

Himmelsmusik

L'ARPEGGIATA | CHRISTINA PLUHAR

HIMMELSMUSIK

Céline Scheen *soprano*

Philippe Jaroussky *countertenor*

Jesús Rodil *tenor*

Dingle Yandell *bass*

L'ARPEGGIATA

Doron Sherwin *cornetto*

Adam Woolf *sackbut*

Judith Steenbrink *baroque violin*

Catherine Aglibut *baroque violin*

Lixsania Fernández *viola da gamba*

Rodney Prada *viola da gamba*

François Joubert-Caillet *viola da gamba*

Joetxu Obregón *cello*

Paulina van Laarhoven *lirone*

Josep Maria Martí Duran *theorbo, archlute & baroque guitar*

Flora Papadopoulos *baroque harp*

Yoko Nakamura *organ*

Christina Pluhar *theorbo & direction*





HIMMELSMUSIK

Johann Theile 1646–1724					
1	Der Sionitin Wiegenlied: Nun, ich singe, Gott, ich knie	7.19	8	Philipp Heinrich Erlebach 1657–1714	
	Archiv der Sing-Akademie zu Berlin			Kommt, ihr Stunden, macht mich frei	8.19
	<i>Céline Scheen · Philippe Jaroussky · Jesús Rodil · Dingle Yandell</i>			in Harmonische Freude musicalischer Freunde I (Nürnberg, 1697)	
				<i>Philippe Jaroussky</i>	
Johann Christoph Bach 1642–1703				Franz Tunder 1614–1667	
2	Lamento: Ach, dass ich Wassers g'nug hätte	6.59	9	Aria: Ein kleines Kindelein	2.49
	Uppsala Universitetsbiblioteket, Sammlung Düben			Uppsala Universitetsbiblioteket, Sammlung Düben	
	<i>Philippe Jaroussky</i>			<i>Céline Scheen</i>	
Crato Bütner 1616–1679				Johann Rudolf Ahle 1625–1673	
3	Ich suchte des Nachts in meinem Bette	5.43	10	Bleib bei uns, denn es will Abend werden	5.30
	First edition (Danzig, 1652)			in Neu-gepflanzter Thüringischer Lust-Garten (Mühlhausen 1657)	
	Uppsala Universitetsbiblioteket, Sammlung Düben			<i>Céline Scheen · Philippe Jaroussky</i>	
	<i>Céline Scheen</i>				
Johann Theile 1646–1724				Antonio Bertali 1605–1669	
4	Gott, hilf mir	6.08	11	Sonata a 6 in E minor	5.13
	Staatsbibliothek zu Berlin–Preußischer Kulturbesitz			in Partiturbuch Jacob Ludwig (1662)	
	<i>Philippe Jaroussky</i>			Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel	
				<i>Instrumental</i>	
Christian Ritter 1645/8–after 1725				Heinrich Schütz 1585–1672	
5	O amantissime sponse	10.24	12	Erbarm dich mein, o Herre Gott SWV 447	4.10
	Staatsbibliothek zu Berlin–Preußischer Kulturbesitz			Uppsala Universitetsbiblioteket, Sammlung Düben	
	<i>Céline Scheen</i>			<i>Céline Scheen</i>	
Anonymous				Johann Sebastian Bach 1685–1750	
6	Chiaccona a 4 in C	4.30	13	Komm, süßer Tod, komm, sel'ge Ruh! BWV 478	2.28
	in Partiturbuch Jacob Ludwig (1662), Herzog August Bibliothek,			in Georg Christian Schemelli, Musicalisches Gesangbuch (Leipzig, 1736)	
	Wolfenbüttel			<i>Philippe Jaroussky</i>	
	<i>Instrumental</i>				
Heinrich Schütz 1585–1672				75.19	
7	Von Gott will ich nicht lassen SWV 366	5.43			
	in Symphoniae Sacrae II (Dresden, 1647)				
	<i>Céline Scheen · Philippe Jaroussky · Dingle Yandell</i>				

Johann Theile

Der Sionitin Wiegenlied:

Nun, ich singe, Gott, ich knie

In Festo Navitatis Christi.

Der Sionitin Wiegenlied. [...]

4 Bratz, 4 Vocum con Continuo. di Theil.

Manuscript, Archiv der Sing-Akademie zu Berlin
(First edition: Beeskow, 2011)

Text: anonymous

Céline Scheen, Philippe Jaroussky, Jesús Rodil, Dingle
Yandell, Doron Sherwin, Adam Woolf, Judith Steenbrink,
Lixsania Fernández, Rodney Prada, François Joubert-
Caillet, Josetxu Obregón, Paulina van Laarhoven, Josep
Maria Martí Duran, Flora Papadopoulos, Yoko Nakamura,
Christina Pluhar

Johann Christoph Bach

Lamento: Ach, dass ich Wassers g'nug hätte

Manuscript, Uppsala Universitetsbiblioteket,
Sammlung Düben

Text: Jeremiah 8:23; Psalm 37(38):4(5);

Lamentations 1:16, 1:22, 1:12

Philippe Jaroussky, Judith Steenbrink, François Joubert-
Caillet, Lixsania Fernández, Rodney Prada, Josetxu
Obregón, Paulina van Laarhoven, Josep Maria Martí
Duran, Flora Papadopoulos, Yoko Nakamura, Christina
Pluhar

Crato Bütner

Ich suchte des Nachts in meinem Bette

Canticorum 3 A 3 Canto solo con Doi violini.

Ich Suchte des Nachts | a 3 | Canto Con 2 viol |

di | Crat: Butnero. (Danzig, 1652)

Uppsala Universitetsbiblioteket, Sammlung Düben

Text: Song of Songs 3:1-4

Céline Scheen, Doron Sherwin, Judith Steenbrink,
Catherine Aglibut, Rodney Prada, Josetxu Obregón,
Paulina van Laarhoven, Josep Maria Martí Duran, Flora
Papadopoulos, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

Johann Theile

Gott, hilf mir

Gott hilff mir denn das Waßer gebet mir biß |

a 2 Violette, Canto solo con il Basso Continuo.

C b. Job: Theil.

Manuscript, Staatsbibliothek zu Berlin,

Sammlung Bokemeyer

Text: Psalm 68(69):1-3, 16(2-4, 17)

Philippe Jaroussky, Doron Sherwin, Adam Woolf, Judith
Steenbrink, Rodney Prada, François Joubert-Caillet,
Paulina van Laarhoven, Josep Maria Martí Duran, Flora
Papadopoulos, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

Christian Ritter

O amantissime sponse

Manuscript, Staatsbibliothek zu Berlin

Text: anonymous

Céline Scheen, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut,
Lixsania Fernández, Rodney Prada, François Joubert-
Caillet, Paulina van Laarhoven, Josep Maria Martí Duran,
Flora Papadopoulos, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

Anonymous

Chiaccona a 4 in C

in PARTITUR Buch Voll Sonaten Canzonen

Arien Allemand: Cour: Sarab: Chiquen. etc. Mitt. |

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Instrumenten.

Der heutiges Tages besten und an fürstl.

und ander Höffen gebräuchlichsten Manier

und Fuhrnehmster Autorimi composition |

Mitt Fleiß zusammen geschrieben [...]

unterthanigst überreicht von |

Jacobo Ludovico. P.S. Bestalltem Musico in Gotha.

Anno 1662.

Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel

Doron Sherwin, Adam Woolf, Judith Steenbrink, Catherine
Aglibut, Rodney Prada, François Joubert-Caillet,
Paulina van Laarhoven, Josep Maria Martí Duran, Flora
Papadopoulos, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

Heinrich Schütz

Von Gott will ich nicht lassen SWV 366

in Symphoniae Sacrae II (Dresden, 1647)

Text: Ludwig Helmbold (Erfurt, 1563)

Céline Scheen, Philippe Jaroussky, Dingle Yandell, Doron
Sherwin, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Rodney
Prada, Paulina van Laarhoven, Josep Maria Martí Duran,
Flora Papadopoulos, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

Philipp Heinrich Erlebach

Kommt, ihr Stunden, macht mich frei

in Harmonische Freude musicalischer Freunde I

(Nürnberg, 1697)

Text: anonymous

Philippe Jaroussky, Doron Sherwin, Judith Steenbrink,
Catherine Aglibut, Rodney Prada, François Joubert-
Caillet, Josetxu Obregón, Josep Maria Martí Duran, Flora
Papadopoulos, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

Franz Tunder

Aria: Ein kleines Kindelein

Soprano solo con 5 strumenti.

Uppsala Universitetsbiblioteket, Sammlung Düben

Text: Angelus Silesius (Breslau, 1657)

Céline Scheen, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut,
Lixsania Fernández, Rodney Prada, Josetxu Obregón,
Paulina van Laarhoven, Josep Maria Martí Duran, Flora
Papadopoulos, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

Johann Rudolf Ahle

Bleib bei uns, denn es will Abend werden
in *Neu-gepflantzter Thüringischer Lust-Garten*
(Mühlhausen, 1657)
Text: Luke 24:29

Céline Scheen, Philippe Jaroussky, Doron Sherwin, Adam Woolf, Judith Steenbrink, Rodney Prada, François Joubert-Caillet, Josetxu Obregón, Paulina van Laarhoven, Josep Maria Martí Duran, Flora Papadopoulos, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

Antonio Bertali

Sonata a 6 in E minor
in *PARTITUR Buch [...]*
Mitt Fleiß zusammen geschrieben [...] von |
Jacobo Ludovico. [...] Gotha. Anno 1662.
Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel

Doron Sherwin, Adam Woolf, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Lixsania Fernández, Rodney Prada, François Joubert-Caillet, Josetxu Obregón, Paulina van Laarhoven, Josep Maria Martí Duran, Flora Papadopoulos, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

Heinrich Schütz

Erbarm dich mein, o Herre Gott SWV 447
ä. 6. | Erbarm dich mein ö Herr Gott. |
canto solo Con 5 viole. | 124. | Henric: Sagitt.
Uppsala Universitetsbiblioteket, Sammlung Düben
Text: Erhard Hegenwald, after Psalm 50(51)
(Wittenberg, 1524)

