

MENU

TRACKLIST P. 4
ENGLISH P. 8

FRANÇAIS P. 17
DEUTSCH P. 25

LYRICS P. 34



Recording: Gedinne, église Notre-Dame, September 2018

Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune

Photo Vox Luminis : © Björn Kadenbach

Illustration: Caspar Merian (1627-1686), *Arnstatt (Stadtansicht von Nordosten mit Neidecksburg und Liebfrauenkirche)*, from M. Zeiller, *Topographia Germaniae*, Frankfurt, 1650

© akg-images

KANTATEN DER BACH FAMILIE

VOX LUMINIS

Zsuzsi Tóth, Kristen Witmer, Stefanie True & Victoria Cassano: *sopranos*

Jan Kullmann & Daniel Elgersma: *counter-tenors*

Philippe Froeliger, Robert Buckland & Pieter de Moor: *tenors*

Sebastian Myrus, Lionel Meunier & Matthew Baker: *basses*

Tuomo Suni: *violin I*

Jacek Kurzydło: *violin II*

Raquel Massadas: *viola I*

Johannes Frisch: *viola II (& violin III)*

Antina Hugosson: *viola II*

Wendy Ruymen: *viola III*

Benoît Vanden Bemden: *violone*

Jérémie Papasergio: *bassoon*

Rudolf Lörinc, Moritz Görg, Tibor Mészáros & Björn Kadenbach: *trumpets*

Michael Juen: *timpani*

Bart Jacobs: *great organ*

Lionel Meunier: *artistic direction*

Johann Michael Bach (1648-1694)

1. *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ*

6'25

Soli: Zsuzsi Tóth, Daniel Elgersma, Philippe Froeliger & Lionel Meunier
Ripieno: Stefanie True, Jan Kullmann, Robert Buckland & Sebastian Myrus
3 violins, 2 violas, [violone], basso continuo

Johann Christoph Bach (1642-1703)

2. *Die Furcht des Herren*

7'53

Soprano: Kristen Witmer
Choir I: Zsuzsi Tóth, Daniel Elgersma, Philippe Froeliger & Lionel Meunier
Choir II: Stefanie True, Jan Kullmann, Robert Buckland & Sebastian Myrus
2 violins, 2 violas, [violone], basso continuo

Heinrich Bach (1615-1692)

3. *Ich danke dir Gott*

5'45

Sopranos I: Zsuzsi Tóth & Kristen Witmer
Sopranos II: Stefanie True & Victoria Cassano
Altos: Jan Kullmann & Daniel Elgersma
Tenors: Philippe Froeliger & Robert Buckland
Basses: Sebastian Myrus & Lionel Meunier
Soli: Zsuzsi Tóth, Victoria Cassano, Jan Kullmann, Robert Buckland & Lionel Meunier
2 violins, 2 violas, basso continuo

Johann Michael Bach (1648-1694)

4. *Herr, der König freuet sich*

5'39

Sopranos I: Zsuzsi Tóth & Kristen Witmer
Sopranos II: Stefanie True & Victoria Cassano
Altos: Jan Kullmann & Daniel Elgersma
Tenors: Philippe Froeliger & Robert Buckland

Basses: Sebastian Myrus & Lionel Meunier
2 violins, 2 violas, violone, basso continuo

Johann Christoph Bach (1642-1703)

5. *Herr, wende dich und sei mir gnädig* 12'52

Soli: Stefanie True, Jan Kullmann, Robert Buckland & Sebastian Myrus
Ripieni: Zsuzsi Tóth, Daniel Elgersma, Philippe Froeliger & Lionel Meunier
2 violins, 2 violas, violone, basso continuo

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Christ lag in Todesbanden BWV 4

6. *Sinfonia* 1'10

7. *Christ lag in Todesbanden* (Coro) 3'57

8. *Den Tod niemand zwingen kunnt* (Zsuzsi Tóth & Victoria Cassano) 3'39

9. *Jesus Christus, Gottes Sohn* (Robert Buckland) 2'02

10. *Es war ein wunderlicher Krieg* (Kristen Witmer, Philippe Froeliger & Lionel Meunier / 2'31

Cantus firmus: Daniel Elgersma, Jan Kullmann & Victoria Cassano)

11. *Hie ist das rechte Osterlamm* (Sebastian Myrus) 2'59

12. *So feiern wir das hohe Fest* (Zsuzsi Tóth & Philippe Froeliger) 1'41

13. *Wie essen und wir leben wohl* (Coro) 1'32

Sopranos: Victoria Cassano, Zsuzsi Tóth, Stefanie True & Kristen Witmer

Altos: Daniel Elgersma & Jan Kullmann

Tenors: Philippe Froeliger & Robert Buckland

Basses: Sebastian Myrus & Lionel Meunier

2 violins, 2 violas, basso continuo

Johann Christoph Bach (1642-1703)

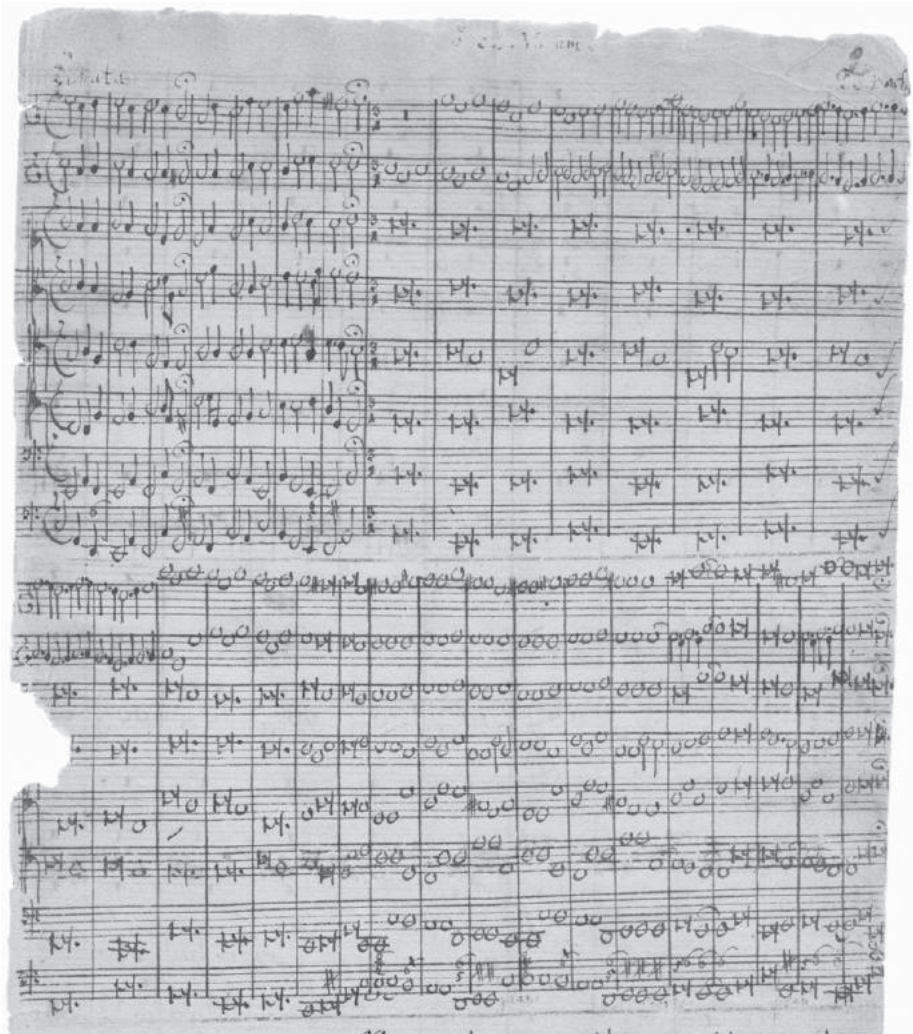
14. *Es erhob sich ein Streit*

9'13

Choir I: Zsuzsi Tóth, Daniel Elgersma, Philippe Froeliger, Sebastian Myrus & Lionel Meunier

Choir II: Stefanie True, Jan Kullmann Pieter de Moor, Robert Buckland & Matthew Baker

3 violins, 3 violas, fagotto, 4 trumpets, timpani, basso continuo



Thomas organ (Gedinne, église Notre-Dame de la Nativité), 2002

Hauptwerk		Positiv	Pedal
Gedackt 8			Subbaß 16
Principal 8	<-->		Octavbaß 8
Rohrflöte 8			
Octava 4	<-->	Octava 4	
Rohrflöte 4	<-->	Rohrflöte 4	
Nasat 3	<-->	Nasat 3	
Octava 2	<-->	Octava 2	
Gemshorn 2			
Tertia 1 3/5	<-->	Tertia 1 3/5	
Quinta 1 1/3	<-->	Quinta 1 1/3	
Sifflöt 1	<-->	Sifflöt 1	
Mixture II 1			
Trompete 8	<-->		Trompete 8



THE POLYPHONIC CANTATAS OF THE ANCESTORS OF JOHANN SEBASTIAN BACH

After having explored the motets composed by earlier members of the Bach dynasty, Vox Luminis now presents a recording of their sacred vocal works with instrumental accompaniment. We shall see, depending on the piece, that they are either works that still hold to the formal principles of the *geistliches Konzert* or, thanks to their sectional construction, that could be considered as belonging to the beginning of the new genre of the sacred cantata.

Three members of a dynasty

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 of these composers, organists, cantors and town musicians: three members of the Bach dynasty are featured in this recording.

The earliest known member of the Bach family was the miller Vitus Bach; he was born in Hungary and took great pleasure in playing the small cittern that he took with him when he went to grind the wheat, as Johann Sebastian's document states. Vitus 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: three motets. Johann had two brothers, Christoph and Heinrich. Christoph was the father of Ambrosius, who would become the father of Johann Sebastian. Heinrich's two sons, Johann Christoph and Johann Michael, were therefore cousins of Ambrosius.

Johann Sebastian's notes about these three run as follows: "Heinrich Bach, the third son of Hans Bach, [...] of the Company of Arnstadt, [...] also carried out the functions of municipal organist.

He was born in Wechmar on 16 December 1615 and died in Arnstadt in 1692. Johann Christoph Bach, the eldest son of Heinrich, was born in Arnstadt in 1642 and died in Eisenach in 1703. He was a profound composer. He married Mademoiselle née Wiedemann, the eldest daughter of Monsieur Wiedemann, the town clerk of Arnstadt; she bore him 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 Weidemann, the town clerk of Arnstadt, and four unmarried daughters. There were no sons". Maria Barbara, one of these four daughters, would later marry the organist of the church of St. Blasius in Mühlhausen on 17 October 1707; this organist was none other than Johann Sebastian Bach.

