt, dankt und bittet ihn,
Daß er in diesem Jahre euch
Väterlich bewahre und tue wie vorhin!

12. My beloved Jesus,
Make yourself a clean and soft bed
And rest in my heart's depths,
So that I may never forget you.

13. Praise and honour be to God in the highest,
For he gave us his only son.
The angelic host rejoices in this
And sings to us of a glad new year.

14. **Sei, lieber Tag, willkommen**
Welcome, beloved day, be welcome today!
Today the faithful rejoice,
Freed from all pain, they praise always
God their creator, lauding him on high.

For on this day
Our dearest son of God
Brought us joy
With a fair new year
From his heavenly throne;
Joy, health and every blessing
To all Christians
Both far and wide!

Then come, o Christian brethren,
Come here on this day,
Come and kneel before Jesus
For your greater good.
Come, thank and pray to him,
That this year, as before,
He will protect you as a father.

12. Ah, mon bien-aimé petit Jésus,
Je te fais un petit lit propre et doux
Pour que tu reposes dans le coffre de mon cœur
Afin que je ne t'oublie jamais.

13. Louanges et gloire à Dieu sur le plus haut trône
À lui qui nous a offert son propre fils,
Ce dont se réjouit la foule des anges
Qui nous chantent une telle nouvelle année.

14. **Sei, lieber Tag, willkommen**
Sois le bienvenu, cher jour, sois le bienvenu
aujourd'hui !
Aujourd'hui les hommes pieux se réjouissent
qui louent toujours le grand Dieu, leur créateur,
Le louent, lui là-haut, délivre de toute misère.

Car ce jour,
Le fils chéri de Dieu apporta,
Du haut de son trône céleste,
Ce qui nous a causé de la joie :
Une belle nouvelle année,
Bonheur, bien-être et toute sa bénédiction
Sur les chemins et passerelles
De toute la chrétienté !

Venez donc, frères chrétiens,
Venez aujourd'hui,
Venez, prosternez-vous pour Jésus
Afin que vous vous sentiez bien.
Venez, remerciez-le et priez-le
Qu'il vous protège paternellement et agisse comme
avant
Pendant cette année.

Laßt eure Stimmen hören,
Laßt klingen Saiten (Pfeifen) drein,
Lobt ihn mit vollen Chören,
Laßt alles fröhlich sein!
Singt, singet eurem Gott,
Singt, lobet, danket, betet,
Vor euren Jesus tretet.
Er schützt vor Not und Tod!

15. Nun treten wir ins neue Jahr

Nun, treten wir ins neues Jahr,
Herr Jesu Christ, uns auch bewahr.
Gib Gnad, daß wir dies ganze Jahr,
Zubringen mögen ohn Gefahr.
Gib Glück und Heil,
Gib Fried und Ruh,
Hernach die Seligkeit darzu.
Amen.

16. Herr, nun lässest du deinen Diener in Friede fahren

Herr, nun lässest du deinen Diener in Friede fahren
wie du gesaget hast: denn meine Augen haben deinen
Heiland gesehen, welchen du bereitet hast vor allen
Völkern, ein Licht zu erleuchten die Heiden, und
zum Preis deines Volks Israel. Herr, nun lässest du
deinen Diener in Frieden fahren, Herr!

17. Unser Herzens Freude hat ein Ende

Unser Herzens Freude hat ein Ende.
Unser Reigen ist in Wehklagen verkehret,
Die Krone unsers Haupts ist abgefallen.
O weh, daß wir so gesündigt haben.

Let your voices be heard,
Let your instruments resound,
Praise him in full chorus,
Let all be joyful!
Sing unto your God,
Sing, praise, thank and pray,
Go before your Jesus;
He shall save you from pain and death!

Faites entendre vos voix,
Faites sonner les cordes (fifres),
Louez-le en grands chœurs,
Faites que tous soient joyeux !
Chantez, chantez pour votre Dieu,
Chantez, louez, remerciez, priez,
Présentez-vous devant votre Jésus.
Il vous protège de la misère et de la mort !

15. Nun treten wir ins neue Jahr

As we enter this new year,
Lord Jesus Christ, protect us too.
Grant us grace, that we may be
Kept from danger through the year.
Grant us joy and health,
Grant us peace and quiet,
And blessedness to follow.
Amen.

15. Nun treten wir ins neue Jahr

À présent nous entrons dans la nouvelle année,
Seigneur Jésus-Christ, préserve-nous.
Donne ta grâce afin que nous passions
Toute l'année sans danger.
Donne du bonheur et du bien-être,
Donne la paix et le calme,
Et ensuite la félicité en plus.
Amen.

16. Herr, nun lässtest du deinen Diener in Friede fahren

Lord, now let your servant depart in peace according to your word: for my eyes have seen the salvation that you have prepared for all peoples, a light to illuminate the heathen and to be the glory of your people, Israel.
Lord, now let your servant depart in peace, o Lord!