Céline Scheen, Doron Sherwin, Judith Steenbrink, François Joubert-Caillet, Lixsania Fernández, Rodney Prada, Josetxu Obregón, Josep Maria Martí Duran, Flora Papadopoulos, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

Johann Sebastian Bach

Komm, süßer Tod, komm, sel'ge Ruh! BWV 478
in *Georg Christian Schemelli, Musicalisches*
Gesangbuch (Leipzig, 1736)
Text: anonymous

Philippe Jaroussky, Doron Sherwin, Josetxu Obregón, Rodney Prada, Josep Maria Martí Duran, Flora Papadopoulos, Yoko Nakamura, Christina Pluhar



HIMMELSMUSIK

„Wie schön muss wohl die Musik im Himmel sein, wenn irdische Musik schon so bezaubern kann?“

Der lutherische Liederdichter Paul Gerhardt stellte 1653 in seinem berühmten Gedicht „Geh aus, mein Herz, und suche Freud“ ganz ähnliche Fragen. Seine komponierenden Zeitgenossen konnten sich aber nicht nur dem hymnischen Gotteslob hingeben, sondern gossen auch Klage und Verzweiflung in musikalische Formen. Die Texte dafür fanden lutherische Musiker wie von alters in der Bibel, vor allem im Psalter und in den Evangelien, und im unaufhörlich wachsenden Schatz an Kirchenlieddichtungen. Den Gebildeten war nach wie vor das Lateinische wichtig, auf das Luther als welterschließende Sprache nie verzichten wollte. So erklang in Städten mit Lateinschulen sicher nicht nur manch biblischer Text in der alten Sprache, sondern auch neu gedichtete Andachtstexte oder Texte aus der vorreformatorischen Tradition, bei denen „Maria“ durch „O Jesu“ ersetzt wurde. Sehr beliebt waren im 17. Jahrhundert Vertonungen der vieldeutigen Worte aus dem Hohelied Salomos. Das durchaus weltliche Lob der bräutlichen Liebe wurde nach Aufnahme in den Kanon der biblischen Bücher als Lob der Liebe Gottes zu den Menschen, zum Volk Gottes und der Kirche aufgefasst. Eine ähnliche allegorische Deutung nutzte der Breslauer Arzt Johannes Scheffler, der als Angelus Silesius nach seiner Konversion für die Gegenreformation stritt. Seine an der Schäferdichtung orientierten Verse arbeiten ebenso mit der Gegenüberstellung von Seele und Braut sowie Christus und Bräutigam und wurden auch von den Protestanten gerne gelesen und gesungen.

Johann Theile (1646–1724) war nicht nur als Kapellmeister in Gottorf, Wolfenbüttel und Weißenfels tätig, sondern lebte in Stettin, Lübeck, Hamburg, Berlin und Halle auch vom Unterrichten. Seine eigene Ausbildung hatte er bei einem Kantor in Magdeburg, an der Leipziger Universität und noch beim greisen Heinrich Schütz erworben. Durch die Rolle, die die kunstgerechte polyphone Schreibweise in seinem eigenen Unterrichten einnahm, und sein *Musikalisches Kunstbuch*, das dem Komponieren austauschbarer Stimmen nach bestimmten Regeln, dem „doppelten Kontrapunkt“, gewidmet ist, blieb Theile noch für Generationen als „Vater der Contrapunctisten“ (Adlung, 1758) im Gedächtnis. Seine Beteiligung an der Entstehung des ersten Opernunternehmens in Hamburg 1678 verschaffte ihm später außerdem den Titel, einer der „Väter der deutschen Oper“ zu sein. Nicht der Kontrapunktist, sondern der Bühnenerfahrene Komponist, der mit dem ersten Takte eine Atmosphäre entfalten kann, zeigt sich in den hier vorgestellten Werken.

Der Sionitin Wiegenlied ist nur aus einer Abschrift aus dem Umkreis des Kantorats an der Berliner Nikolaikirche im 18. Jahrhundert erhalten. Der unbekannte Textdichter nutzt die Personifizierung Jerusalems als Tochter Zion, der „Sionitin“, der Bewohnerin Zions, wo sich die kommende Offenbarung des Gottes Israel vollziehen soll. Die messianische Verheißung vom Kommen des Friedenskönigs (Sacharja 9), die traditionell auf Jesu Einzug in Jerusalem (Markus 10) bezogen wird, erfährt hier eine Verknüpfung mit der Weihnachtsgeschichte, so dass „Sionitin“ und Mutter Jesu miteinander verschmelzen. Theile rahmt die vier Binnenstrophen, das eigentliche Wiegenlied, mit je einer motettisch vertonten Strophe und setzt eine instrumentale Symphonia davor. Im Wiegenlied wird das Jesuskind in Anlehnung an Verse aus Offenbarung 21 mit luxuriösen Pflanzen, Edelsteinen und Getränken verglichen. So gelingt auf engem Raum eine Zusammenschau von passionszeitlichem Einzug Jesu in Jerusalem und adventlich-weihnachtlichem Kommen Jesu, von Ankunft und endzeitlicher Wiederkunft.

Gott, hilf mir auf Verse aus Psalm 69 wird durch ein Ritornell aus drei Absätzen über chromatischen Bassgängen eröffnet. Die Singstimme tritt vor eine Klangfläche aus bebend-zitternden Repetitionen der Streicher. Sinneinheiten werden auch durch Tempuswechsel – gerade oder ungerade Mensuren – kontrastierend vertont.

Johann Christoph Bach (1642–1703) war sicher der bedeutendste Bach vor Johann Sebastian, dem Sohn seines Veters Johann Ambrosius. Als Komponist, als Organist an der Eisenacher Hauptkirche St. Georg und als Initiator eines ehrgeizigen Orgelneubaus muss er in mehrfacher Weise auf Johann Sebastian Einfluss ausgeübt haben. Mit dem Hoftrumpeter Johann Ambrosius verband Johann Christoph Bach in der herzoglichen Kapelle eine langjährige Zusammenarbeit. Im *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie*, einer Genealogie von 1735, nannte ihn Johann Sebastian einen „profonden Componisten“ – und Carl Philipp Emanuel Bach setzte später hinzu: „Dies ist der große und ausdrückende Componist“. Ob die Enkelgeneration, die den Eisenacher nicht vergessen hatte, wusste, in welcher Tradition er stand? Johann Christoph Bachs mutmaßlicher Lehrer im heimatlichen Arnstadt muss Jonas de Fletin gewesen sein, der wiederum bei dem Dresdner Hofkapellmeister Heinrich Schütz in die Lehre gegangen war.

Das Lamento *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte*, das auf einer geschickten Kompilation alttestamentlicher Texte beruht, ist im sogenannten Altbachischen Archiv und in der Düben-Sammlung überliefert. In dreiteiliger Form wird ein berückendes Duett aus Alt-Solo und Violine über einem Klangteppich von Gamben entfaltet. Expressivität entsteht durch das Auskosten von Septimenspannungen und lombardische Rhythmen.

Der gebürtige Thüringer **Crato Bütner** (1616–1679) hatte spätestens seit 1654 eine Lebensstellung als Kantor und *Director musices* der Danziger Hauptkirche St. Katharinen inne, wo ihm eine eigene Kirchenkapelle mit acht Instrumentalisten und sechs Vokalistinnen zur Verfügung stand. Unter den reich ausgestatteten Kantoren der Danziger Kirchen errang die Musik an der Katharinenkirche seinerzeit eine Spitzenstellung. Bis 1945 war noch Bütners Musikaliensammlung u.a. mit 150 Autographen erhalten.

Das „Musicalische Concerto, [...] genommen aus dem Hohen Liede Salomonis“ (3,1-4), *Ich suchte des Nachts in meinem Bette* erschien 1652 in Danzig im Druck. Das nicht zuletzt von Schütz in den *Symphoniae sacrae II* häufig verwendete Violinenpaar lässt Bütner in einen zuweilen kleinteiligen Dialog mit der Singstimme treten. Bütners auch andernorts kopierte geistliche Konzerte dokumentieren, ähnlich wie bei Thomas Selle in Hamburg, das Heimischwerden dieses Kompositionsverfahrens in den norddeutschen Handelsmetropolen.

Christian Ritter (um 1645/48 – nach 1725) verknüpfte durch seine Anstellungen nord- und mitteldeutsche sowie schwedische Musikkreise. Zunächst gehörte er der Hofkapelle des Administrators in Halle (Saale) an. 1681 war er Organist, dann Vizekapellmeister in Stockholm, 1683 in gleichen Positionen in Dresden. Noch einmal schloss sich zwischen 1688 und 1699 ein Engagement in Stockholm an. Später ist Ritter in Hamburg nachweisbar. Peter Wollny konnte 2016 Indizien für Ritters Herkunft aus dem sächsischen Kamenz liefern, wo er um 1645/48 geboren sein muss. Während der Ära des Thomaskantors Knüpfer studierte Ritter an der Leipziger Universität.

O amantissime sponse wird seit dem Erstdruck von 1906 als „zum Ausdruckstiefsten, was im 17. Jahrhundert geschrieben worden ist“ (Buchmayer), gezählt. Der neulateinische, an mittelalterliche Mystik anschließende Text, der Christus als Bräutigam der Seele preist, erinnert an Bernhard von Clairvaux' Hymnen. Das möglicherweise noch in Ritters Hallescher Zeit in den 1670er Jahren entstandene Werk ist nach Erkenntnissen von Wollny in wesentlichen Teilen eine Adaption der gleichnamigen Komposition von Vincenzo Albrici (1631–1696) für zwei Violinen, zwei Soprane, Bass und Continuo, aus der Ritter einen Tonsatz für einen Sopran mit fünf Streichinstrumenten und Continuo formte. Dabei schärfte er Dissonanzen, profilierte die Mittelstimmen stärker und fand zu einer beeindruckenden Steigerung zum Finale, wo ursprünglich der Bassist die Ewigkeit besungen hatte. Hier wird greifbar, wie man sich im Norden die moderne Musik aus Italien und die neue reichverzierte Art des Gesangs produktiv aneignete.