Heinrich Bach (1615-1692)

There are very few surviving compositions by Heinrich Bach, organist of the Liebfrauenkirche and then of the Oberkirche in Arnstadt from 1641 until his death in 1692. Apart from the *Ich danke dir Gott* recorded here, his only other extant works are a chorale for organ and two sonatas for five parts. Certain sources also attribute the greatly moving lament *Ach, daß ich Wassers g'nug hätte* to him, one of these being the copy of the work that is found in the Düben collection in Uppsala; this piece has in the meantime been re-attributed to his son Johann Christoph Bach.

Ich danke dir Gott is very much in the tradition of the *geistliches Konzert*: it is in one movement with an introductory Sinfonia. The five vocal lines (SSATB) are accompanied by a string ensemble (two violins and two violas) and continuo. We should note the highly individual writing for the strings, for the two violins and the two violas play in dialogue with each other from the Sinfonia until the end of the piece. Within this continuous flow, short homophonic passages alternate with more developed sections in which the five voices call to and answer each other in virtuoso vocal writing. The text is a verse taken from Psalm 119 and the work itself was intended to be performed on the 17th Sunday after Trinity.

Johann Michael Bach (1648-1694)

Of all of the earlier members of the family of Johann Sebastian Bach, Johann Michael composed the greatest number of works that have survived: not only motets, but also various sacred vocal works with both smaller and larger instrumental accompaniments, a *Sonate à 4* for strings and a good twenty chorales for organ.

Herr der König freuet sich. This *geistliches Konzert* is, like many others, composed for a double vocal ensemble and an instrumental ensemble: alongside the continuo there are not only five solo voices but five ripieno voices that double the solo voices in the tutti passages; there are also five instrumental lines, allocated to two violins, two violas and violone. The manuscript sources also allow for variety in the instrumentation, with the strings alternating with an ensemble of cornets, trumpets and trombones. The instrumental writing here is clearly separated between the violins, who have the most virtuoso line, and the two violas and the violone who are generally confined to providing clear and functional harmonies. The piece links the various voices with differing vocal and instrumental groupings. After the Sinfonia, the first verse in ternary rhythm is a dialogue between the bass voice and the entire vocal ensemble, this being interrupted by a number of duets for the two sopranos and for the alto with the tenor. A verse for the bass then arrives, in dialogue with the two violins; we then return to a chorus for the entire ensemble in triple time, followed swiftly by a solo for the contralto, this still being accompanied by the five stringed instruments. The seventh verse is intended for the five solo voices and the ripieno group; it finishes once more with a homophonic tutti in triple time. The eighth and final verse is nothing more or less than a da capo of the first verse. This compartmentalisation into individual verses and the final da capo provide, despite all of the above, intimations of the future cantata form.

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ. The same types of vocal and instrumental forces are required for this other *geistliches Konzert* by Johann Michael Bach; the instrumental ensemble is formed from six parts (three violins, two violas and bass), whilst the vocal ensemble is made up of four parts (SATB). The music for the two first violins is composed independently of the vocal lines, whereas the other instruments simply double the vocal lines during the sung sections. This work is in fact

composed as if it were a polyphonic motet and leaves practically no space for solo passages. The introductory Sonata is followed by a first homophonic passage (*Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ*); this is followed in turn by a fugato section (*Dein göttlich Wort, das helle Licht*) that is presented in two variants, these being separated by a short ritornello that is also fugue-like in character. A second homophonic section in a more meditative character follows (*In dieser letzten betrübten Zeit*), its theme being stated by the alto voice accompanied by the instruments; this section acts as an introduction to a second fugue (*dass wir dein Wort und Sakrament rein behalten bis an unser End*). The structure of the work is in fact straightforward: it is made up of two sections composed in the same manner, one homophonic and the second in fugal style; this, in a manner of speaking, is an adaptation of the principle of the prelude and fugue to vocal music; it occurs extremely often in the cantatas of Johann Sebastian Bach. The text of this *geistliches Konzert* in motet form allows us to imagine that the work could be in the form of a funeral motet, given that this form occurred with great frequency in the works of Bach's familial forerunners.

Johann Christoph Bach (1642-1703)

It is clear that, out of all the earlier members of Johann Sebastian Bach's family, Johann Christoph Bach was the most impressive composer of them all, thanks not only to the quality but also to the originality of his works. We should remember, after all, that Johann Christoph was the only earlier member of the Bach family whose talents were specifically mentioned by Johann Sebastian Bach, who termed him "*ein profunder Componist*". It is highly likely that the young Johann Sebastian Bach felt closest to Johann Christoph of all his relations, given that Johann Christoph was the resident organist in Eisenach and was also close to his cousin Johann Ambrosius, the father of Johann Sebastian. The young Johann Sebastian would, however, have only had childhood memories of Johann Christoph, for after the death of both his parents in 1694, the young Johann Sebastian was taken in by his elder brother, also named Johann Christoph, who was the organist in Ohrdruf. When Johann Sebastian Bach returned after his time in Northern Germany (1700-1703) and took up the post of organist in Arnstadt in August 1703, the first Johann Christoph, that "profound composer", had already died in

March of that same year. We must therefore take into account that Johann Sebastian's knowledge of the music of his earlier relations and the undeniable influence that they had on his early works could only have been gained by his close acquaintance with the scores themselves; these he clearly kept by him throughout his life, for he had several of them performed during services in the Thomaskirche in Leipzig. Johann Christoph Bach's works display a clear development in the genre of the multisec-tional cantata.

Die Furcht des Herren: This sacred work is unique in form, being an occasional work that was intended to be performed at the installation of the city council. It is written for double choir, although the arrangement of the ensemble itself is highly unusual. The first choir is made up of soloists, each of whom represents a particular character: a soprano represents Wisdom, whilst the soprano II, alto, tenor and bass represent the youngest city treasurer, the youngest mayor, the oldest city treasurer and the oldest mayor respectively. The second choir (Capella) represents the city council as a whole and is laid out for four parts (SATB). The work as a whole therefore is theatrical in character and is pre-sented as a sequence of dialogues between the various protagonists. The role played by the five-part string ensemble is also particularly important and varied: as well as performing the opening Sinfonia, the strings accompany the vocal sections, those involving Wisdom in particular.

Herr, wende dich und sei mir gnädig. This work, which the composer also termed a *Dialog* in its subtitle, once again requires a double vocal and a double instrumental ensemble: four voices in SATB layout on the one side, and two violins, two violas and bass (the most frequent arrangement at that period) on the other. The piece has a strongly theatrical aspect with three repentant believers (SAT) who feel that their death is approaching — hence the frequent repetition of the phrase “*das Grab ist da*” (the tomb is there) — and the bass voice who represents the consoling voice of Christ, the *Vox Christi*. After a first dialogue between the three faithful and Christ, set to music that is remarkable in the originality and daring of its harmonic tensions, the bass sings an extended aria, singing the consoling phrases of Christ to a rocking siciliana rhythm. A brief passage follows in which the three faithful express their relief and joy, after which we hear the concluding section of the work, with the ensemble of four voices representing the crowd of the faithful and hymning God's glory. This section

is divided into three parts: *presto – adagio – presto (da capo)*. We then reach the concluding chorale, *adagio* in 3/2. The joy of the faithful is here expressed by the highly virtuosic writing for the two violins; they launch themselves into brilliant ornamental passage-work that is in strong contrast to the dance-like character of the chorale in triple time. We should also note that this manner of writing a chorale in triple time with added virtuosic ornamentation for the instruments is also to be found in Johann Christoph Bach's wedding cantata *Meine Freundin du bist schön*, recorded also by Ricercar on RIC 326.

Es erhub sich ein Streit. This text describes the battle in heaven between the archangel Michael and the dragon and served to inspire many German composers of the 17th century; the setting by Johann Christoph Bach that is presented here is particularly impressive. Four trumpets and timpani are added to a six-part string ensemble made up of two violins and four violas. The vocal ensemble is divided into two choirs of five voices, a lower (SATBB) and a higher (SATTB). The passages seemingly intended for solo performance were given by the composer to the members of the lower ensemble with its two bass voices. The cantata is divided into two parts, the first being preceded by a Sonata for strings and the second by a Sinfonia in which the strings and the trumpets play in alternation according to the tradition of the *cori spezzati* that was current in Venice at the beginning of the 17th century. The first part describes the battle in heaven and Michael's victory over the dragon, this clearly being a symbol of Satan. The second part, stripped of every bellicose musical effect, is a triumphant depiction of the Kingdom of Heaven, this being expressed by consoling fugato passages in triple time by the solo group and by the joyous concluding responses of the two choirs: "*darum freuet euch, Ihr Himmel und die darinnen wohnen*" (therefore rejoice, ye heavens and those who dwell therein).

Johann Sebastian Bach (1682-1750): *Christ lag in Todesbanden*, BWV 4

The style and treatment of these sacred works by earlier members of Bach's family —not to mention a large number of other pieces composed towards the end of the 17th century by northern German composers such as Bruhns and Buxtehude, and by Thuringian master composers such as Pachelbel, can only lead us to search for aspects in common with similar early works by Johann

Sebastian Bach, for these works played a fundamental role in his education. One striking example of this is the young Johann Sebastian Bach's setting of the cantata *Christ lag in Todesbanden*.

It is clear that this cantata is astonishingly closely related to Pachelbel's work of the same name; Pachelbel, we know, was very close to the family of Ambrosius Bach. As in many such cases, this is a highly individual type of cantata in which every section is based on the melody of the Lutheran chorale, each verse being allotted to a different combination of voices and instruments. Pachelbel's cantata was therefore divided into verses for the vocal quartet as well as for duets and solo, some of these having been provided with stringed accompaniment. The cantata by Pachelbel has the same number of solos, duets and quartets as Bach's, although Bach structures their progression much more evenly, with a mirrored structure of quartet – duo – solo – quartet – solo – duo – quartet.

Johann Sebastian Bach's cantata *Christ lag in Todesbanden* has always been considered as one of the first compositions in that form. Although there is no convincing historical proof, we may suppose that Bach could well have had the piece performed in order to demonstrate his competence for the post of organist at the church of St. Blaise in Mühlhausen on 24 April 1707. As Gilles Cantagrel states in his research on the Bach cantatas, there are no grounds to confirm this hypothesis, as the above audition during Easter 1707 was for an organist and not for a composer. If we consider another hypothesis, this being that the cantata was first performed in Mühlhausen during Easter 1708, it would then have been composed after the cantatas BWV 131, 150, 143, and 71, and this later date would imply that the piece had been composed in an older style. As a result, the astonishing development of the young Johann Sebastian's musical language and personality is clear to see — and this development began with *Aus der Tiefen rufe ich*, BWV 131, the first cantata that he composed after he had been appointed to Mühlhausen. It would therefore be tempting to imagine that *Christ lag in Todesbanden* could actually have been the first cantata that has survived by the young Johann Sebastian, and that it could even have been composed in Arnstadt, even though we cannot know if it was ever performed there. Could there have been instrumentalists and singers there in Arnstadt who were capable of performing this work, given that written proof exists of the sad state of the musicians engaged there at that time? It seems, however, that Johann Sebastian took charge of the preparation

of the vocal works as well as fulfilling his own duties as organist; we have proof of this in a reprimand from the Arnstadt Consistory dated 11 November 1706, in which he was asked “by what right he had invited an unknown young woman into the choir tribune and performed music with her”. For the record, this girl was simply his cousin Maria Barbara, whom he would marry the following year.