16. Herr, nun lässtest du deinen Diener in Friede fahren

Seigneur, laisse maintenant ton serviteur partir en paix, comme tu l'as dit. Car mes yeux ont vu ton Sauveur que tu as préparé pour tous les peuples, lumière pour éclairer les païens, et pour la gloire de ton peuple Israël. Seigneur, laisse maintenant ton serviteur partir en paix, Seigneur !

17. Unser Herzens Freude hat ein Ende

Our heart's joy has an end.
Our dancing has changed to lamentation.
The crown has fallen from our head
Woe are we, who have sinned so much.

17. Unser Herzens Freude hat ein Ende

La joie de notre cœur a cessé.
Notre danse s'est changée en lamentations.
La couronne est tombée de notre tête.
Malheur à nous d'avoir tant péché.

18. Es is nun aus

Aria

Es ist nun aus mit meinem Leben,
Gott nimmt es hin, der es gegeben.
Kein Tröpflein mehr ist in dem Faß,
es will kein Fünklein mehr verfangen,
des Lebenslicht ist ausgegangen.
Kein Körlein läuft mehr in dem Glas,
es ist nun aus, es ist vollbracht.
Welt, gute Nacht!

Komm, Todestag du Lebenssonne,
du bringest mir mehr Lust und Wonne,
als mein Geburtstag bringen kann,
du machst ein Ende meinem Leiden,
das sich schon mit den Kindtaufsreuden
vor jenen hat gefangen an.
Nun ist es aus, es ist vollbracht,
Welt gute Nacht.

Gottlob! jetzt kann ich recht genesen,
mein Sodom bist du mir gewesen,
o Sündenwelt, du Lasterhaus.
Der Tod soll mir ein Engel heißen,
der mir wie Loht den Weg kann weisen,
ich folg mit Freuden nur hinaus.
Hinaus eh' Gottes Donner kracht,
Welt gute Nacht.

Du warest mir auch mein Ägypten,
da mich viel Kreuzeshenker wippen
bis auf die Tränen und das Blut.
Der Tod will aus den Dienstbarkeiten
mit Israel mich ausbegleiten,

18. Es is nun aus

Aria

Now my life is at an end:
God, who gave it, has taken it back.
Not one drop is left in the barrel,
Not one single spark will catch:
The light of life is extinguished.
Not one grain remains in the hourglass.
It is done, all is accomplished,
World, good night!

Come, o day of my death, o sun of life,
You bring me more joy and bliss
Than the day of my birth ever did,
For you put an end to the suffering
That had racked me
Even before baptism and its joys.
It is done, all is accomplished,
World, good night!

God be praised, for now I can be cured;
You were my Sodom,
O world of sin, o house of vice.
For me, death will be an angel
Who, like Lot, will show the way forward;
I will follow him with pleasure and depart –
Depart before God's fury is released.
World, good night!

You were also my Egypt,
When executioners tormented me
Until my tears and blood streamed forth.
Death wishes to lead me away
As Israel left slavery behind;

18. Es is nun aus

Aria

C'en est fini désormais de ma vie ;
Dieu la reprend qui me l'avait donnée.
Le tonneau est vidé jusqu'à l'ultime goutte,
Et nul ne saurait plus ranimer l'étincelle :
La flamme de la vie s'est éteinte à jamais.
Il n'y a plus de sable dans le sablier.
C'est fini, tout est consommé.
Ô monde, adieu !

Viens, dernière heure, ô soleil de la vie,
Tu me promets plus de plaisir, de joie
Que ne le fit jamais le jour de ma naissance,
Car tu mets un terme à la souffrance,
Qui m'accabla bien avant même
De goûter les joies du baptême.
C'est fini, tout est consommé,
Ô monde, adieu !

Dieu soit loué ! Maintenant je peux vraiment guérir,
tu a été ma Sodome,
ô monde du péché, toi, maison du vice.
La mort sera pour moi un ange
qui pourra m'indiquer le chemin comme Loth,
je la suivrai avec plaisir pour partir.
Partir avant que le tonnerre de Dieu néclate,
Ô monde, adieu.

Tu étais également mon Égypte,
lorsque beaucoup de bourreaux de la croix me
tourmentaient
jusqu'aux larmes et au sang.
La mort veut m'accompagner avec Israël

wie kommst du Freiheit mir zugut!
Es ist nun aus, es ist vollbracht.
Welt gute Nacht.

Wie gerne will ich von dir scheiden,
von dir und deinem Jammerleiden.
O Welt, mein Babel warest du,
die manchen Handel mir verwirret,
daß ich wie eine Taub gegirret
durch Weinen, Seufzen immerzu.
Nun ist es aus, es ist vollbracht,
Welt gute Nacht.

Welt, gute Nacht ! Behalt das deine
und laß mir Jesum als das Meine,
denn ich laß meinen Jesum nicht!
Behüt euch Gott, ihr meine Lieben,
laßt meinen Tod euch nicht betrüben,
durch welchen mir so wohl geschieht.
Mein Leid ist aus, es ist vollbracht,
Welt gute Nacht.