Auch die Kompositionen von **Antonio Bertali** (1605–1669) waren wichtige Impulsgeber für die Kenntnis italienischer Schreibart nördlich der Alpen. Bertali war in seiner Heimatstadt Verona u.a. als Violinist ausgebildet worden. Frühestens seit 1624 gehörte er der kaiserlichen Hofkapelle in Wien an, wo er 1649 Nachfolger von Giovanni Valentini als Hofkapellmeister wurde und fortan auch Opern und Oratorien zu komponieren hatte.

Die handschriftlich überlieferte Sonata à 6 in e-Moll von Bertali zeigt, wie aus dem Aneinanderreihen scheinbar unverbundener Formteile durch Variation eine Rückkehr zum Anfang und damit ein musikalischer Zusammenhang gestiftet werden kann. Das sich drehende Motiv des ersten Teils bildet auch die Bausteine für den dreizeitigen Schlussteil. Der zweite Teil steigert die motettische Satzart des ersten durch permanente Kopplung eines fallenden und eines steigenden Motivs. Der Bass ist am pausenlosen Zitieren der kurzen Melodien, die den Höreindruck bestimmen, noch nicht beteiligt. Freie Adagio-Passagen trennen die Formteile.

Bertali ist mit 17 Kompositionen von 114 Instrumentalwerken der am zahlreichsten vertretene Meister im Partiturbuch von Jacob Ludwig (1623–1698), eines Musikers und Kopisten in Gotha, der den kalligraphisch angelegten Band 1662 dem Bücherfreund und -sammler Herzog August II. von Braunschweig-Wolfenbüttel zum 83. Geburtstag überreichte. Die nicht für die Musikpraxis gedachte Prachthandschrift ist vor allem wegen der singulären Überlieferung anderweitig nicht bekannter Werke vieler thüringischer Komponisten wertvoll.

Die anonyme Chiaccona in C-Dur für zwei Violinen, Viola und Continuo basiert auf einem viertaktigen Bass aus fallenden Quartetten, der dreiundzwanzigmal erklingt. In den immer neuen Varianten, in denen die drei Oberstimmen dazu erklingen, sind oft die Violinen miteinander gekoppelt, um der Viola (hier ein Zink) gegenüberzutreten. In der Mitte der Komposition allerdings verbinden sich die Mittelstimmen miteinander.

Der Dresdner Hofkapellmeister **Heinrich Schütz** (1585–1672) war durch viele Reisen zwischen Venedig und Kopenhagen trotz kriegereischer Zeiten ein Europäer geworden, dessen Blick weit über die Grenzen der Nationen und Konfessionen reichte. Sein Ringen um eine Verknüpfung moderner italienischer, auf dem Generalbass beruhender Kompositionsweise mit traditionellem Kontrapunkt und Motettenkunst setzte Maßstäbe. Ein Ergebnis seines Suchens nach einer Symbiose ist seine Sammlung drei- bis fünfstimmiger geistlicher Konzerte mit Generalbass, das *Opus Decimum* oder der *Symphoniarum sacrarum / Secunda Pars*. Den *Symphoniarum sacrarum I* von 1629 auf lateinische Texte folgte damit „dergleichen Werklein auch in unserer Muttersprache“ (Vorrede). Die handschriftliche Urfassung scheint 1643/44 in Kopenhagen entstanden zu sein und wurde 1647 nach „gehaltener fleißiger Revision, in etwas vermehrt und verbessert“ in Dresden gedruckt und dem dänischen Kronprinzen Christian gewidmet. Mit den Motetten der *Geistlichen Chormusik* von 1648 (op. 11) und den bis achttimmigen Konzerten der ebenfalls auf deutsche Texte komponierten *Symphoniarum sacrarum III* von 1650 (op. 12) zieht Schütz im siebenten Lebensjahrzehnt eine Summe.

Von Gott will ich nicht lassen steht an vorletzter Stelle der 27 Werke des Opus 10. Schütz widmet sich hier einem Kirchenlied von Ludwig Helmbold (1532–1598), der das Aufgehobensein in Christus auch in schweren Zeiten und die Gewissheit der Auferstehung besingt. Schütz benutzt die seit Helmbold in Erfurt 1563 mit der Dichtung verbundene, ursprünglich weltliche Melodie¹ wie einen Steinbruch oder eine Variationsvorlage, um einen musikalischen Zusammenhang über die acht Strophen zu gewinnen und gleichzeitig der Aussage einzelner Verse folgen zu können.

Nur handschriftlich überliefert ist das isoliert stehende geistliche Konzert für Sopran und Gambenconsort mit Continuo von Heinrich Schütz über *Erbarm dich mein, o Herre Gott*. Es basiert auf der ersten Strophe einer Nachdichtung des 51. Psalms – eines der sieben Bußpsalmen – von Erhard Hegenwald und einer Melodie von Johann Walter (beide Wittenberg 1524). Das unerhört Kühne an Schütz' Umgang mit dem deutschen Kirchenlied ist sein aus Erfahrungen mit italienischer Ausdrucksintensität gespeistes Verfahren des Abspaltens, Verkürzens, Fragmentierens. Schütz erlaubt es sich, bei einzelnen Wörtern zu verharren und diese expressiv aufzuladen. Die oberste Streicherstimme als Duettpartner wahrt währenddessen durch Zitate der Melodieverse den musikalischen Zusammenhalt. Entstanden ist das Konzert wahrscheinlich 1613/14, kurz nach Schütz' Studium bei Gabrieli in Venedig und noch vor seinem Wechsel von Kassel, wo er als Hoforganist bei seinem Förderer Landgraf Moritz angestellt war, nach Dresden.

Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714) war wie Johann Christoph Bach ein besonders sesshafter Komponist. 1679 findet man ihn als Musiker und Kammerdiener beim Grafen von Schwarzburg-Rudolstadt. Schon zwei Jahre später, mit nur 23 Jahren, berief ihn Graf Albert Anton in das Amt des Kapelldirektors. Warum der Ostfrieser Erlebach aus Esens, Sohn eines Hofmusikers, bereits so früh seine Lebensstellung ausgerechnet im thüringischen Rudolstadt erhielt, kann kaum anders als mit zwei nach Ostfriesland und Schwarzburg-Rudolstadt verheirateten Schwestern, Sophie Justine und der emsigen Kirchenlieddichterin Aemilie Juliane von Barby, erklärt werden. Der größte Teil des umfangreichen Werkes von Erlebach wurde 1735 bei einem Schlossbrand in Rudolstadt vernichtet. Für den musikliebenden Hofstaat hatte Erlebach mindestens sechs Kantatenjahrgänge, Bühnenmusiken, Ballette, Orchestersuiten, Serenaden und anderes mehr komponiert. 2640 musikalische Werke von 150 Autoren enthielt Erlebachs Kapellarchiv. Die in zwei Bänden gedruckte Sammlung *Harmonische Freude musicalischer Freunde* aus 50 Arien für Singstimme, zwei Violinen und Continuo (Nürnberg 1697) und 25 Arien für Singstimme, zwei Violinen, zwei Violoncelli, drei Oboen und Continuo (ebd. 1710) enthält immerhin 61 Stücke aus Erlebachs Serenaden, Schauspielmusiken und Singe-Spielen.

Die insgesamt fünfstrophige Aria *Kommt, ihr Stunden, macht mich frei* steht unter dem Motto „Unser Leben | Ist mit vieler Not umgeben“ an vorletzter Stelle der ersten Sammlung, die den Titel trägt: „Erster Theil / Bestehend In Funffzig Moralisch- und Politischen Arien, nebst zugehörigen Ritornellen“. „Moralisch“ heißt hier „lehrhaft“. „Politisch“ darf an das Höflichkeitskonzept der französischen „politesse“ erinnern oder schlicht „weltlich“ bedeuten. 37 Arien stammen aus dem Singe-Spiel *Die Plejades oder das Sieben-Gestirne* auf ein Libretto des Wolfenbütteler Hofdichters Friedrich Christian Bressand (um 1670–1699), das mit Erlebachs Musik 1693 in Braunschweig aufgeführt wurde.

Kommt, ihr Stunden weist im Widerspruch zum Titel keine längeren Ritornelle auf, sondern zeigt eine enge Verflechtung von vokalen und instrumentalen Anteilen. Dem einheitlich wirkenden Ablauf liegt eine Dreiteilung zugrunde. Ähnlich einem Lamento lässt Erlebach den Continuobass² viele Male stufenweise absteigen.

¹ Die Melodie ist in Italien als Volkslied mit dem Titel „Madre, non mi fa monaca“ und in Frankreich als „Une jeune fille“ bekannt.

² Bei der Basslinie handelt sich um eine Passacaglia. Die absteigende Quart in der Basslinie wird seit Claudio Monteverdis *Lamento della ninfa* in ganz Europa als Lamentobass verwendet.

Franz Tunder (1614–1667) – zunächst 1632 Organist der Gottorfer Hofkapelle, dann seit 1641 Organist an der Marienkirche in Lübeck – tritt als norddeutscher Orgelmeister heute selten aus dem Schatten Dieterichs Buxtehudes, seines Amtsnachfolgers, hervor. Seine allein in der Düben-Sammlung überlieferten Vokalwerke machen ihn aber wie seine Orgelwerke zu einem der größten Komponisten des hanseatischen „Barock“. Der Lübecker Orgelbauer Friedrich Stellwagen nannte Tunder, der als „Werckmeister“ auch Geschäftsführer seiner Kirchengemeinde war, sibyllinisch „fast zu klug“. 1646 wird zum ersten Mal das „Abendspielen“ erwähnt – die Keimzelle der Buxtehudischen „Abendmusiken“. Tunder bot hier offenbar „Organistenmusik“, also Kompositionen, die jenseits des Zuständigkeitsbereichs des mit den Schulknaben arbeitenden Kantors und seines Repertoires aus Motetten standen. Für diese Ensemblesmusik von Organisten, die auf die oft engen Emporen bei der Orgel Rücksicht nehmen musste, war der Typus des geistlichen Konzerts, das oft nicht mehr als eine Handvoll Sänger und Instrumentalisten erforderte, wie geschaffen.