Johann Sebastian Bach reassumed his position of organist at Arnstadt in February 1706, after a period of four months that he had spent with Dieterich Buxtehude in Lübeck. His ears were filled with everything that he had heard there, as well as with everything that he had heard during his previous period in North Germany with Böhm in Lüneburg and with the master organists of Hamburg. We know that he then began to compose works for harpsichord, these including the suites composed in the French style with which he had become acquainted during his first period in the north; why should we not imagine that he also began to compose vocal works at that time? The concentration of stylistic elements taken from the models he had closest to hand is, for us, convincing proof that the cantata *Christ lag in Todesbanden* is undoubtedly the sole vocal work of his from that time to have survived. It is clear that it was one of his favoured works and that he found it to be successful, for he revived it in Leipzig on 9 April 1724, adding extra lines for cornet and three trombones for the occasion.

Alongside its striking similarity of form with Pachelbel's cantata, this work also contains many elements that can be traced back to works by Bach's earlier relations. As well as the five-part string writing that was a characteristic of the period, there is also the principal role given to the first violin: the brief cadenza given to it at the end of the Sinfonia; the extremely active string writing during the vocal quartets, with the instrumental parts being independent from the vocal lines; the virtuoso chains of passage-work and the diminutions over the chorale theme — this here being heard in the tenor's verse with two violins in unison, exactly as in the final chorale of Johann Christoph Bach's cantata *Herr, wende dich und sei mir gnädig*. There is also the bass line in quavers of the first duo, this being modelled on passages in works by Buxtehude, as well as the bass arioso accompanied by the strings that is immediately reminiscent of Nicolaus Bruhns. We should add that this variety of vocal and instrumental ensembles was already present in the cantata *Herr der König freuet sich* by Johann Michael Bach.

Bach is the German word for a stream: the Bach family is a fine representation of its name, for the family developed in the same way that a brook develops into a major watercourse; the earlier members of the Bach family were the brooks, rivulets and streams that came together and formed the mighty river that was Johann Sebastian Bach.

JÉRÔME LEJEUNE

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

LES CANTATES POLYPHONIQUES DES ANCÊTRES DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Après avoir exploré les motets conservés des ancêtres de Johann Sebastian Bach, Vox Luminis réalise ici l'enregistrement des compositions vocales sacrées accompagnées d'instruments ; nous verrons que, selon les cas, nous nous trouvons en présence de pièces qui s'apparentent encore aux principes du concert spirituel (*Geistliches Konzert*) ou qui, par leur structure en plusieurs parties, peuvent appartenir aux débuts du genre de la cantate sacrée.

Trois membres d'une dynastie

C'est 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 trois motets. Johann a deux frères, Christoph et Heinrich. Christoph est le père d'Ambrosius, lui-même le père de Johann Sebastian. Les deux fils de 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 trois musiciens : « Heinrich Bach, troisième fils de Hans Bach, [...] de la Compagnie d'Arnstadt, [...] remplissait en outre les fonctions d'organiste municipal. Il était né à Wechmar, Anno 1615, le 16 décembre. Mort à Arnstadt, Anno

1692. Johann Christoph Bach, premier fils de 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, épousera le 17 octobre 1707 l'organiste de Saint-Blaise à Mühlhausen, un certain Johann Sebastian Bach.

Heinrich Bach (1615-1692)

On a conservé bien peu de pièces de Heinrich, organiste de la Liebfrauenkirche puis de l'Oberkirche à Arnstadt, postes qu'il occupa dans cette ville de 1641 à sa mort en 1692. Outre *Ich danke dir Gott*, nous avons conservé de sa plume un choral pour orgue et deux sonates à cinq parties. Dans certaines sources, le très émouvant lamento *Ach, daß ich Wassers g'nug hätte* lui est attribué ; c'est le cas d'une copie qui se trouve dans la collection Düben à Uppsala. Entre-temps, cette composition a été restituée à la plume de son fils Johann Christoph.

Ich danke dir Gott appartient bien au genre du concert spirituel, c'est-à-dire une composition en une seule partie, introduite ici par une *Sinfonia*. Aux cinq voix (SSATB) se joignent un ensemble de cordes (deux violons et deux altos) et la basse continue. Il convient de noter l'écriture très particulière des cordes qui, dès la *Sinfonia* et tout au long de la composition, ne cessent de proposer des dialogues entre les deux violons et les deux altos. Dans son flux continu, la composition alterne quelques brefs passages homophones avec des sections nettement plus développées dans lesquelles les cinq voix se répondent en imitations dans un style virtuose et vocalisant. Le texte est un verset du psaume 139 et cette pièce est destinée au dix-septième dimanche après la Trinité.

Johann Michael Bach (1648-1694)

De tous les ancêtres de Johann Sebastian Bach, Johann Michael est celui dont nous avons

conservé la plus importante quantité de compositions : outre des motets, diverses compositions sacrées vocales avec des parties plus ou moins importantes pour les instruments, une sonate à quatre pour les cordes et une bonne vingtaine de chorals d'orgue.

Herr der König freuet sich. Ce concert spirituel est à nouveau écrit pour un double ensemble vocal et instrumental : outre la basse continue, cinq voix solistes et cinq voix de « ripieno », qui doublent les voix des solistes dans les tutti, et cinq parties instrumentales (deux violons, deux altos et *violone*). Les sources manuscrites laissent supposer également la possibilité de quelques variantes instrumentales avec l'alternance entre les cordes avec des cornets, trompettes et trombones. Ici, l'écriture instrumentale est nettement séparée entre les deux violons, au rôle plus virtuose, et les deux altos et le *violone*, qui sont plutôt confinés à une fonction harmonique. La composition enchaîne les différents versets avec des dispositions vocales et instrumentales différentes. Après la *Sinfonia*, le premier verset en rythme ternaire est un dialogue entre la voix de basse et le tutti vocal, entrecoupé de quelques duos des deux sopranos et de l'alto et du ténor. Vient ensuite un verset pour la basse, en dialogue avec les deux violons ; retour à un chœur en tutti et en rythme ternaire ; ensuite un verset pour le ténor accompagné par les cinq cordes, suivi dans la foulée par un solo d'alto, toujours soutenu par les cinq cordes ; le septième verset est destiné aux cinq solistes et aux ripiéristes et se termine à nouveau par un tutti homophone en rythme ternaire. Vient enfin le huitième et dernier verset, qui n'est autre qu'un *da capo* du premier verset. Cette découpe en versets bien identifiés et ce *da capo* final donnent malgré tout à cette composition certains aspects de la future forme de la cantate.

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ. C'est le même type de formation vocale et instrumentale qui est sollicité pour cet autre concert spirituel de Johann Michael Bach ; ici, les instruments sont répartis en six parties (trois violons, deux altos et basse), alors que la formation vocale est à quatre voix (SATB). En ce qui concerne les instruments, les deux premiers violons ont des parties indépendantes, tandis que les autres instruments, dans les parties vocales, ne sont que des doublures des voix. Cette composition s'apparente en fait au style du motet polyphonique, l'écriture ne laissant quasiment aucune place à des interventions solistes. Après la *Sonata* d'introduction vient un premier passage homophone (*Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ*) ; suit un passage fugué (*Dein göttlich Wort, das helle*

Licht) exposé dans deux versions différentes, interrompues par une brève ritournelle également en imitation. C'est dans un caractère nettement plus méditatif et plus lent que vient ensuite un second passage homophone dont le thème est énoncé par la voix d'alto soutenue par les instruments (*In dieser letzten betübten Zeit*), passage qui sert d'introduction à une deuxième fugue (*dass wir dein Wort und Sakrament rein behalten bis an unser End*). En fait, la structure de cette composition est bien claire : elle comporte deux sections composées de façon identique, une section homophone puis une section fuguée ; cela constitue en quelque sorte l'adaptation à la musique vocale du principe du prélude et fugue, une technique que l'on retrouvera très fréquemment dans les cantates de Johann Sebastian Bach. Le texte de ce concert spirituel en forme de motet nous permet d'imaginer que cette composition appartient au genre du motet funèbre, si fréquent dans l'œuvre de ces ancêtres de Johann Sebastian Bach.

Johann Christoph Bach (1642-1703)

Il est évident que, parmi les ancêtres de Johann Sebastian Bach, Johann Christoph est le compositeur le plus impressionnant tant par la qualité que par l'originalité de ses œuvres. Faut-il rappeler, une fois de plus, que c'est le seul de ses ancêtres au sujet duquel Johann Sebastian donne un « avis » en le qualifiant de « compositeur profond ». Il est probable que c'est l'ancêtre avec lequel le jeune Johann Sebastian eut la relation la plus intense, puisqu'il exerçait son métier d'organiste à Eisenach et était très lié avec son cousin Johann Ambrosius, le père de Johann Sebastian. Mais, pour ce dernier, ce n'étaient que des souvenirs d'enfance, car, en 1694, au décès de ses deux parents, il fut recueilli par son frère aîné, prénommé également Johann Christoph et organiste à Ohrdruf. Et lorsque Johann Sebastian revint de son premier séjour en Allemagne du Nord (1700-1703) et occupa le poste d'organiste à Arnstadt à partir d'août 1703, le « compositeur profond », Johann Christoph, venait de décéder au mois de mars. Il faut donc bien se rendre compte que sa connaissance de la musique de ses ancêtres et l'influence indéniable qu'elle a pu avoir sur ses premières compositions n'a pu se construire que par sa connaissance des partitions qui, visiblement, l'ont accompagné tout au long de sa vie, puisqu'il en fit jouer certaines lors des offices de Saint-Thomas à Leipzig.

Les compositions de Johann Christoph nous conduisent d'une façon plus nette vers le principe des cantates en plusieurs sections.

Die Furcht des Herren : Ce concert spiritual est d'un genre tout à fait particulier. En effet, il s'agit d'une composition de circonstance destinée à être chantée à l'occasion d'un changement de Conseil municipal. Cette composition est écrite pour un double chœur d'une disposition très particulière. Le premier chœur est constitué de solistes qui représentent des personnages bien définis : d'une part une soprano incarne La Sagesse et d'autre part, les voix de soprano II, alto, ténor et basse représentent respectivement le plus jeune trésorier municipal, le plus jeune maire, le plus vieux trésorier municipal, le plus vieux maire. Le second chœur (Cappella) à quatre voix (SATB) représente le conseil entier. Cette composition appartient ainsi à un genre théâtralisé sous forme de dialogues entre les différents protagonistes. Le rôle des cordes à cinq parties y est très important et varié : outre la Sinfonia d'introduction, les cordes participent à l'accompagnement des passages vocaux, principalement dans le soutien de la Sagesse.