Was wollet ihr euch nach mir sehnen?
Ei stillet, stiller eure Tränen,
weil meine schon gestillet sind,
mir wischt sie Jesus von den Augen,
was sollen denn die euren taugen,
und lachet mit mir als ein Kind.
Was Jesus macht, ist wohlgemacht!
Welt, gute Nacht.

Freedom, you stand me in good stead!
It is done, all is accomplished,
World, good night!

How gladly I wish to leave you,
Your suffering and distress.
World, you have been my Babel
Confusing me to such an extent
That my unending weeping and sighing
Resembles the cooing of a dove.
It is done, all is accomplished,
World, good night!

World, good night! Take what is yours
And leave me Jesus to be mine,
For I will not abandon my Jesus!
God protect you, my dear ones,
Do not grieve at my death,
For it has brought me much advantage:
My suffering is over, all is accomplished,
World, good night!

Why do you seek to pine for me?
Ah, dry your tears,
For mine have already dried —
Jesus wipes them from my eyes.
Of what use are yours?
Now smile with me like a child.
All that Jesus does is done well!
World, good night.

Translation: Peter Lockwood

en dehors de l'esclavage,
toi, liberté, tu me profités !
C'est fini maintenant, c'est accompli.
Ô monde, adieu.

Je te quitte si volontiers,
toi et tes souffrances et détresses.
Ô monde, tu as été ma Babel
qui a embrouillé mainte affaire,
si bien que j'ai roucoulé comme une colombe
en pleurant et soupirant sans cesse.
Maintenant c'est fini, c'est accompli.
Ô monde, adieu.

Ô Monde, adieu ! Tu peux regarder ton lot,
Et me laisser mon Jésus en partage,
Car mon Jésus jamais je ne l'abandonnerai !
Que Dieu, ô mes amis, vous conserve en sa garde
Et surtout que ma mort ne vous afflige point,
Qui est pour moi un tel bienfait.
Ma souffrance est terminée, tout est consommé,
Ô monde, adieu !

Il ne faut pas, surtout, me regretter;
Amis, séchez vos larmes,
Les miennes déjà ne coulent plus,
Jésus même me les a essuyées ;
Vous versez les vôtres en vain.
Souriez, mes amis, car je viens de renaître.
Ce que Jésus accomplit est bien fait !
Ô monde, adieu !

Traduction : Silvia Berutti-Ronelt

Handwritten musical score on aged paper, featuring two systems of music. Each system consists of a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line. The lyrics are written in French.

System 1:

Vocal line: *Je suis sûr de moi les gens*

Piano accompaniment: *Je suis sûr de moi les gens*

System 2:

Vocal line: *Je suis sûr de moi les gens*

Piano accompaniment: *Je suis sûr de moi les gens*

RIC 347

outhere

MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com



COLLECTION SACRED MUSIC OF THE GERMAN BAROQUE

JOHANN BACH (1604-1673)
JOHANN CHRISTOPH BACH (1642-1703)
JOHANN MICHAEL BACH (1648-1694)

MOTETTEN

VOX LUMINIS — LIONEL MEUNIER

After its successes in the field of German Baroque religious music, here VOX LUMINIS proposes the first complete recording of the motets by Johann Sebastian Bach's ancestors. These motets, most of which are written for double choir, blend the old tradition inherited from the polyphony of the Renaissance with expressive work inspired by the fashions of the madrigal. The chorale melodies that are quite frequently associated with these motets contribute this colour typical of the Lutheran liturgical repertoire.

Après ses succès dans le domaine de la musique religieuse baroque allemande, VOX LUMINIS propose ici le premier enregistrement intégral des motets des ancêtres de Johann Sebastian Bach. Ces motets, dont la plupart sont écrits à double chœur, associent à l'ancienne tradition héritée de la polyphonie de la Renaissance un travail expressif inspiré des modes du madrigal. Les mélodies de choral qui sont très fréquemment associées à ces motets leur apportent cette couleur typique du répertoire liturgique luthérien.

Nach seinen Erfolgen auf dem Gebiet der deutschen geistlichen Barockmusik bringt VOX LUMINIS hier die erste Gesamtaufnahme der Motetten von Johann Sebastian Bachs Vorfahren heraus. Diese meist doppelchörigen Motetten verbinden die alte Tradition, die von der Polyphonie der Renaissance übernommen wurde, mit einer von den Modi der Madrigale beeinflussten Expressivität. Die darin sehr häufig enthaltenen Choralmelodien verleihen ihnen jene Farbe, die für das evangelische liturgische Repertoire charakteristisch ist.



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES



RICERCAR

Texte en français – English commentary inside
Mit deutscher Textbeilage – (P) Outhere 2014 (C) Outhere 2015

A E.U. production made in Austria by SonyDADC, Austria AG

www.outhere-music.com — <http://www.facebook.com/OuthereMusic>

outhere



2 CD's
Total time: 2'21'43



5 400439 003477