Tunder lässt in seiner Komposition auf eine „Sinfonia“ eine zweiteilige Vertonung eines Textes des schlesischen katholischen Mystikers Angelus Silesius (1624–1677) aus *Heilige Seelenlust oder geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Seele* folgen (Breslau 1657; dort: „Ein neues Kindelein“). Die Komposition muss also aus Tunders letzter Schaffensphase stammen. Die geradtaktige Aria, ein Generalbasslied, spricht in der ersten Person Plural. Im dreizeitigen Allegro, einem Duett von Sopran und Violino I, ruft das lyrische Ich das „Jesulein“ in einer an Jesusminne erinnernden Erregung an. Tunder steigert den Ausdruck noch durch Echoabschnitte und verlangt zweimalige Wiederholung. Die große Besetzung für Singstimme und fünf Instrumente macht das Werk zur Begleitung des Abendmahls an Festtagen geeignet.

Johann Rudolf Ahle (1625–1673) und sein Sohn Johann Georg bekleideten von 1654 bzw. 1673 bis zum jeweiligen Tod das Amt des Organisten an der Divi-Blasii-Kirche in der Reichsstadt Mühlhausen in Thüringen. Johann Sebastian Bach sollte hier 1707 ihr Erbe antreten. Schon der ältere Ahle war in Mühlhausen geboren und dort sowie in Göttingen und auf der Erfurter Universität ausgebildet worden. Seine in über zwei Dutzend Drucken verbreiteten Werke enthalten mehrheitlich Vokalkompositionen.

Ein Concerto über die an Jesus gerichtete Aufforderung der beiden Emmaus-Jünger zu bleiben (Lukas 24,29) erschien 1657 als eines von „XXVI Neuen geistlichen Gewächsen“ unter dem Titel *Neu-gepflantzter Thüringischer Lust-Garten* in Ahles Heimatstadt. Ahle zeigt bei dieser Musik zum Ostermontag gerade im Streichersatz eine stärkere polyphone Behandlung der Stimmen, die sich Skalen weiterreichen und fortsetzen oder sich in Teilchören gegenüberstehen.

Zu einem Kirchengesangbuch Liedmelodien mit einem Generalbass zu liefern, war für jeden Kantor eine ebenso ehrenvolle Aufgabe wie zeitaufwendige Arbeit.

Johann Sebastian Bachs (1685–1750) berühmteste Zeitgenossen, Georg Philipp Telemann (Hamburg 1730) und Christoph Graupner (Darmstadt 1728), waren sich nicht zu schade, für den musikalischen Anteil von Gesangbucheditionen die Verantwortung zu übernehmen. Bach wurde offenbar vom Vater eines Schülers an der Leipziger Thomana, dem Schlosskantor in Zeitz, George Christian Schemelli, um diesen Dienst gebeten. 1736, als Bach im Zuge des sogenannten Präfektenstreites die Komposition neuer Kirchenstücke eingestellt hatte, erschienen bei Breitkopf in Leipzig „954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien“ im Druck. Aus der Vorrede des Zeitzer Stiftssuperintendenten Friedrich Schultze erfahren wir, dass die Melodien vom „Hochedl. Herrn Johann Sebastian Bach [...] theils ganz neu componiret, theils auch von Ihm im General-Baß verbessert“ worden waren. Der Druck enthält 69 zweistimmige Sätze, von denen nur einer Bachs Namen trägt. Der konkrete Anteil Bachs bleibt also im Dunkeln. Schemelli hatte für eine zweite Ausgabe aber bereits 200 weitere, heute verschollene Liedsätze – mutmaßlich von Bach – vorbereiten lassen.

Der Textdichter von *Komm, süßer Tod* ist unbekannt. Die Melodie mit dem großen Umfang von anderthalb Oktaven wird von Abwärtsgängen, einer emphatische Sexte und alterierten Stufen geprägt. Ihre Popularität verschaffte ihr früh Eingang in Hausmusiksammlungen und regte Komponisten zu Bearbeitungen an (z.B. Leopold Stokowski). Pablo Casals spielte ein Arrangement für Cello und Klavier. Knut Nystedt lässt in *Immortal Bach* von 1988 die beiden Anfangszeilen von fünf vierstimmigen Chören simultan in verschiedenen Tempi singen – „Himmelsmusik“, deren Atem über die Jahrhunderte trägt.

Ekkehard Krüger, 2018



HEAVENLY MUSIC

‘How beautiful must music be in heaven, when even earthly music can so enchant us?’

The Lutheran hymn writer Paul Gerhardt asked very similar questions to this in his famous poem ‘Geh aus, mein Herz, und suche Freud’ in 1653. But his composer contemporaries not only devoted themselves to hymns in praise of God, but also cast lamentation and despair into musical forms. Lutheran musicians found their texts for these purposes, as from time immemorial, in the Bible, especially in the Psalms and the Gospels, and also in the ever-growing treasury of hymn poetry. Latin was still important to the educated – Luther had never had any intention of dispensing with it, seeing it as a language that opened out onto the wider world. Hence, in towns with Latin schools, it was not only biblical texts that were heard in the ancient language, but also newly composed devotional texts, or texts from the pre-Reformation tradition in which the word ‘Maria’ was replaced by ‘O Jesu’. In the 17th century, settings of the ambiguous words of the Song of Solomon were very popular. After it was integrated in the canon of books of the Bible, its thoroughly secular hymn to spousal love was understood as praise for God’s love for humanity, the people of God and the Church. A similar allegorical interpretation was used by the physician from Breslau (Wrocław) Johannes Scheffler, who after his conversion proselytised on behalf of the Counter-Reformation under the name of Angelus Silesius. His verse, leaning towards the tradition of pastoral poetry, also functions on the identification of the soul with the bride and Christ with the bridegroom, and was read and sung with pleasure by Protestants too.

Johann Theile (1646–1724) was not only active as Kapellmeister in Gottorf, Wolfenbüttel and Weißenfels, but also earned a living as a teacher in Stettin (Szczecin), Lübeck, Hamburg, Berlin and Halle. He had received his own training from a Kantor in Magdeburg, at the University of Leipzig, and even from the aged Heinrich Schütz. Thanks to the emphasis on proficient polyphonic writing in his own teaching and to his treatise *Musikalisches Kunstbuch*, which is devoted to ‘double counterpoint’, that is, composition in interchangeable voices according to specific rules, Theile continued to be remembered for generations as ‘the father of contrapuntists’ (Adlung, 1758). His participation in the creation of the first opera company in Hamburg in 1678 also earned him the title of one of the ‘fathers of German opera’. The works presented here show not the contrapuntist but the composer with stage experience, capable of setting a mood from the first bar.

Der Sionitin Wiegenlied has survived only in a copy from the circle of the Kantorate at Berlin’s Nikolaikirche in the 18th century. The unknown author uses the personification of Jerusalem as the daughter of Zion, the ‘Sionite’, the inhabitant of Zion, where the coming revelation of the God of Israel is to take place. The Messianic promise of the coming of the King of Peace (Zechariah 9), which is traditionally taken as an allusion to Jesus’ entry into Jerusalem (Mark 10), is linked here to the Christmas story, so that the ‘Sionitin’ and the Mother of Jesus merge. Theile frames the four inner strophes, the actual cradle-song, with a strophe set in motet style on either side, and prefaces the work with an instrumental Symphonia. In the cradle-song, the Christ-Child is compared to luxurious plants, gems and beverages, with reference to verses from Revelation 21. Thus, within a narrow space, the work encapsulates Jesus’ entry into Jerusalem for Passiontide and his arrival in the world in the Advent and Christmas season, his First Coming and his Second Coming in the Last Days.

Gott, hilf mir, a setting of verses from Psalm 69, opens with a ritornello of three phrases over chromatic progressions in the bass. The voice enters against a soundscape of tremulous, shivering repeated notes on the strings. Syntactic units are also contrasted by changing the tempus – perfect or imperfect mensuration.

Johann Christoph Bach (1642–1703) was certainly the most important Bach before Johann Sebastian, who was the son of his cousin Johann Ambrosius. As a composer, the organist at the principal church of Eisenach, the Georgenkirche, and the initiator of an ambitious renovation of its organ, he must have exerted influence on Johann Sebastian in several ways. Johann Christoph Bach worked with the court trumpeter Johann Ambrosius in the Kapelle of the Duke of Eisenach for many years. In the *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie* (Origins of the musical Bach family), a genealogy drawn up in 1735, Johann Sebastian called him a ‘profound composer’, and Carl Philipp Emanuel Bach later added beside this the remark: ‘This is the great and expressive composer’. Did the generation of his grandchildren, who had not forgotten Johann Christoph, know the tradition from which he came? Johann Christoph Bach’s conjectural teacher in his native Arnstadt must have been Jonas de Fletin, who in turn had been apprenticed to the Dresden court Kapellmeister Heinrich Schütz.

The Lamento *Ach, dass ich Wassers g’nug hätte*, which is founded on a skilful compilation of Old Testament texts, has come down to us in the so-called ‘Altbachisches Archiv’ (Archive of the elder Bachs) and in the Düben Collection. In a three-part form, a bewitching duet for alto solo and violin unfolds over a rich texture provided by violas da gamba. Expressiveness is achieved by relishing seventh tensions and Lombard rhythms.

Born in Thuringia, **Crato Bütner** (1616–79) held a lifetime post as Kantor and *Director musices* of the Katharinenkirche, the principal church of Danzig (Gdańsk), from 1654 at the latest, with his own sacred Kapelle of eight instrumentalists and six singers at his disposal. Music at the Katharinenkirche achieved a leading position among the richly endowed Kantorates of the Danzig churches during his time there. Bütner's music collection, including 150 autographs, survived until 1945.