Herr, wende dich und sei mir gnädig. Cette composition, qui porte le sous-titre de *Dialog*, fait à nouveau appel à un double effectif vocal et instrumental : d'une part quatre voix (SATB), et d'autre part les cordes dans la disposition la plus courante à l'époque (deux violons, deux altos et basse). Nous sommes ici en présence d'une véritable scène théâtrale entre trois fidèles repentants (SAT), qui se sentent proches de la mort (voir dans leur texte la répétition fréquente de l'exclamation « *Das Grab ist da* » (la tombe est là) et la voix de basse qui incarne évidemment la *Vox Christi* consolatrice). Après une première scène de dialogue entre ces trois croyants et le Christ, musique remarquable par l'originalité et l'audace des tensions harmoniques, vient un air assez développé pour la basse. C'est avec le balancement d'une sicilienne que la basse chante les paroles consolatrices du Christ. Après un bref passage durant lequel les trois fidèles évoquent leur apaisement vient la conclusion confiée ici à un ensemble de quatre voix qui représente la foule des fidèles chantant la gloire de Dieu. Cette section est divisée en trois parties : *presto – adagio – presto (da capo)*. Enfin vient le choral conclusif *adagio* en 3/2. Ici, la joie des fidèles s'exprime aussi par les parties très virtuoses des deux violons qui s'élancent dans une ornementation brillante en contraste avec le caractère dansant du choral ternaire.

Il faut remarquer que cette façon d'écrire un choral ternaire ornémenté de parties virtuoses pour les instruments se retrouve également dans la cantate de mariage *Meine Freundin du bist schön* du même Johann Christoph (voir RIC 326).

Es erbub sich ein Streit. Ce texte, qui évoque le combat dans le ciel de l'archange Michael contre le dragon, a inspiré de nombreux compositeurs allemands du XVII^e siècle. La version proposée ici par Johann Christoph est particulièrement imposante. À un ensemble de six cordes (deux violons et quatre altos) et un basson viennent se joindre quatre trompettes et des timbales. L'effectif vocal est réparti entre deux chœurs à cinq voix, un chœur grave (SATBB) et un chœur aigu (SATTB). C'est au chœur grave, avec ses deux voix de basse, que sont confiés les passages destinés de toute évidence aux solistes. La cantate est divisée en deux parties, la première étant introduite par une *Sonata* pour les cordes, la seconde étant précédée d'une *Sinfonia* dans laquelle les cordes et les trompettes se répondent selon le principe des *cori spezzati* inspirés des traditions vénitiennes du début du XVII^e siècle. La première partie est l'évocation de la bataille dans le ciel et la victoire de Michael contre le dragon (qui représente évidemment Satan). Dépouillée des effets de la musique de bataille, la deuxième partie est une évocation triomphale du Royaume de Dieu illustré par le réconfort des passages fugués en rythme ternaire du chœur de solistes et les joyeuses réponses conclusives des deux chœurs : « *darum freuet euch, Ihr Himmel und die darinnen wohnen* » (« aussi réjouissez-vous, vous les cieux et ceux qui y demeurent »).

Johann Sebastian Bach (1685-1750) : *Christ lag in Todesbanden*, BWV 4

L'approche des compositions sacrées de ces ancêtres de Johann Sebastian Bach, et d'ailleurs, faut-il le dire, de bon nombre de compositions de la fin du XVII^e siècle (qu'il s'agisse de compositeurs d'Allemagne du Nord comme Bruhns et Buxtehude ou de maîtres de Thuringe comme Pachelbel), ne peut que nous inciter à trouver, dans les premières œuvres similaires de Johann Sebastian, des points communs qui confirment le rôle fondamental de ces modèles dans la formation du jeune musicien. La cantate *Christ lag in Todesbanden* en est un exemple frappant.

Il est évident que cette cantate s'apparente d'une façon surprenante avec la composition éponyme

de Johann Pachelbel, qui fut, on le sait, très proche de la famille d'Ambrosius Bach. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'une cantate d'un type bien particulier dans laquelle toutes les sections sont basées sur la mélodie du choral luthérien, chaque verset étant confié à un effectif vocal et instrumental différent. La cantate de Pachelbel est ainsi répartie en versets destinés au quatuor vocal, à des duos et à des solos, certains accompagnés par les cordes. Si le nombre de solos, duos et quatuors est identique dans les deux compositions, chez Bach, leur ordre est bien mieux structuré : quatuor – duo – solo – quatuor – solo – duo – quatuor.

La cantate *Christ lag in Todesbanden* de Johann Sebastian Bach a toujours été considérée comme l'une de ses premières compositions dans le genre. Faute d'éléments historiques probants, on suppose que Bach aurait pu la faire entendre comme « preuve » de ses compétences pour le poste d'organiste de l'église Saint-Blaise à Mühlhausen, le 24 avril 1707. Mais, comme le rappelle Gilles Cantagrel dans son ouvrage sur les cantates de Bach, rien ne permet de confirmer cette hypothèse, son audition à Pâques 1707 étant en fait prévue pour le poste d'organiste et non celui de compositeur. Si l'on s'oriente vers l'autre hypothèse, à savoir que cette cantate aurait été créée à Mühlhausen le dimanche de Pâques 1708, sa composition viendrait alors après les cantates BWV 131, 150, 143, 71 et, en quelque sorte, se caractériserait par un recul stylistique ; en effet, on peut constater à quel point l'évolution du langage et de la personnalité du jeune compositeur est frappante, et cela, dès la première cantate qu'il compose peu après sa nomination à Mühlhausen (*Aus der Tieffen, rufe ich*, BWV 131). Il serait donc tentant d'imaginer que *Christ lag in Todesbanden* pourrait être en fait la première cantate conservée du jeune Johann Sebastian et qu'elle pourrait même avoir été composée à Arnstadt, sans que nous puissions savoir si elle aurait pu y être exécutée. À Arnstadt, disposait-il de chanteurs et d'instrumentistes capables d'interpréter cette composition alors que l'on connaît un témoignage sur la piètre qualité des musiciens présents ? Il semble néanmoins qu'outre ses fonctions d'organiste, il se chargeait malgré tout de diriger de la musique vocale ; n'en citons comme preuve que la réprimande du Consistoire d'Arnstadt qui, en date du 11 novembre 1706, lui demanda « de quel droit il a[vait] récemment invité la jeune fille étrangère à la tribune du chœur et fait de la musique avec elle ». Pour la petite histoire, cette jeune fille serait tout simplement sa cousine Maria Barbara, qui, l'année suivante, serait son épouse.

En février 1706, après un séjour de quatre mois à Lübeck auprès de Dieterich Buxtehude, Johann Sebastian Bach reprit ses fonctions d'organiste à Arnstadt. Ses oreilles étaient remplies de tout ce qu'il avait entendu à Lübeck, et de ce qu'il avait entendu auparavant lors de son premier séjour dans le Nord, auprès de Böhm à Lünebourg et des maîtres hambourgeois. Alors que l'on sait qu'il composa des pièces de clavecin, entre autres des suites dans le style français qu'il avait découvert lors de son premier séjour nordique, comment ne pas imaginer que le jeune musicien ne se soit pas mis à composer des œuvres vocales ? La concentration d'éléments stylistiques de ses modèles les plus proches ne peut que convaincre que la cantate *Christ lag in Todesbanden* serait sans doute la seule composition vocale de cette période à avoir survécu. Il est évident qu'elle occupe une place de prédilection dans son œuvre et qu'il la considérait certainement comme une réussite puisque le 9 avril 1724, à Leipzig, il la reprit en ajoutant des parties *colla parte* pour un cornet et trois trombones.

Outre la similitude frappante avec la forme de la cantate éponyme de Pachelbel, cette composition contient de très nombreux éléments dont les modèles se trouvent notamment dans les compositions de ses ancêtres. Outre l'écriture pour les cordes à cinq parties très typique de l'époque, on peut constater le rôle principal conféré au premier violon : la petite cadence à la fin de la *Sinfonia*, l'écriture très active des cordes dans les quatuors vocaux avec des parties instrumentales indépendantes des voix, la virtuosité de traits de guirlandes et des diminutions sur la base d'un choral (ce que l'on entend ici dans le verset de ténor avec les deux violons à l'unisson, exactement comme dans le choral final de la cantate *Herr, wende dich und sei mir gnädig* de Johann Christoph). Et que dire de la basse en croches du premier duo dont les modèles se trouvent dans certaines compositions de Buxtehude, de l'*arioso* de basse soutenu par les cordes qui fait irrésistiblement penser à Nicolaus Bruhns, par exemple... Il faut dire que cette variété de dispositions vocales et instrumentales peut se trouver déjà dans la cantate *Herr der König freuet sich* de Johann Michael Bach.

Décidément, la famille Bach porte bien son nom, elle qui, comme les cours d'eau, se ramifie sans cesse du plus petit vers le plus grand; tous ces ancêtres sont bien les sources du majestueux fleuve que représente Johann Sebastian.

DIE POLYPHONEN KANTATEN DER VORFAHREN VON JOHANN SEBASTIAN BACH

Nachdem sich Vox Luminis mit den uns erhaltenen Motetten der Vorfahren Johann Sebastian Bachs auseinandergesetzt hat, zeichnet das Ensemble hier geistliche Vokalkompositionen mit Instrumentalbegleitung auf. Wie wir feststellen werden, finden wir uns je nach den verschiedenen Fällen Stücken gegenüber, die noch den Prinzipien der geistlichen Konzerte nahe stehen oder aber durch ihren Aufbau in mehreren Teilen zu den Anfängen der Gattung der geistlichen Kantate gezählt werden können.

Drei Mitglieder einer Dynastie

Johann Sebastian Bach fing mit fünfzig Jahren an, alle ihm zur 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 drei Motetten. 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 diese CD ebenfalls enthält, sind demnach Cousins von Ambrosius.

Die Notizen von Johann Sebastian sagen über diese drei Musiker Folgendes aus: „Heinrich Bach, dritter Sohn des [...] Hans Bachens, [...] in der Compagnie zu Arnstadt, und hatte darbey den Stadt-Organisten-Dienst. Ist gleichfalls in Wechmar gebohren Anno 1615 den 16ten Decembr. Starb zu Arnstadt Anno 1692. [...] Johann Christoph Bach, erster Sohn von Heinrich Bachen [...] war gebohren zu Arnstadt Anno [1642]. Starb zu Eisenach [...] 1703. War ein *profonder* Componist. Zeugete mit seinem Weibe, Frau gebohrnen Wiedemannin, Herrn ... Wiedemanns, Stadt-Schreibers zu Arnstadt, älteste Tochter, [...] folgenden 4. Söhne [...]. Johann Michael Bach, Heinrich Bachs [...] anderer Sohn ist gleichfalls zu Arnstadt gebohren. An. [1648]. War Stadt Schreiber 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.“ Maria Barbara, eine dieser vier Töchter, heiratete am 17. Oktober 1707 den Organisten der Divi-Blasii-Kirche in Mühlhausen, einen gewissen Johann Sebastian Bach.