The 'Musicalische Concerto, [...] genommen aus dem Hohen Liede Salomonis' ('Musical concerto drawn from the Song of Solomon', more precisely 3:1-4), *Ich suchte des Nachts in meinem Bette*, was printed in Danzig in 1652. Bütner allows the pair of violins, a scoring frequently used by Schütz in the *Symphoniae sacrae II*, to enter into sometimes intricate dialogue with the vocal line. Bütner's sacred concertos, which are also found in copies elsewhere, document, like those of Thomas Selle in Hamburg, the acclimatisation of this compositional process in the north German commercial metropolises.

The various appointments of **Christian Ritter** (c.1645/8 – after 1725) trace connections between a number of musical circles in north and central Germany and in Sweden. Initially he was a member of the court Kapelle of the archiepiscopal administrator in Halle (Saale). In 1681 he was organist, then vice-Kapellmeister in Stockholm, and 1683 found him occupying equivalent positions in Dresden. He was once again engaged in Stockholm between 1688 and 1699. Later on, Ritter's presence can be documented in Hamburg. In 2016 Peter Wollny discovered evidence that Ritter came originally from Kamenz in Saxony, where he must have been born around 1645/8. He went on to study at Leipzig University during the time when Knüpfer was Thomaskantor.

Ever since it was first published in 1906, *O amantissime sponse* has been numbered among 'the most deeply expressive pieces written in the 17th century' (Buchmayer). The neo-Latin text, which follows medieval mysticism in praising Christ as the bridegroom of the soul, recalls the hymns of Bernard of Clairvaux. According to Wollny's research, the work, possibly written in Ritter's Halle period in the 1670s, is essentially an adaptation of a composition of the same name by Vincenzo Albrici (1631–1696) for two violins, two sopranos, bass and continuo, from which Ritter fashioned a setting for soprano with five string instruments and continuo. In the process he sharpened the dissonances, gave the middle voices a stronger profile and achieved an impressive intensification towards the finale, where originally the bass soloist had hymned eternity. Here we have an insight into the way composers in the north productively appropriated modern music from Italy and the new richly ornamented style of singing.

The compositions of **Antonio Bertali** (1605–1669) were also important stimuli for knowledge of the Italian style north of the Alps. Bertali was trained as a violinist in his home town of Verona. From 1624 at the earliest, he was a member of the imperial court Kapelle in Vienna, where in 1649 he succeeded Giovanni Valentini as court Kapellmeister and from then on also had the duty of composing operas and oratorios.

Bertali's Sonata à 6 in E minor, which has come down to us in autograph, shows how the use of variation makes it possible to contrive a return to the point of departure, and hence achieve musical coherence, from the stringing together of apparently unconnected formal sections. The pivoting motif of the first section also forms the building blocks for the triple-time final section. The second part intensifies the motet-like writing of the first by permanently coupling a falling and a rising motif. The bass is not yet involved in the uninterrupted quotation of the short melodies that determine the aural impression. Free Adagio passages separate the formal sections.

With 17 compositions out of a total of 114 instrumental works, Bertali is the master most heavily represented in the *Partiturbuch* by Jacob Ludwig (1623–1698), a musician and copyist in Gotha, who presented this calligraphic volume to the bibliophile and collector Duke August II of Braunschweig-Wolfenbüttel on his eighty-third birthday in 1662. This magnificent manuscript, not intended for musical performance, is valuable above all because it is our only source for works by many Thuringian composers that are not known elsewhere.

The anonymous *Chiaccona* in C for two violins, viola da gamba and continuo is based on a four-bar bass in descending fourths, which is played 23 times. In the ever-new variations in which the three upper voices are heard over this bass, the violins are often coupled together to confront the viol (here a cornett). In the middle of the work, however, the intermediate voices are combined.

By dint of his many travels as far afield as Venice and Copenhagen, despite the warlike times, the Dresden Court Kapellmeister **Heinrich Schütz** (1585–1672) had become a European whose perspective extended far beyond the borders of nations and confessions. His endeavours to combine the modern Italian compositional style founded on the basso continuo with traditional counterpoint and motet composition set new standards. One result of his search for such a symbiosis is the collection of three- to five-part sacred concertos with basso continuo that he called his *Opus Decimum* or *Symphoniarum sacrarum / Secunda Pars*. This publication followed on from the *Symphoniae sacrae I* of 1629 on Latin texts by presenting ‘a small work of the same kind in our German mother tongue’ (Preface). The original manuscript version seems to have been written in Copenhagen in 1643/44, and the work was printed in Dresden in 1647 after ‘diligent revision, somewhat augmented and improved’ and dedicated to the Danish Crown Prince Christian. With the motets of the *Geistliche Chormusik* of 1648 (op.11) and the eight-part concertos of the *Symphoniae sacrae III* of 1650 (op.12), also composed on German texts, Schütz drew up a summation of his musical achievement in the seventh decade of his life.

Von Gott will ich nicht lassen occupies the penultimate position among the 27 works of op.10. Schütz applies himself here to a hymn by Ludwig Helmbold (1532–1598) that celebrates the believer’s feeling of security in Christ even in difficult times and the certainty of the Resurrection. Schütz uses the originally secular melody¹, which has been associated with the poem ever since Helmbold wrote it in Erfurt in 1563, like a quarry or a model for variation, in order to achieve musical coherence over the eight strophes and at the same time give himself scope to follow the content of individual verses.

Schütz’s isolated sacred concerto for soprano and viol consort with continuo on the text *Erbarm dich mein, o Herre Gott* has survived only in manuscript. It is based on the first strophe of a paraphrase of Psalm 51 – one of the seven Penitential Psalms – by Erhard Hegenwald, and a melody by Johann Walter (both written in Wittenberg in 1524). The unprecedented boldness of Schütz’s handling of the German hymn lies in the way he splinters, abridges and fragments the text, a procedure nourished by his experience with Italian intensity of expression. Schütz allows himself to linger on individual words and charge them expressively. Meanwhile, the top string line, acting as a duet partner, maintains musical cohesion by quoting the lines of the melody. The concerto probably originated in 1613/14, shortly after Schütz’s studies with Gabrieli in Venice and even before his move from Kassel, where he was employed as court organist by his patron Landgrave Moritz, to Dresden.

Like Johann Christoph Bach, **Philipp Heinrich Erlebach** (1657–1714) was a notably sedentary composer. In 1679 he can be found as musician and valet to the Count of Schwarzburg-Rudolstadt. Just two years later, when he was still only 23, Count Albert Anton appointed him director of his Kapelle. Why Erlebach, a native of Esens in East Friesland and son of a court musician there, obtained what was to be his lifelong post in Rudolstadt in Thuringia at such an early age can hardly be explained otherwise than through two sisters, Sophie Justine von Barby and the industrious writer of hymn texts Aemilie Juliane von Barby, who had married the Count of East Friesland and the Count of Schwarzburg-Rudolstadt respectively. Most of Erlebach’s extensive output was destroyed in a fire at Rudolstadt Castle in 1735. He had composed for the music-loving court at least six annual cycles of cantatas, incidental music for stage productions, ballets, orchestral suites, serenades and much more. The archive of his Kapelle contained 2640 musical works by 150 composers. The two-volume collection *Harmonische Freude musicalischer Freunde* (Harmonic delight of musical friends), consisting of fifty arias for voice, two violins and continuo (Nuremberg: 1697) and twenty-five arias for voice, two violins, two viols, three oboes and continuo (Nuremberg: 1710), contains 61 pieces from Erlebach’s serenades, incidental music and operas.

The five-strophe aria *Kommt, ihr Stunden, macht mich frei* is printed under the motto ‘Unser Leben | Ist mit vieler Not umgeben’ (Our life is beset with great misery) in penultimate position in the first collection, which is entitled ‘Erster Theil / Bestehend In Funffzig Moralisch- und Politischen Arien, nebst zugehörigen Ritornellen’ (First Part, consisting of fifty moral and political arias, together with their associated ritornellos). ‘Moralisch’ here means ‘didactic’. ‘Politisch’ may recall the French concept of ‘politesse’ or may simply mean ‘secular’. 37 arias come from the *Singe-Spiel* (opera) *Die Plejades oder das Sieben-Gestirne* (The Pleiades or the seven stars), based on a libretto by the Wolfenbüttel court poet Friedrich Christian Bressand (c.1670–1699), which was performed in Braunschweig in 1693 with Erlebach’s music.

Contrary to the title of its parent publication, *Kommt, ihr Stunden* does not feature a ritornello of any length, but displays a close integration of vocal and instrumental parts. It appears to unfold in unified fashion, but is in fact based on a tripartite structure. As in a *lamento*, Erlebach has the continuo bass² descending gradually by degrees many times over.

1 The melody is known in Italy under the title ‘Madre, non mi fa monaca’ (Mother, don’t make me a nun) and in France as ‘Une jeune fille’ (A young girl).

2 The bass line is that of a passacaglia. Ever since Monteverdi’s *Lamento della ninfa*, the descending fourth in the bass had been employed in lamenti all over Europe.

Franz Tunder (1614–1667) – initially organist of the Gottorf Hofkapelle in 1632, then organist at the Marienkirche in Lübeck from 1641 – rarely emerges from the shadow of Dieterich Buxtehude, his successor in the latter post, as a master of north German organ music. Yet both his vocal works, which have survived only in the Düben Collection, and his organ music mark him out as one of the greatest composers of the Hanseatic ‘Baroque’. The Lübeck organ builder Friedrich Stellwagen made the sibylline observation that Tunder, who as ‘Werckmeister’ also administered his parish, was ‘almost too clever’. In 1646 we find the first mention of his *Abendspiele*, ‘evening concerts’ – the embryo of Buxtehude’s *Abendmusiken*. On these occasions Tunder apparently presented ‘organist’s music’, that is, compositions that were beyond the area of competence of the Kantor, who worked with schoolboys and his repertoire of motets. For this type of ensemble music by organists, which had to take into account the often cramped galleries around the organ, the format of the sacred concerto, which often required no more than a handful of singers and instrumentalists, was ideal.

In his composition, Tunder follows a Sinfonia with a two-part setting of a text by the Silesian Catholic mystic Angelus Silesius (1624–1677) drawn from his *Heilige Seelenlust oder geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Seele* (Holy joy of the soul, or spiritual pastorals of the soul that loves Jesus, Breslau: 1657; there it is called ‘Ein neues Kindelein’). The work must therefore date from Tunder’s final creative phase. The Aria in duple time, a continuo song, speaks in the first person plural. In the triple-time Allegro, a duet for soprano and violin I, the poetic persona invokes the Christ-Child in an excitement suggestive of mystical love for Jesus. Tunder heightens the expression by means of echo sections and calls for two repeats. The ample scoring for voice and five instruments makes the work suitable for accompaniment of the Eucharist on feast days.

Johann Rudolf Ahle (1625–1673) and his son Johann Georg held the position of organist at the Divi Blasii church in the imperial city of Mühlhausen in Thuringia from 1654 and 1673 until their respective deaths. Johann Sebastian Bach was to inherit it from Johann Georg in 1707. Ahle senior was born in Mühlhausen and trained there, in Göttingen and at Erfurt University. His works, disseminated in more than two dozen prints, are predominantly vocal compositions.

A concerto on the text of Luke 24:29, in which the two disciples at Emmaus ask Jesus to remain with them, appeared in Ahle’s home town in 1657 as one of ‘XXVI Neuen geistlichen Gewächsen’ (Twenty-six new spiritual plants) in a collection entitled *Neu-gepflantzter Thüringischer Lust-Garten* (Newly planted Thuringian pleasure garden). In this music for Easter Monday, Ahle displays, especially in the string-writing, a stronger polyphonic treatment of the parts, which pass on and continue scales or are juxtaposed in smaller choirs.

For every Kantor it was a task as honourable as it was time-consuming to provide hymns with a basso continuo for a church hymnbook. The most famous contemporaries of **Johann Sebastian Bach** (1685–1750), Georg Philipp Telemann and Christoph Graupner, did not consider it beneath them to take responsibility for the musical aspect of hymnal editions, respectively in Hamburg in 1730 and Darmstadt in 1728. Bach was apparently asked to perform this service by the father of a pupil at St Thomas’s School in Leipzig, the court Kantor in Zeitz, George Christian Schemelli. In 1736, at the time when Bach had stopped composing new church music in the course of the so-called prefect dispute, Breitkopf published ‘954 spiritual songs and arias, both old and new’ in Leipzig. From the preface by Friedrich Schultze, diocesan superintendent of Zeitz, we learn that the melodies of ‘the most noble Herr Johann Sebastian Bach’ had been ‘in part quite newly composed and in part improved in the thorough bass’ by him. The print contains 69 two-part harmonisations, only one of which bears Bach’s name. Hence his concrete contribution to the volume remains obscure. However, we do know that Schemelli had already had 200 more hymn arrangements prepared for a second edition, presumably by Bach. These are now lost.

The author of the text for *Komm, süßer Tod* is unknown. The melody with a wide range of one and a half octaves is characterised by descending lines, an emphatic leap of a sixth and altered degrees. Its popularity soon earned it a place in collections of music for domestic performance and inspired musicians (including Leopold Stokowski) to make arrangements. Pablo Casals played a version for cello and piano. In his *Immortal Bach* of 1988, Knut Nystedt has the first two lines sung simultaneously at different tempos by five four-part choirs. Here indeed is ‘heavenly music’, whose inspiration breathes across the centuries.

Ekkehard Krüger



MUSIQUE CÉLESTE

« Comme la musique doit être belle au ciel, si la musique terrestre nous enchante déjà autant ! »

C'est en des termes tout à fait analogues que s'interrogeait en 1653 Paul Gerhardt, auteur de cantiques luthériens, dans son célèbre poème intitulé « Geh aus, mein Herz, und suche Freud » (Va, mon cœur, et cherche la joie). Les compositeurs de son époque ne se consacraient pourtant pas seulement aux hymnes de louanges à Dieu, mais exprimaient aussi la plainte et le désespoir en musique. Les musiciens luthériens, comme leurs prédécesseurs depuis très longtemps, puisaient les textes qu'ils mettaient en musique dans la Bible, surtout dans le psautier et les évangiles, ainsi que dans le trésor toujours plus riche des poèmes de cantiques. Pour les lettrés, le latin demeurerait essentiel, et Luther lui-même n'avait jamais envisagé de renoncer à l'emploi de cette langue universelle. Ainsi, dans les villes comportant des écoles latines, on n'entendait pas seulement nombre de textes bibliques dans cette ancienne langue, mais aussi des textes pieux récemment écrits ou d'autres provenant de la tradition antérieure à la Réforme et dans lesquels on avait remplacé « Maria » par « O Jesu ». Au XVII^e siècle, les mises en musique des textes polysémiques du Cantique des Cantiques jouissaient d'une grande popularité. Depuis que ce livre avait été intégré dans le canon biblique, la louange tout à fait profane de l'amour des époux avait été interprétée comme une louange de l'amour de Dieu pour les hommes, pour le peuple de Dieu et pour l'Église. Johannes Scheffler, ce médecin de Wrocław qui, après sa conversion au catholicisme, combattit pour la Contre-Réforme sous le nom d'Angelus Silesius, recourut à une interprétation allégorique analogue. Ses vers, inspirés par la poésie pastorale, reposent également sur le couple formé par l'âme ou l'épouse et le Christ ou l'époux, de sorte que même les protestants les lisaient et les chantaient volontiers.

Johann Theile (1646–1724) fut non seulement maître de chapelle à Gottorf, Wolfenbüttel et Weißenfels, mais enseigna aussi à Stettin (aujourd'hui Szczecin), Lübeck, Hambourg, Berlin et Halle. Il avait lui-même étudié auprès d'un cantor à Magdebourg, puis à l'Université de Leipzig ainsi qu'avec Heinrich Schütz, déjà fort âgé. Du fait de l'importance qu'il donne, dans son propre enseignement, à l'écriture polyphonique dans le respect des règles, et grâce à son *Musikalisches Kunstbuch*, consacré au « double contrepoint », c'est-à-dire à la composition de voix interchangeables en fonction de règles précises, Johann Theile continua d'être considéré pendant plusieurs générations comme le « père des contrepointistes » (Adlung, 1758). Sa participation à la création du premier théâtre d'opéra à Hambourg, en 1678, lui valut aussi la réputation d'être l'un des « pères de l'opéra allemand ». Dans les œuvres présentées ici, on n'entend pas tant le contrepointiste que le compositeur de théâtre expérimenté, capable de créer une atmosphère dès la première mesure.

Der Sionitin Wiegenlied (Berceuse de la Sionite) ne nous est parvenue que sous forme d'une copie du XVIII^e siècle provenant du milieu des cantors de l'église Saint-Nicolas de Berlin. L'auteur inconnu de ce texte personifie Jérusalem sous les traits de la fille de Sion, de la « Sionite », l'habitante de Sion où doit avoir lieu la révélation du Dieu d'Israël. La promesse messianique de la venue du roi de paix (Zacharie, 9), que l'on rapporte traditionnellement à l'entrée de Jésus à Jérusalem (Marc, 10), est associée ici à l'histoire de la Nativité, ce qui fait fusionner la « Sionite » et la mère de Jésus. Johann Theile encadre les quatre strophes centrales, qui constituent la berceuse proprement dite, de deux strophes composées sous forme de motet, faisant précéder le tout d'une *Symphonia*. Dans la berceuse, l'enfant Jésus est comparé à des plantes luxuriantes, des pierres précieuses et des boissons, en référence à quelques versets du chapitre 21 de l'Apocalypse. Ainsi, condensée dans un espace restreint, l'œuvre offre une vue simultanée de l'entrée de Jésus à Jérusalem, au moment de la Passion, et de sa venue dans la période de l'Avent et de Noël, de l'Incarnation et du retour du Christ à la fin des temps.

Gott, hilf mir (Dieu, sauve-moi), sur des versets du psaume 69, est introduit par une ritournelle en trois sections, sur une progression chromatique de la basse. Le chant se détache sur un fond sonore formé par les répétitions tremblantes et vibrantes des cordes. Les unités sémantiques sont soulignées par des changements contrastés de temps – mesures paires ou impaires.

Johann Christoph Bach (1642–1703) fut certainement le plus illustre représentant de la famille Bach avant Johann Sebastian, qui était le fils de son cousin Johann Ambrosius. En tant que compositeur, organiste à l'église Saint-Georges, principale église d'Eisenach, et initiateur de l'ambitieuse construction d'un nouvel orgue, il a sans doute exercé de différentes manières une certaine influence sur Johann Sebastian. Johann Christoph a travaillé durant de nombreuses années à la chapelle ducale d'Eisenach avec Johann Ambrosius, trompettiste de la cour. Dans la généalogie de la famille Bach que Johann Sebastian écrivit en 1735, *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie* (« Origine de la famille musicale des Bach »), Johann Christoph est qualifié de « compositeur profond » – et Carl Philipp Emanuel Bach ajoutera plus tard : « c'est le grand compositeur expressif ». La génération des petits-enfants, qui n'avait pas oublié le musicien d'Eisenach, savait-elle dans quelle tradition il s'inscrivait ? Jonas de Fletin, dont on suppose qu'il a été le professeur de Johann Christoph Bach dans sa ville natale d'Arnstadt, avait fait ses classes auprès de Heinrich Schütz, alors maître de chapelle à la cour de Dresde.

Le *lamento* *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte* (Ah, que n'ai-je assez d'eau), qui repose sur un habile assemblage de textes de l'Ancien Testament, nous a été transmis par l'*altbachisches Archiv* (archives des anciens Bach) et par la collection Düben. Un fascinant duo de l'alto solo et du violon en trois parties se déploie sur le tapis sonore tramé par les violes de gambe. La force expressive naît des insistants accords de septième et des rythmes lombards.