Heinrich Bach (1615-1692)

Von Heinrich, der in Arnstadt ab 1641 bis zu seinem Tod im Jahr 1692 Organist an der Liebfrauenkirche und danach an der Oberkirche war, sind uns recht wenige Stücke erhalten. Abgesehen von *Ich danke dir Gott* kennen wir von ihm einen Orgelchoral und zwei fünfstimmige Sonaten. In einigen Quellen wird ihm das sehr ergreifende Lamento *Ach, daß ich Wassers g'nug* hätte zugeschrieben; das ist der Fall einer Kopie, die sich in der Düben-Sammlung in Uppsala befindet. In der Zwischenzeit wurde diese Komposition seinem Sohn Johann Christoph zurückgegeben.

Ich danke dir Gott gehört der Gattung des geistlichen Konzerts an, d.h. einer einteiligen Komposition, die von einer *Sinfonia* eingeleitet wird. Zu den fünf Stimmen (SSATB) kommen ein Streicherensemble (zwei Violinen und zwei Bratschen) und ein Basso continuo hinzu. Bemerkenswert ist die sehr eigenartige Kompositionsweise für die Streicher, die ab der *Sinfonia* das ganze Werk hindurch unaufhörlich Zwiegespräche zwischen den beiden Violinen und den beiden Bratschen führen. In ihrem kontinuierlichen Fluss wechselt die Komposition einige kurze

homophone Passagen mit weit entwickelteren ab, in denen die fünf Stimmen mit Imitationen einander in einem virtuosen, vokalisierenden Stil antworten. Der Text ist ein Vers aus dem Psalm 139. Das Stück ist für den siebzehnten Sonntag nach dem Dreifaltigkeitsfest bestimmt.

Johann Michael Bach (1648-1694)

Unter allen Vorfahren Johann Sebastian Bachs ist Johann Michael derjenige, von dem uns die größte Anzahl an Kompositionen erhalten ist: außer Motetten, verschiedenen geistlichen Vokalwerken mit mehr oder weniger wichtigen Stimmen für die Instrumente, kennen wir eine vierstimmige Sonate für Streicher und mehr als zwanzig Orgelchoräle.

Herr der König freuet sich. Dieses geistliche Konzert ist wieder für ein doppeltes Vokal- und Instrumentalensemble geschrieben: abgesehen vom Basso continuo, fünf Solisten und fünf „Ripieno“-Stimmen, die die Solisten in den Tutti verdoppeln sowie fünf Instrumentalparts (zwei Violinen, zwei Bratschen, ein *Violone*). Die handschriftlichen Quellen lassen auch auf die Möglichkeit einiger instrumentaler Varianten mit einer Abwechslung zwischen den Streichern und den Zinken, Trompeten und Posaunen schließen. Hier ist die instrumentale Komposition zwischen den beiden Violinen mit ihrer virtuoserer Rolle deutlich von der der Bratschen unterschieden, die eher auf eine harmonische Funktion beschränkt sind. Das Werk reiht die verschiedenen Verse mit unterschiedlichen Vokal- und Instrumentaleinrichtungen aneinander. Nach der *Sinfonia* ist der erste Vers im ternären Rhythmus ein Dialog zwischen der Bassstimme und dem vokalen Tutti, wird allerdings von einigen Duetten der beiden Soprane sowie des Alts und des Tenors unterbrochen. Darauf folgt ein Vers für den Bass, der mit den beiden Violinen ein Zwiegespräch führt; Rückkehr zu einem Tuttichor im ternären Rhythmus; danach ein Vers für den Tenor, der von den fünf Streichern begleitet wird, unmittelbar gefolgt von einem Altsolo, das ebenfalls von den fünf Streichern unterstützt wird; der siebente Vers ist den fünf Solisten und den Ripienisten vorbehalten und endet wieder mit einem homophonen Tutti in ternärem Rhythmus. Schließlich folgt der achte und letzte Vers, der nichts anderes als ein *Da capo* des ersten ist. Diese Einteilung in gut erkennbare Verse sowie das finale *Da capo* verleihen der Komposition trotz allem gewisse Aspekte der zukünftigen Kantatenform.

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ. Die gleiche Art einer Vokal- und Instrumentalbesetzung ist für dieses andere geistliche Konzert Johann Michael Bachs erforderlich; hier werden die Instrumente in sechs Stimmen aufgeteilt (drei Violinen, zwei Bratschen und Bass), während das Vokalensemble vierstimmig (SATB) ist. Was die Instrumente betrifft, so haben die beiden ersten Violinen unabhängige Stimmen. Hingegen verdoppeln die anderen Instrumente während der vokalen Teile nur die Stimmen. Eigentlich ist dieses Werk dem Stil der polyphonen Motette ähnlich, da die Komposition solistischen Interventionen so gut wie keinen Raum lässt. Nach der einleitenden *Sonata* kommt eine erste homophone Passage *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ*); darauf folgt ein fugierter Teil (*Dein göttlich Wort, das helle Licht*); er wird in zwei verschiedenen Fassungen vorgetragen, die durch ein kurzes, ebenfalls imitationsartiges Ritornell unterbrochen werden. Mit einem weit meditativeren und langsameren Charakter folgt eine zweite homophone Passage, deren Thema von der Altstimme mit Instrumentalbegleitung angestimmt wird (*In dieser letzten betrübten Zeit*). Diese Passage dient als Einleitung zu einer zweiten Fuge (*dass wir dein Wort und Sakrament rein behalten bis an unser End*). Eigentlich ist der Aufbau dieser Komposition ganz klar: Er enthält zwei Abschnitte, die mit einem homophonen und einem darauffolgenden fugierten Abschnitt in gleicher Art konzipiert sind; das bildet gewissermaßen eine Anwendung des Prinzips *Präludium und Fuge* auf die Vokalmusik, eine Technik, die man sehr häufig in den Kantaten von Johann Sebastian Bach wiederfindet. Der Text dieses geistlichen Konzerts in Form einer Motette erlaubt uns die Vorstellung, diese Komposition gehöre zur Gattung der Trauermotette, die unter den Werken dieser Vorfahren von Johann Sebastian Bach so häufig ist.

Johann Christoph Bach (1642-1703)

Eindeutig ist Johann Christoph unter Johann Sebastian Bachs Vorfahren sowohl in Hinblick auf die Qualität als auch auf die Originalität seiner Werke der eindrucksvollste Komponist. Muss nochmals daran erinnert werden, dass er der einzige der Vorfahren ist, über den Sebastian seine „Meinung“ sagt, indem er ihn als einen „profonden Componisten“ bezeichnet? Wahrscheinlich ist er der Vorfahre, zu dem der junge Johann Sebastian die tiefste Beziehung hatte, da Johann Christoph

seinen Organistenberuf in Eisenach ausübte und seinem Cousin Johann Ambrosius, dem Vater von Johann Sebastian, sehr nahe stand. Doch handelt es sich für diesen nur um Kindheitserinnerungen, da er 1694 beim Tod seiner beiden Eltern von seinem älteren Bruder aufgenommen wurde, dessen Vornamen ebenfalls Johann Christoph war und der in Ohrdruf als Organist arbeitete. Und als Johann Sebastian von seinem ersten Aufenthalt in Norddeutschland (1700-1703) zurückkam und ab August 1703 die Organistenstelle in Arnstadt innehatte, war der „profonde Componist“ eben im Monat März gestorben. Man muss sich daher bewusst werden, dass Johann Sebastians Kenntnisse der Musik seiner Vorfahren sowie deren unleugbarer Einfluss auf seine ersten Kompositionen nur durch seine Beschäftigung mit den Partituren entstehen konnten, die ihn offensichtlich sein ganzes Leben lang begleiteten, da er einige davon bei den Gottesdiensten in der Thomaskirche in Leipzig aufführen ließ. Johann Christophs Kompositionen führen uns deutlicher zum Prinzip der mehrteiligen Kantaten.

Die Furcht des Herren: Dieses geistliche Konzert ist von ganz besonderer Art. Es handelt sich nämlich um ein Gelegenheitswerk, das zum Anlass des Wechsels eines Gemeinderats gesungen werden sollte. Die Komposition ist für einen Doppelchor geschrieben, dessen Rollenaufteilung ganz eigen ist. Der erste Chor besteht aus Solisten, die bestimmte Persönlichkeiten darstellen: Einerseits verkörpert ein Sopran die Weisheit und andererseits stellen Sopran II, Alt, Tenor und Bass je den jüngsten Gemeindegassenführer, den jüngsten Bürgermeister, den ältesten Gemeindegassenführer sowie den ältesten Bürgermeister dar. Der zweite Chor (Cappella) ist vierstimmig (SATB) und verkörpert den gesamten Gemeinderat. Diese Komposition gehört somit einer theatralischen Gattung in Form von Dialogen zwischen den verschiedenen Darstellern an. Die Rolle der fünfstimmigen Streicher ist dabei sehr wichtig und abwechslungsreich: Abgesehen von der einleitenden Sinfonia nehmen die Streicher an der Begleitung der Vokalpassagen teil, u.zw. vor allem als Unterstützung der Weisheit.

Herr, wende dich und sei mir gnädig. Diese Komposition, die den Untertitel *Dialog* hat, erfordert wieder eine doppelte Vokal- und Instrumentalbesetzung: einerseits vier Stimmen (SATB) und andererseits die Streicher in der in dieser Zeit gängigsten Besetzung (zwei Violinen, zwei Bratschen

und Bass). Wir befinden uns hier einer echten Theaterszene gegenüber zwischen den drei bereuenden Gläubigen (SAT), die sich dem Tod nahe fühlen (siehe in ihrem Text die häufige Wiederholung des Ausrufs „Das Grab ist da“), und der Bassstimme (die selbstverständlich die tröstende *Vox Christi* verkörpert). Auf eine erste Szene, die ein Dialog zwischen den drei Gläubigen und Christus ist und eine durch ihre Originalität und die Kühnheit der harmonischen Spannungen bemerkenswerte Musik aufweist, folgt eine ziemlich entwickelte Bassarie. Mit dem Wiegen eines Sicilianos singt der Bass die tröstenden Worte Christi. Nach einer kurzen Passage, in der sich die drei Gläubigen beruhigt zeigen, kommt der Schluss, der einem Ensemble von vier Stimmen anvertraut ist. Es stellt die Menge der Gläubigen dar, die die Ehre Gottes besingen. Dieser Abschnitt ist in drei Teile unterteilt: *Presto – adagio – presto (da capo)*. Darauf folgt schließlich der abschließende Choral *adagio* im 3/2-Takt. Hier wird die Freude der Gläubigen auch durch die sehr virtuosen Stimmen der beiden Violinen ausgedrückt, die sich in brillante Verzierungen stürzen und so im Kontrast zum Tanzcharakter des ternären Chorals stehen. Bemerkenswert ist, dass diese Art, einen ternären Choral mit verzierten, virtuosen Instrumentalparts zu schreiben, auch in der Hochzeitskantate *Meine Freundin du bist schön* desselben Johann Christoph zu finden ist (siehe RIC 326).

Es erhub sich ein Streit. Dieser Text, der den im Himmel ausgetragenen Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen zum Thema hat, inspirierte viele deutsche Komponisten des 17. Jh. Die hier vertretene Fassung von Johann Christoph ist besonders imposant. Zu einem Ensemble aus sechs Streichern (zwei Violinen und vier Bratschen) sowie einem Fagott kommen vier Trompeten und Pauken hinzu. Die Sänger sind auf zwei fünfstimmige Chöre aufgeteilt, einen tiefen (SATBB) und einen hohen Chor (SATTB). Dem tiefen Chor mit seinen zwei Bassstimmen sind jene Passagen anvertraut, die eindeutig für die Solisten bestimmt sind. Die Kantate ist in zwei Teile unterteilt, deren erster von einer *Sonata* für Streicher eingeleitet wird, während dem zweiten eine *Sinfonia* vorangeht, in der die Streicher und die Trompeten einander nach dem von der venezianischen Tradition des beginnenden 17. Jh. inspirierten Prinzip der *Cori spezzati* antworten. Der erste Teil schildert den Kampf im Himmel und den Sieg Michaels über den Drachen (der selbstverständlich den Satan symbolisiert). Der zweite Teil, der ohne die Effekte der Schlachtenmusik auskommt, ist eine

triumphale Schilderung des Reiches Gottes, das durch den Trost fugierter Passagen in ternärem Rhythmus des solistischen Chors und die fröhlichen abschließenden Antworten der beiden Chöre dargestellt wird: „darum freuet euch, Ihr Himmel und die darinnen wohnen.“

Johann Sebastian Bach (1685-1750): *Christ lag in Todesbanden*, BWV 4

Die Auseinandersetzung mit den geistlichen Kompositionen dieser Vorfahren von Johann Sebastian Bach und übrigens auch – muss das erst betont werden? – mit vielen Komponisten des ausgehenden 17. Jh. (egal ob es sich um Komponisten Norddeutschlands wie Bruhns und Buxtehude handelt oder um Meister aus Thüringen wie Pachelbel) ermuntert uns notwendigerweise dazu, in den ersten ähnlichen Werken Johann Sebastians Gemeinsamkeiten zu finden, die die grundlegende Rolle dieser Modelle bei der Ausbildung des jungen Musikers bestätigen. Die Kantate *Christ lag in Todesbanden* ist ein treffendes Beispiel dafür.

Diese Kantate ähnelt eindeutig und in überraschender Weise der gleichnamigen Komposition von Johann Pachelbel, von dem man weiß, dass er der Familie von Ambrosius Bach nahestand. In einem Fall wie im anderen handelt es sich um eine Kantate besonderer Art, in der alle Abschnitte auf der lutherischen Choralmelodie basieren und jeder Vers einer anderen vokalen und instrumentalen Besetzung anvertraut ist. So ist die Kantate Pachelbels in Verse unterteilt, die für das Vokalquartett, für Duette und Soli bestimmt sind, von denen manche von den Streichern begleitet werden. Zwar ist die Anzahl der Soli, Duette und Quartette in den beiden Kompositionen gleich, doch ist bei Bach die Anordnung weit besser strukturiert: Quartett – Duett – Solo – Quartett – Solo – Duett – Quartett.

Die Kantate *Christ lag in Todesbanden* von Johann Sebastian Bach wurde immer als eine seiner ersten Kompositionen dieser Gattung betrachtet. In Ermangelung beweiskräftiger historischer Elemente, nimmt man an, dass Bach sie vielleicht als „Beweis“ seiner Kompetenzen für die Organistenstelle der Divi-Blasii-Kirche in Mühlhausen am 24. April 1707 zu Gehör brachte. Doch wie Gilles Cantagrel in seinem Werk über die Kantaten Bachs bemerkt, gibt es nichts, was diese Hypothese zu untermauern erlaubt, da sein Vorspielen an Ostern 1707 für die Organistenstelle und

nicht für einen Posten als Komponist gedacht war. Neigt man zur anderen Hypothese, laut der diese Kantate in Mühlhausen am Ostersonntag 1708 uraufgeführt wurde, so wäre sie nach den Kantaten BWV 131, 150, 143 und 71 komponiert worden und würde in gewisser Hinsicht einen stilistischen Rückzug bedeuten. Tatsächlich kann man aber feststellen, wie frappierend die Entwicklung der Musiksprache und der Persönlichkeit des jungen Komponisten ist, und das ab der ersten Kantate, die er kurz nach seiner Ernennung in Mühlhausen komponierte (*Aus der Tieffen, rufe ich*, BWV 131). Es wäre daher verlockend sich vorzustellen, dass *Christ lag in Todesbanden* eigentlich die erste erhaltene Kantate des jungen Johann Sebastian sein und sogar noch aus Arnstadt stammen könnte, ohne dass es uns möglich ist herauszufinden, ob sie dort aufgeführt wurde. Verfügte er in Arnstadt über Sänger und Instrumentalisten, die fähig waren, diese Komposition zu interpretieren, während eine Zeugenaussage über die klägliche Qualität der dortigen Musiker bekannt ist? Es scheint dennoch, dass er sich, abgesehen von seinen Funktionen als Organist, auch darum kümmerte, die Vokalmusik zu leiten. Als Beweis dafür sei nur der Verweis des Kirchenrats von Arnstadt genannt, der ihn am 11. November 1706 fragte, mit welchem Recht er unlängst eine fremdes Mädchen auf die Chorempore einlud und mit ihr musizierte. Nebenbei gesagt, soll dieses Mädchen ganz einfach seine Cousine Maria Barbara gewesen sein, die im darauffolgenden Jahr seine Gattin wurde.

Im Februar 1706 nahm Johann Sebastian Bach nach einem viermonatigen Aufenthalt in Lübeck bei Dieterich Buxtehude seine Organistenstelle in Arnstadt wieder auf. Seine Ohren waren voll von allem, was er in Lübeck sowie von dem, was er davor bei seinem ersten Aufenthalt im Norden bei Böhm in Lüneburg und den Hamburger Meistern gehört hatte. Es ist bekannt, dass er damals Stücke für Cembalo schrieb, unter anderem Suiten im französischen Stil, die er bei seinem ersten Aufenthalt im Norden entdeckt hatte, wie sollte man sich da nicht vorstellen, dass der junge Musiker nicht auch begann, Vokalwerke zu komponieren? Die Konzentration stilistischer Elemente seiner ihm nächsten Modelle kann nur überzeugen, dass die Kantate *Christ lag in Todesbanden* zweifellos die einzige Vokalkomposition ist, die aus dieser Zeit erhalten blieb. Es ist klar, dass sie besonders beliebt ist und er sie sicher als gelungen betrachtete, da er sie am 9. April 1724 in Leipzig wieder aufführte, indem er die *Colla-parte*-Stimmen für einen Zink und drei Posaunen hinzufügte.

Abgesehen von der auffälligen Ähnlichkeit in der Form mit der gleichnamigen Kantate von Pachelbel enthält diese Komposition sehr viele Elemente, deren Modelle sich vor allem in den Kompositionen seiner Vorfahren finden. Außer der fünfstimmigen Kompositionsweise für die Streicher, die für diese Zeit sehr charakteristisch ist, kann man feststellen, dass die erste Violine eine Hauptrolle spielt: Die kleine Kadenz am Ende der *Sinfonia*, die sehr aktive Stimme der Streicher in den Vokalquartetten mit Instrumentalparts, die von den Stimmen unabhängig sind, sowie die Virtuosität der girlandenartigen Läufe und der Diminutionen auf Grundlage eines Chorals (was man hier in den Versen des Tenors mit den zwei unisono spielenden Violinen hört, genau wie im Schlusschoral der Kantate *Herr, wende dich und sei mir gnädig* von Johann Christoph). Und was soll man zum Beispiel zum in Achteln geschriebenen Bass des ersten Duetts sagen, dessen Modelle in einigen Kompositionen Buxtehudes zu finden sind, zum Bass-*Arioso*, das von den Streichern begleitet wird und unweigerlich an Nicolaus Bruhns erinnert, usw.? Allerdings muss man zugeben, dass diese Vielfalt an vokalen und instrumentalen Anordnungen bereits in der Kantate *Herr der König freuet sich* von Johann Michael Bach gefunden werden kann.

Sicher trägt die Familie Bach ihren Namen zu Recht, da sie sich wie Wasserläufe unentwegt vom Kleinsten zum Größten verzweigt; alle diese Vorfahren sind tatsächlich die Quellen des majestätischen Stroms, den Johann Sebastian darstellt.

JÉRÔME LEJEUNE

ÜBERSETZUNG: SILVIA BERUTTI-RONELT

Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ

Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ,
weil es nun Abend worden ist.
Dein göttlich Wort, das helle Licht,
laß je bei uns auslöschen nicht!

In dieser letzten betäubten Zeit
verleih uns, Herr, Beständigkeit,
daß wir dein Wort und Sakrament
rein behalten bis an unser End.

Die Furcht des Herren

Sopran: Die Weisheit
Sopran: Der jüngere regierende
Kämmerer
Altus: Der jüngere regierende
Bürgermeister
Tenor: Der ältere regierende
Kämmerer
Baß: Der ältere regierende
Bürgermeister
Chor: Der ganze Rat

DIE VEISHEIT
Die Furcht des Herren ist der
Weisheit Anfang, das
ist eine feine Klugheit; wer darnach
tut, des Lob
bleibt ewig.

Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ

Ah, remain with us, Lord Jesus Christ,
For it is now evening.
Your divine word, that shining light,
Do not allow it to be extinguished!

In these recent times of trouble,
Grant us constancy, o Lord,
That we may remain true
To your word and sacrament till death.

Die Furcht des Herren

Soprano: Wisdom
Soprano: the younger incumbent
chamberlain
Altus: the younger incumbent
burgomaster
Tenor: the older incumbent chamberlain
Bass: the older incumbent burgomaster
Chorus: the entire council

WISDOM
The fear of the Lord is the beginning
of wisdom,
This is fine intelligence: whoever acts in
this fashion
Will be praised for ever.

Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ

Ah, demeure auprès de nous, Seigneur
Jésus-Christ,
Puisque le soir est tombé.
Ta divine parole, la claire lumière,
Ne les laisse jamais s'éteindre chez nous !

Dans cette récente époque désolée,
Prête-nous, Seigneur, de la constance,
Afin que nous gardions ta parole et ton
sacrement
Purs jusqu'à notre fin.

Die Furcht des Herren

Soprano : la sagesse
Soprano : le plus jeune trésorier
municipal régissant
Altus : le plus jeune maire régissant
Ténor : le plus vieux trésorier municipal
régissant
Basse : le plus vieux maire régissant
Chœur : le conseil entier

LA SAGESSE
La crainte du Seigneur et le début de la
sagesse, voilà
Un bon sens aigu ; les louanges de celui
qui agit ainsi
Seront éternelles.

TENOR, SOPRAN, ALTUS,
BASS, CHOR
O Gott meiner Väter und Herr aller
Güte, der du
alle Dinge durch dein Wort gemacht
und den
Menschen durch deine Weisheit
bereitet hast, daß
er die Welt regieren soll mit
Heiligkeit und Gerechtigkeit
und mit rechtem Herzen richten:
Gib mir die Weisheit, die stets um
deinen Thron ist.

DIE VEISHEIT
Durch mich regieren die Könige, und
die Ratsherrn
setzen das Recht.

ALLE ANDEREN
Gib mir die Weisheit.

DIE VEISHEIT
Durch mich herrschen die Fürsten
und alle Regenten
auf Erden.

ALLE ANDEREN
Gib mir die Weisheit, die stets um
deinen Thron ist.

DIE VEISHEIT
Ich Weisheit, wohne bei dem Witze
und weiß guten
Rat zu geben.

TENOR, SOPRANO, ALTUS, BASS,
CHORUS
O God of my fathers and Lord of all
that is good,
Who created all things by your word
And who in your wisdom prepared
humanity
To rule the world with holiness and
justice
And to judge with a righteous heart:
Grant me the wisdom that still
surrounds your throne.

WISDOM
The kings rule through me,
And the councillors lay down the laws.

THE OTHERS
Grant me wisdom.

WISDOM
The princes and all who govern on earth
rule through me.

THE OTHERS
Grant me the wisdom that still
surrounds thy throne.

WISDOM
I, wisdom, dwell with Reason
And give good counsel.

TÉNOR, SOPRANO ALTUS,
BASSE, CHŒUR
Oh, Dieu de mes pères et Seigneur de
toutes les bontés qui
As créé toutes choses par ta parole et as
préparé l'homme par ta sagesse, afin
Qu'il règne sur le monde avec sainteté
et justice
Et juge d'un cœur bon :
Donne-moi un peu de la sagesse qui
entoure toujours ton trône.

LA SAGESSE
Par moi, les rois règnent et les conseillers
font la loi.

TOUS LES AUTRES
Donne-moi de la sagesse.

LA SAGESSE
Par moi les princes et tous les souverains
règnent
sur terre.

TOUS LES AUTRES
Donne-moi un peu de la sagesse qui
entoure toujours ton trône.

LA SAGESSE
Moi, la sagesse, j'habite auprès de l'esprit
et je sais donner
Un bon conseil.

ALLE ANDEREN
Gib mir die Weisheit.

SOPRAN
denn ich bin zu gering.

DIE VEISHEIT
Mein ist beide, Rat und Tat.

SOPRAN
Ich bin zu gering im Verstand des
Rechts und Gesetzes.

DIE VEISHEIT
Ich habe Verstand und Macht!

ALLE ANDEREN
Gib mir die Weisheit, die stets um
deinen Thron ist.

THE OTHERS
Grant me wisdom.

SOPRANO
For I am low and humble.

WISDOM
Both counsel and action are mine to offer.

SOPRANO
I am too lowly to understand justice
and the law.

WISDOM
I have knowledge and power!

THE OTHERS
Grant me the wisdom that still
surrounds thy throne.

TOUS LES AUTRES
Donne-moi de la sagesse.

SOPRANO
Car je suis trop médiocre.

LA SAGESSE
J'ai les deux, le conseil et l'action.

SOPRANO
Je suis trop médiocre dans ma
compréhension du droit et de la loi.

LA SAGESSE
J'ai l'intelligence et le pouvoir !

TOUS LES AUTRES
Donne-moi un peu de la sagesse qui
entoure toujours ton trône.

Ich danke dir

Ich danke dir, Gott, daß ich
wunderbarlich gemacht bin.
Herr, mein Gott, wunderbarlich sind
deine Werk, und das
Erkennt meine Seele wohl.

Ich danke dir

I thank you, God, for I am fearfully and
wonderfully made.
Lord my God, how wonderful are your
works;
My soul acknowledges this in truth.

Ich danke dir

Je te remercie, Dieu, d'être ainsi
merveilleusement fait.
Seigneur, mon Dieu, tes œuvres sont
merveilleuses et
mon âme reconnaît cela bien.

Herr, der König freuet sich

Herr, der König freuet sich in deiner Kraft,
und wie sehr fröhlich ist er über deiner Hülfe.

Denn du gibest ihm seines Herzens Wunsch
und weigerst nicht was sein Mund bittet. Sela, Sela.

Denn du überschüttetest ihn mit gutem Segen
und setzest eine güldene Krone auf sein Haupt.

Er erbitet dich um das Leben;
so gibst du ihm langes Leben immer und ewiglich.

Er hat große Ehre an deiner Hülfe;
du legest Lob und Schmuck auf ihn.

Denn du setzest ihn zum Segen ewiglich,
und erfreuest ihn mit Freuden deines Antlitz.

Herr, der König freuet sich in deiner Kraft
und sie sehr fröhlich ist deiner Hülfe.

Herr, der König freuet sich

O Lord, the king rejoices in your strength,
And exults greatly in your help.

For you have given him his heart's desire,
And have not refused what his mouth requests. Selah.

For you have showered him with goodly blessings
And have set a golden crown upon his head.

He asked life from you, and you granted him
Long life for ever and ever.

He has gained great glory through your help;
You have bestowed praise and splendour on him.

For you have set your blessing on him for eternity,
And cause him to rejoice on beholding your face.

O Lord, the king rejoices in your strength,
And exults greatly in your help.

Herr, der König freuet sich

Seigneur, le roi se réjouit de ta force,
et il est tellement joyeux grâce à ton aide.

Car tu lui as donné le désir de son cœur
Et tu n'as pas rejeté ce dont sa bouche te prie.
Sela, Sela.

Tu le recouvres de ta bonne bénédiction
Et sur sa tête tu mets une couronne d'or.

Comme il te demande la vie,
Tu lui donnes toujours et éternellement
une vie longue.

Ton aide lui procure une grande gloire ;
Tu le pares de louanges et de décorations.

Car tu lui donnes ta bénédiction éternellement
Et tu lui procures les joues de ta face.

Seigneur, le roi se réjouit de ta force,
et il est tellement joyeux grâce à ton aide.

Herr, wende dich und sei mir gnädig

ALTUS, TENOR I/II
 Herr, wende dich und sei mir gnädig,
 denn ich rufe täglich zu dir, mein
 Odem ist schwach und meine
 Tage sind abgekürzt: Das Grab ist da.

BASS
 Laß dir an meiner Gnade begnügen.

TENOR I
 Meine Gestalt ist jämmerlich und
 elend, die bestimmten
 Jahre sind kommen, und ich gehe
 hin des
 Weges, den ich nicht wiederkomme:

ALTUS, TENOR I/II
 Das Grab ist da.

TENOR II
 Der demütiget auf dem Auge meine
 Kraft
 und verkürzt meine Tage:

ALTUS, TENOR I/II
 Das Grab ist da.

ALTUS
 Meine Tage sind dahin wie ein
 Schatten, und ich
 verdorre wie Gras:

Herr, wende dich und sei mir gnädig

ALTUS, TENOR I/II
 Lord, turn unto me and be merciful,
 For I call to you daily; my breath is weak
 And my days are cut short: the grave
 is open.

BASS
 Let yourself be content within my grace.

TENOR I
 My state is pitiful and wretched,
 The term of my years is run;
 I set out on a road on which I shall not
 return.

ALTUS, TENOR I/II
 The grave is open.

TENOR II
 Death humbles my strength in my sight
 And shortens my days:

ALTUS, TENOR I/II
 The grave is open.

ALTUS
 My days pass like shadows,
 And I wilt away like the grass:

Herr, wende dich und sei mir gnädig

ALTO, TÉNOR I/II
 Seigneur, tourne-toi et sois
 miséricordieux envers moi, car je t'appelle
 quotidiennement, mon souffle est faible
 et mes jours sont raccourcis : voici la tombe.

BASSE
 Contente-toi de ma grâce.

TÉNOR I
 Mon corps est pitoyable et misérable, je
 suis arrivé à un certain âge et je prends le
 chemin d'où je ne reviendrai pas.

ALTO, TÉNOR I/II
 Voici la tombe.

TÉNOR II
 Elle fait baisser la force de mes yeux
 et raccourcit mes jours :

ALTO, TÉNOR I/II
 Voici la tombe.

ALTO
 Mes jours s'en sont allés comme une
 ombre, et je
 flétris comme l'herbe :

ALTUS, TENOR I/II

Das Grab ist da, und meine Kräfte
sind vertrocknet
wie eine Scherbe.

BASS

Meine Kraft ist in den Schwachen
mächtig. Laß dir
an meiner Gnade begnügen.

ALTUS, TENOR I/II

Mein Gott, nimm mich nicht wes in
der Hälfte
meiner Tage! Stärke deinen Knecht,
denn ich bin
elend und arm. Neige deine Ohren
und erhöere mich!

BASS

Ich habe dich erhört zur angenehmen
Zeit und will deinen Tagen noch viel
Jahr zusetzen. Denn siehe ich decke
dich unter den Schatten meiner
Hände und habe dir am Tage des
Heils geholfen. Laß dir
meiner Gnade begnügen.

ALTUS, TENOR I/II

Der Herr züchtigt mich wohl, aber
er gibt mich
dem Tode nicht, denn die Toten
werden dich,
Herr, nicht loben, noch die
hinunterfahren in die Hölle.

ALTUS, TENOR I/II

The grave is open, and my strength
Lies shattered like a potsherd.

BASS

My might grants strength to the weak.
Rejoice in my grace and mercy.

ALTUS, TENOR I/II

My God, do not take me away in the
middle of life!
Strengthen your servant, for I am poor
and miserable.
Incline your ear unto me and hear me!

BASS

I have heard you in the fullness of time
And will increase your lifespan by many years.
For behold, I cover you with the shadow
of my hands
And I have helped you on the day of
judgement.
Rejoice in my grace and mercy.