Né en Thuringe, **Crato Bütner** (1616–1679) obtint en 1654 au plus tard un poste de cantor et de *director musices* à vie de Sainte-Catherine, l'église principale de Danzig (aujourd'hui Gdańsk), où il disposait d'une chapelle de huit instrumentistes et de six chanteurs. Parmi les riches ensembles musicaux des églises de Danzig, la musique produite à l'église Sainte-Catherine occupait alors le premier rang. Jusqu'en 1945, on y trouvait encore la collection musicale de Bütner, qui comportait notamment cent cinquante autographes.

Le « concerto musical [...] tiré du Cantique des Cantiques » (Cantique des Cantiques, 3, 1-4), *Ich suchte des Nachts in meinem Bette* (Sur ma couche, la nuit, j'ai cherché) parut en 1652 à Danzig. Bütner y emploie deux violons, comme le fait souvent Heinrich Schütz dans ses *Symphoniae sacrae II*, qu'il fait dialoguer, de manière parfois subtile, avec la partie chantée. Les concerts spirituels de Bütner, dont on trouve des copies en d'autres lieux, témoignent, comme ceux de Thomas Selle à Hambourg, que ce genre de procédés de composition s'était acclimaté dans les métropoles commerçantes de l'Allemagne du Nord.

Les différents postes qu'il occupa permirent à **Christian Ritter** (vers 1645–1648–après 1725) d'établir un lien entre les milieux musicaux d'Allemagne centrale et septentrionale et ceux de Suède. Il fit tout d'abord partie de la chapelle de la cour de l'administrateur archiépiscopal de Halle (Saale). En 1681, il est organiste puis vice-maître de chapelle à Stockholm, et, en 1683, il obtient le même poste à Dresde. Entre 1688 et 1699, il est à nouveau engagé à Stockholm. On retrouve ensuite ses traces à Hambourg. Peter Wollny a découvert en 2016 des éléments indiquant que Ritter était sans doute originaire de Kamenz, en Saxe, où il semble être né vers 1645–1648. Il fit ensuite des études à l'Université de Leipzig, alors que Knüpfer y était cantor de l'église Saint-Thomas.

Publiée pour la première fois en 1906, *O amantissime sponse* (Ô époux tant aimant) compte depuis lors au nombre des pièces « les plus profondément expressives écrites au XVII^e siècle » (Buchmayer). Le texte, en latin moderne, chantant le Christ comme époux de l'âme dans la tradition de la mystique médiévale, rappelle les hymnes de Bernard de Clairvaux. L'œuvre date sans doute de la période que Ritter a passée à Halle dans les années 1670. D'après les conclusions de Wollny, il s'agit en grande partie d'une adaptation de la composition du même nom de Vincenzo Albrici (1631–1696) pour deux violons, deux sopranos, basse et continuo, dont Ritter réalise ici une version pour soprano solo, cinq instruments à cordes et continuo. Il y accentue les dissonances, fait davantage ressortir les voix intermédiaires et crée une progression impressionnante vers la fin de l'œuvre, où, à l'origine, la voix de basse chantait l'éternité. On perçoit ici clairement comment les compositeurs d'Europe septentrionale s'approprièrent fructueusement la musique moderne venue d'Italie, avec son nouvel art vocal richement orné.

Les compositions d'**Antonio Bertali** (1605–1669) ont également été importantes pour faire connaître l'écriture musicale italienne au nord des Alpes. Bertali avait appris entre autres le violon dans sa ville natale de Vérone. À partir de 1624 au plus tôt, il est membre de la chapelle de la cour impériale de Vienne, où, en 1649, il remplace Giovanni Valentini au poste de maître de chapelle de la cour, pour laquelle il doit dès lors composer aussi des opéras et des oratorios.

La Sonate à 6 en *mi* mineur de Bertali, que l'on ne connaît que sous forme manuscrite, montre comment l'emploi de variations permet de faire revenir au point de départ une série de séquences apparemment sans lien entre elles, leur donnant ainsi une cohérence musicale. Le motif tournant de la première partie fournit aussi les éléments constitutifs de la partie finale à trois temps. La deuxième partie renforce l'écriture en motet de la première, associant constamment un motif descendant à un motif ascendant. La voix de basse n'est pas encore impliquée dans les citations ininterrompues des courtes mélodies qui produisent l'impression auditive d'ensemble. Les séquences sont séparées par des passages libres en *adagio*.

Avec dix-sept compositions sur cent quatorze œuvres instrumentales, Bertali est le compositeur le plus représenté dans le *Partiturbuch* de Jacob Ludwig (1623–1698), musicien et copiste de Gotha, qui, en 1662, fit don de ce volume calligraphié au duc Auguste II de Braunschweig-Wolfenbüttel, bibliophile et collectionneur de livres, à l'occasion de son quatre-vingt-troisième anniversaire. Ce manuscrit somptueux, qui n'était pas destiné à des exécutions musicales, est d'une grande valeur en particulier parce qu'il nous a transmis de nombreuses œuvres de compositeurs de Thuringe inconnues par ailleurs.

L'anonyme *Chiaccona* en *ut* majeur, pour deux violons, viole de gambe et continuo est bâtie sur une ligne de basse de quatre mesures, formée de quarts descendantes et répétée vingt-trois fois. Au fil des variations toujours nouvelles où l'on entend les trois voix supérieures au-dessus de la basse, les deux violons sont souvent associés pour faire pendant à la viole de gambe (ici un cornet à bouquin). Les voix intermédiaires s'unissent au milieu de l'œuvre.

Grâce à ses nombreux voyages, qui l'avaient conduit de Venise à Copenhague malgré les guerres incessantes, **Heinrich Schütz** (1585–1672), maître de chapelle à la cour de Dresde, était devenu un Européen dont le regard se portait bien au-delà des frontières et des confessions. Par ses efforts pour unir le style musical moderne italien, reposant sur la basse continue, avec l'art traditionnel du contrepont et des motets, il a créé de nouveaux modèles. L'un des résultats de sa recherche de synthèse est son recueil de concerts spirituels à trois, quatre ou cinq voix avec basse continue, l'*Opus Decimum* ou le *Symphoniarum sacrarum / Secunda Pars*. Prenant la suite des *Symphoniae sacrae I* de 1629, composées sur des textes en latin, ce recueil présentait une « petite œuvre du même genre dans notre langue maternelle » (avant-propos). La version manuscrite d'origine semble avoir été écrite en 1643–1644 à Copenhague ; elle fut imprimée à Dresde en 1647, après « une révision soignée, quelque peu augmentée et améliorée », et dédiée à Christian, prince héritier du Danemark. Avec les motets de sa *Geistlichen Chormusik* de 1648 (op. 11) et les concerts comportant jusqu'à huit voix des *Symphoniae sacrae III* de 1650 (op. 12), également composés sur des textes allemands, Heinrich Schütz, à soixante ans passés, réalise une synthèse de son art.

Von Gott will ich nicht lassen (Je ne veux pas abandonner Dieu) est l'avant-dernière des vingt-sept œuvres de l'opus 10. Heinrich Schütz se consacre ici à un cantique de Ludwig Helmbold (1532–1598), qui chante le soutien qu'apporte le Christ même en des temps difficiles et la certitude de la résurrection. Schütz emploie une mélodie d'origine profane¹, traditionnellement associée au texte qu'écrivit Hembold à Erfurt en 1563, comme source et modèle de ses variations, afin d'obtenir une cohérence musicale pour l'ensemble des huit strophes tout en respectant le sens de chacun des vers.

Le concert spirituel de Heinrich Schütz *Erbarm dich mein, o Herre Gott* (Prends pitié de moi, ô Seigneur Dieu), pièce isolée pour soprano et ensemble de violes de gambe avec continuo, n'a été conservé que sous forme manuscrite. Il repose sur la première strophe d'une paraphrase du psaume 51 – l'un des sept psaumes de la Pénitence – par Erhard Hegenwald et sur une mélodie de Johann Walter (toutes deux écrites à Wittenberg en 1524). L'incroyable audace de Schütz dans la manière dont il traite ce cantique allemand vient de son art de la scission, du raccourci et de la fragmentation, qu'il doit à sa connaissance de l'intense expressivité italienne. Il ose insister sur certains mots et les charger d'éloquence. En même temps, la voix supérieure des cordes, jouant le rôle d'un partenaire de duo, assure la cohésion musicale en citant des passages de la mélodie. Ce concert a sans doute été composé vers 1613–1614, peu après la période que Schütz avait passée à étudier auprès de Gabrieli à Venise et avant qu'il ne parte de Kassel, où il était organiste à la cour auprès de son mécène le landgrave Moritz, pour Dresde.

Tout comme Johann Christoph Bach, **Philipp Heinrich Erlebach** (1657–1714) fut un compositeur particulièrement sédentaire. En 1679, il est musicien et valet de chambre du comte Albert Antoine de Schwarzburg-Rudolstadt. Deux ans plus tard, alors qu'il n'a que vingt-trois ans, le comte le nomme directeur de sa chapelle. Comment se fait-il qu'Erlebach, né à Esens, en Frise orientale, et fils d'un musicien de la cour locale, ait obtenu si tôt un poste à vie à Rudolstadt, en Thuringe ? Cela ne peut s'expliquer que par l'influence de deux sœurs, Sophie Justine et Aemilie Juliane von Barby, auteure prolifique de textes de cantiques, mariées, l'une au comte de Frise orientale, l'autre à celui de Schwarzburg-Rudolstadt. La majeure partie de l'œuvre abondante d'Erlebach a été détruite dans l'incendie du château de Rudolstadt en 1735. Erlebach avait composé pour cette cour où l'on aimait la musique au moins six cycles annuels de cantates, des musiques de scène, des ballets, des suites pour orchestre, des sérénades et bien d'autres œuvres encore. Les archives de sa chapelle comportaient 2 640 œuvres musicales de cent cinquante compositeurs différents. Les deux volumes du recueil *Harmonische Freude musicalischer Freunde* (Réjouissance harmonique d'amis musiciens), qui rassemblent cinquante arias pour voix, deux violons et continuo (Nuremberg, 1697) et vingt-cinq arias pour voix, deux violons, deux violes, trois hautbois et continuo (Nuremberg, 1710), comportent soixante-et-un morceaux extraits des sérénades, musiques de scène et opéras d'Erlebach.