ALTUS, TENOR I/II

The Lord punishes me, but does not
kill me,
For neither the dead nor those that
descend
Into Hell will praise the Lord.

ALTO, TÉNOR I/II

Voici la tombe, et mes forces sont sèches
comme un débris.

BASSE

Ma force est puissante pour les faibles.
Contente-toi de ma grâce.

ALTO, TÉNOR I/II

Mon Dieu, ne m'enlève pas à la moitié
de mes jours ! Donne de la force à ton
serviteur, car je suis
misérable et pauvre. Penche tes oreilles
et exauce-moi !

BASSE

Je t'ai exaucé au moment approprié et
je veux
Ajouter à tes jours beaucoup d'années
encore. Car vois,
Je te couvre sous l'ombre de mes mains
et je t'ai aidé le jour du salut.
Contente-toi de ma grâce.

ALTO, TÉNOR I/II

Le seigneur me châtie, mais il ne me
livre pas
à la mort, car les morts ne te
loueront pas, Seigneur, ni ceux qui
descendent en enfer.

ALTUS, TENOR I/II, BASS
 Sondern wir loben den Herrn, von
 nun an bis in
 Ewigkeit.
 Die Toten werden dich, Herr, nicht
 loben, noch
 die hinunterfahren in die Hölle.

CHORAL
 Frisch auf mein' Seel' und zage nicht,
 Gott will sich dein erbarmen.
 Rasch Hilf' will er dir teilen mit,
 er ist ein Schutz der Armen;
 ob's oft geht hart im Rosengart'
 kann man nicht allzeit sitzen,
 Wer Gott vertraut,
 fest auf ihn baut,
 den will er ewig schützen.

Christ lag in Todesbanden

Christ lag in Todesbanden
 Für unsre Sünd gegeben,
 Er ist wieder erstanden
 Und hat uns bracht das Leben;
 Des wir sollen fröhlich sein,
 Gott loben und ihm dankbar sein
 Und singen halleluja,
 Halleluja!

Den Tod niemand zwingen kunnt
 Bei allen Menschenkindern,
 Das macht' alles unsre Sünd,

ALTUS, TENOR I/II, BASS
 But we praise the Lord,
 From now till eternity.
 For neither the dead nor those that
 descend
 Into Hell will praise the Lord.

CHORALE
 Rise up, my soul, and do not hesitate,
 For God will have mercy on you.
 He will swiftly come to your aid,
 For he is the protector of the poor.
 Although life is often no bed of roses,
 We cannot remain always sitting down.
 He who trusts in God
 And bases his life around him,
 God will protect for ever.

Christ lag in Todesbanden

Christ lay in death's bonds
 handed over for our sins,
 he is risen again
 and has brought us life
 For this we should be joyful,
 praise God and be thankful to him
 and sing alleluia,
 Alleluia.

Nobody could overcome death
 among all the children of mankind.
 Our sin was the cause of all this,

ALTO, TÉNOR I/II, BASSE
 Mais nous louons le Seigneur dès
 maintenant jusqu'à l'éternité.
 Les morts ne te loueront pas, Seigneur,
 ni ceux qui descendent en enfer.

CHORAL
 Va mon âme et ne manque pas de
 courage,
 Dieu veut avoir pitié de toi.
 Il veut vite t'aider,
 Il est le protecteur des pauvres ;
 Même si c'est souvent dur, on ne peut pas
 Être tout le temps assis dans un jardin de
 roses, / Celui qui a confiance en Dieu
 Qui est fort de son appui,
 Dieu le protégera éternellement.

Christ lag in Todesbanden

Christ gisait dans les liens de la mort,
 Sacrifié pour nos péchés.
 Il est ressuscité
 Et nous a apporté la vie.
 Nous devons nous réjouir,
 Louer Dieu et lui être reconnaissant
 Et chanter Alléluia.
 Alléluia.

Nul ne peut contraindre la mort
 Parmi le genre humain,
 La faute en revient seulement à nos

Kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tod so bald
Und nahm über uns Gewalt,
Hielt uns in seinem Reich gefangen.
Halleluja!

no innocence was to be found.
Therefore death came so quickly
and seized power over us,
held us captive in his kingdom.
Alleluia

péchés,
Il n'existait pas d'innocents.
C'est pourquoi la mort fut si prompte
À s'emparer de nous,
Et à nous retenir captifs dans son empire.
Alléluia.

Jesus Christus, Gottes Sohn,
An unser Statt ist kommen
Und hat die Sünde weggetan,
Damit dem Tod genommen
All sein Recht und sein Gewalt,
Da bleibet nichts denn Tods Gestalt,
Den Stach'l hat er verloren.
Halleluja!

Jesus Christ, God's son,
has come to our place
and has put aside our sins,
and in this way from death has taken
all his rights and his power,
here remains nothing but death's
outward form,
it has lost its sting.
Alleluia!

Jésus-Christ, fils de Dieu,
Est venu à notre place
Et a chassé le péché,
Retirant ainsi à la mort
Tous ses droits et sa puissance,
Il ne reste plus rien de la mort,
Elle a perdu son dard.
Alléluia.

Es war ein wunderlicher Krieg,
Da Tod und Leben rungen,
Das Leben behielt den Sieg,
Es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündigt das,
Wie ein Tod den andern fraß,
Ein Spott aus dem Tod ist worden.
Halleluja!

It was a strange battle
where death and life struggled.
Life won the victory,
it has swallowed up death
Scripture has proclaimed
how one death ate the other,
death has become a mockery.
Alleluia.

Ce fut une étrange guerre,
Qui opposa la mort à la vie ;
La vie a remporté la victoire,
Elle a anéanti la mort.
L'écriture a annoncé
Comment une mort supprima l'autre,
La mort est devenue une dérision.
Alléluia.

Hier ist das rechte Osterlamm,
Davon Gott hat geboten,
Das ist hoch an des Kreuzes Stamm
In heißer Lieb gebraten,
Das Blut zeichnet unsre Tür,
Das hält der Glaub dem Tode für,
Der Würger kann uns nicht mehr
schaden.
Halleluja!

Here is the true Easter lamb
that God has offered
which high on the trunk of the cross
is roasted in burning love,
whose blood marks our doors,
which faith holds in front of death,
the strangler can harm us no more
Alleluia.

Voici le juste agneau pascal
Source de vie
Sur le tronc de la Croix
Il s'est donné avec le plus fervent amour,
Son sang marque notre porte,
La foi tient la mort en échec,
Le bourreau ne peut plus rien contre
nous,
Alléluia.

So feiern wir das hohe Fest
Mit Herzensfreud und Wonne,
Das uns der Herr scheinen lässt,
Er ist selber die Sonne,
Der durch seiner Gnade Glanz
Erleuchtet unsre Herzen ganz,
Der Sünden Nacht ist verschwunden.
Halleluja!

Wir essen und leben wohl
In rechten Osterfladen,
Der alte Sauerteig nicht soll
Sein bei dem Wort der Gnaden,
Christus will die Kost sein
Und speisen die Seel allein,
Der Glaub will keins andern leben.
Halleluja!

Thus we celebrate the high feast
with joy in our hearts and delight
that the Lord lets shine for us,
He is himself the sun
who through the brilliance of his grace
enlightens our hearts completely,
the night of sin has disappeared.
Alleluia.

We eat and live well
on the right Easter cakes,
the old sour-dough should not
be with the word grace,
Christ will be our food
and alone feed the soul,
faith will live in no other way.
Alleluia.

Aussi célébrons-nous la grande fête
Dans l'allégresse du cœur et les délices,
Que le Seigneur nous dispense.
Il est lui-même le soleil,
Qui par l'éclat de sa grâce
Illumine tout notre cœur ;
La nuit du péché s'est évanouie.
Alléluia.

Nous mangeons et vivons bien,
Invités au pain bienfaisant,
Le vieux levain ne doit pas
Être associé à la parole de grâce.
Christ sera notre nourriture
Et lui seul rassasiera notre âme ;
Le croyant ne veut pas d'autre vie.
Alléluia.

Es erhob sich ein Streit

Es erhob sich ein Streit im Himmel:
Michael und seine Engel stritten mit
dem Drachen; und der Drache stritt,
und seine Engel, und siegeten nicht.
Auch ward ihre Stätte nicht mehr
funden im Himmel.

Und es ward ausgeworfen der große
Drach', die alte Schlange, die da heißet
der Teufel und Satanas,
der die ganze Welt verführet, und
ward geworfen auf die Erden, und
seine Engel wurden auch dahin
geworfen.

Es erhob sich ein Streit

And there was war in Heaven:
Michael and his angels strove against the
dragon; The dragon and his angels strove
and were conquered. Their dwellings
were no longer found in Heaven.

The great dragon was cast out, the old
serpent
Who there is called the Devil and Satan,
Who did seduce the whole world,
And was cast down with his angels upon
the earth.

Es erhob sich ein Streit

Une dispute éclata dans les cieux :
Michel et ses anges se battirent avec
le dragon ; et le dragon se battit, et ses
anges ne vainquirent pas. Et on ne trouva
plus leur trace dans les cieux.

Et le grand dragon, le vieux serpent qui
s'appelle diable et Satan fut jeté dehors,
celui qui séduit le monde entier, et il
fut jeté sur la terre, et ses anges y furent
également jetés.

Und ich hörete eine große Stimme,
die sprach im Himmel:
"Nun ist das Heil und die Kraft
und das
Reich und die Macht unsers Gottees,
seines Christus worden.
Weil der verworfen ist, der sie
verklaget Tag und Nacht vor Gott.

And I heard a great voice that spoke in
Heaven:
"Now is the power and the glory, the
realm and might
Of our God, given to his Christ; for he
who Challenged God by day and night
is cast down.

Et j'entendis dans les cieux une voix forte
qui disait :
« À présent, le salut est venu et la force et
le royaume et la puissance de notre Dieu,
et de son Christ.
Puisque celui-là fut rejeté qui, jour et
nuit, les accusait devant Dieu.

Und sie haben ihn überwunden durch
des Lammes
Blut und durch das Wort ihres
Zeugnis und haben
ihr Leben nicht geliebet bis an den
Tod. Darum freuet euch, ihr Himmel
und die darinnen
wohnen.

They have overwhelmed him with the
blood of the lamb
And with the word of their testimony
And they loved not their lives until their
death.
Then rejoice, you Heavens, and those
that dwell therein".

Et ils l'ont vaincu par le sang de l'agneau
et la parole de leur témoignage et ils
n'aimèrent pas leur vie jusqu'à la mort.
C'est pourquoi réjouissez-vous, cieux et
vous qui y habitez. »

(nach Offenb. Joh. 12, 7-12)

(Revelations 12, 7-12)

(d'après l'Apocalypse de Jean 12, 7-12)

Translation: Peter Lockwood

Traduction : Silvia et
Jean-Claude Berutti-Ronelt

RIC 401