L'aria en cinq strophes *Kommt, ihr Stunden, macht mich frei* (Venez, vous, les heures, libérez-moi), placée sous la devise « Unser Leben | Ist mit vieler Not umgeben » (Notre vie est entourée de beaucoup de misère), est l'avant-dernière pièce du premier recueil, intitulé « Erster Theil / Bestehend In Funffzig Moralisches- und Politischen Arien, nebst zugehörigen Ritornellen » (Première partie, consistant en cinquante arias morales et politiques avec leurs ritournelles). « Morales » est à prendre ici dans le sens de « instructives » et « politiques » évoque la « politesse » française du XVII^e siècle, ou signifie simplement « profanes ». Trente-sept arias viennent de l'opéra *Die Plejades oder das Sieben-Gestirne* (Les Pléiades ou les sept étoiles), sur un livret écrit par Friedrich Christian Bressand (vers 1670–1699), poète à la cour de Wolfenbüttel, et représenté en 1693 à Brunswick avec la musique d'Erlebach.

Contrairement à ce que suggère le titre du recueil, *Kommt, ihr Stunden* ne comporte pas de longue ritournelle, mais un entrelacement étroit de parties vocales et instrumentales. Son déroulement produit une impression d'unité, mais il repose sur une structure tripartite. La basse continue descend par degrés à plusieurs reprises, à la manière d'un *lamento*².

¹ Cette mélodie est celle d'un chant populaire bien connu en Italie, « Madre, non mi fa monaca » (Mère, ne me fais pas entrer au couvent). On la connaît en France sous le titre « Une jeune fille ».

² La ligne de basse est une passacaille. Depuis le *Lamento della ninfa* de Claudio Monteverdi, la quarte descendante est utilisée dans toute l'Europe comme basse de *lamento*.

Franz Tunder (1614–1667), organiste d’Allemagne du Nord, d’abord à la chapelle de la cour à Gottorf en 1632, puis, à partir de 1641, à la Marienkirche de Lübeck, reste généralement dans l’ombre de Dieterich Buxtehude, son successeur à Lübeck. Pourtant, ses œuvres vocales, que l’on ne connaît que par la collection Düben, et ses œuvres pour orgue font de lui l’un des plus grands compositeurs du « baroque » hanséatique. En tant que « maître d’œuvre », Tunder était aussi administrateur de sa paroisse, et Friedrich Stellwagen, facteur d’orgue de Lübeck, disait de lui, de façon sibylline, qu’il était « presque trop intelligent ». En 1646, on trouve pour la première fois mentionnées les *Abendspielen* (concerts du soir), qui allaient devenir les *Abendmusiken* (veillées musicales) de Buxtehude. Tunder y proposait sans doute de la « musique d’organiste », c’est-à-dire des œuvres qui dépassaient le domaine de compétence du cantor, chef d’un chœur de garçons, et de son répertoire formé de motets. Pour cette musique d’ensemble composée par des organistes qui devaient tenir compte de l’étroitesse des tribunes d’orgue, le genre du concert spirituel, qui ne fait souvent appel qu’à une poignée de chanteurs et d’instrumentistes, convenait parfaitement.

Dans sa composition, Tunder fait suivre une *sinfonia* d’une mise en musique en deux parties d’un texte du mystique catholique silésien Angelus Silesius (1624–1677), intitulé « Ein neues Kindelein » (Un nouveau petit enfant) et tiré de *Heilige Seelenlust oder geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Seele* (Sainte joie de l’âme ou chants pastoraux spirituels de l’âme amoureuse de Jésus, Breslau, 1657). Cette œuvre doit donc dater de la dernière période créatrice de Tunder. Cet air, à la mesure paire, avec accompagnement de basse continue, s’exprime à la première personne du pluriel. Dans l’*Allegro* à trois temps, un duo de la soprano et du premier violon, le « je » lyrique invoque l’enfant Jésus (« Jesulein ») avec une ferveur qui rappelle l’amour mystique pour Jésus. Tunder en accentue encore l’expressivité par des passages en écho et par un double *da capo*. Le nombre important d’exécutants – soprano et cinq instruments – en fait une œuvre propre à accompagner l’eucharistie lors de fêtes religieuses.

Johann Rudolf Ahle (1625–1673) et son fils Johann Georg occupèrent le poste d’organiste à l’église Divi Blasii de la ville impériale de Mühlhausen, en Thuringe, depuis 1654 et 1673 jusqu’à leur mort respective. En 1707, Johann Sebastian Bach prendra la succession de Johann Georg. Ahle l’ancien était né à Mühlhausen et y avait fait ses études, ainsi qu’à Göttingen et à l’Université d’Erfurt. Ses œuvres, diffusées en plus de deux douzaines de volumes imprimés, comprennent en majeure partie des compositions vocales.

Un concerto sur l’épisode des pèlerins d’Emmaüs invitant Jésus à rester avec eux (Luc, 24, 29) parut en 1657, dans la ville natale d’Ahle, comme l’une des « XXVI Neuen geistlichen Gewächsen » (Vingt-six nouvelles plantes spirituelles) dans un recueil intitulé *Neu-gepflanzter Thüringischer Lust-Garten* (Jardin des plaisirs thuringien, nouvellement planté). Dans cette composition pour le lundi de Pâques, Ahle fait entendre, surtout dans la partie des cordes, un traitement plus polyphonique des voix, qui se transmettent les gammes et les prolongent ou bien se répondent par petits groupes.

Composer des mélodies chantées avec basse continue destinées à être publiées dans un livre de cantiques était pour tout cantor une mission honorifique mais aussi un travail prenant. Les plus célèbres musiciens contemporains de **Johann Sebastian Bach** (1685–1750), Georg Philipp Telemann et Christoph Graupner, n’hésitèrent pas à assurer la partie musicale des éditions de livres de cantiques, Telemann à Hambourg en 1730 et Graupner à Darmstadt en 1728. Il semble que le père d’un des garçons du chœur de l’église Saint-Thomas de Leipzig, George Christian Schemelli, cantor du château de Zeitz, ait fait appel à Bach pour ce type de travail. En 1736, alors que Bach avait cessé de composer de nouveaux morceaux religieux à la suite de la querelle des préfets, Breitkopf publia « 954 nouveaux chants et arias spirituels, anciens comme nouveaux » à Leipzig. L’avant-propos du surintendant de la collégiale de Zeitz, Friedrich Schultze, nous apprend que les mélodies « sont pour une part de toutes nouvelles compositions de M. Johann Sebastian Bach, [...] et pour une part des mélodies améliorées par lui-même pour ce qui est de la basse continue ». Ce volume imprimé comprend soixante-neuf morceaux à deux voix, dont un seul porte le nom de Bach. On ignore donc quelle est l’ampleur de sa contribution réelle à ce livre. Mais Schemelli avait fait préparer deux cents autres cantiques, aujourd’hui disparus, pour une deuxième édition – vraisemblablement par Bach.

L’auteur du texte « Komm, süßer Tod » (Viens, douce mort) est inconnu. La mélodie, qui s’étend sur un vaste registre d’une octave et demie, est marquée par des lignes descendantes, un intervalle de sixte emphatique et des degrés altérés. Sa popularité lui a permis d’entrer très tôt dans les recueils de musique à usage domestique et incita des compositeurs (dont Leopold Stokowski) à en faire des adaptations. Pablo Casals en a joué un arrangement pour violoncelle et piano. Dans son *Immortal Bach* de 1988, Knut Nystedt fait chanter les deux premières phrases par cinq chœurs à quatre voix, simultanément et dans des tempos différents – une « musique céleste », dont le souffle se fait sentir à travers les siècles.

Ekkehard Krüger



*Jesús Rodil
Dingle Yandell*



*Doron Sherwin
Adam Woolf*



*Judith Steenbrink
Catherine Aglibut*



*Lixsania Fernández
Rodney Prada*





*François Joubert-Caillet
Josetxu Obregón*

*Paulina van Laarhoven
Josep Maria Martí Durán*

*Flora Papadopoulos
Yoko Nakamura*

Christina Pluhar



Der Sionitin¹ Wiegenlied: Nun, ich singe, Gott, ich knie

Text: Anonymus / Anonymous / auteur inconnu

Nun, ich singe, Gott, ich knie.
Schlaf, du Wunder-, Wunderkind,
Jesulein, nun sonder Mühe,
was mein Geist dir angezündt.
Nimm den Wiegenton von mir,
schlaf bei solchem, meine Zier.

Schlaf, mein Seelchen, ich will holen
Tulpen², Nelken³, Amaranth⁴,
Tausendschönchen⁵, Feldviolen⁶,
schlaf, du wertest Menschenkind.
Allerliebste Jesulein,
schlaf bei solchen Blumen ein.

Schlaf, mein Lorbeer⁷, schlaf, mein Röschen⁸,
schlaf, mein grüner Rosmarin⁹,
schlaf in meinem sanften Schößchen,
schlaf, mein schimmrender Jasmin¹⁰,
schlaf, mein süßer Hyazinth,
schlaf, du zartes Jungfrau'n Kind.

Schlaf, du Perle¹¹, schlaf, mein Jaspis¹²,
schlaf, du günstiger Rubin,
schlaf, mein Demant¹³, schlaf, mein Sardis¹⁴,
schlaf, mein heller Chrysolin¹⁵,
schlaf, mein Herzkarfunkelstein¹⁶,
schlaf, mein Amethystchen¹⁷, ein.

Schlaf, mein Nektar, schlaf, mein Leben,
schlaf, mein süßer Alicant¹⁸,
schlaf, du grüner Lebens Reben,
schlaf auf jedes Menschen Hand,
schlaf, mein süßes Kind in Ruh,
tu die schönsten Augen zu.

Schlaf, ich will dich sanfte wiegen,
und mit grünem Majoran
bei der Ruhe dich vergnügen,
schlaf beim Hirtendulzian¹⁹,
Erdenheiland, Gnadenthron,
schlaf, Herr Jesu, Gottes Sohn.

1 Die Sionitin (die Tochter Zion oder Bewohnerin Zions):
Personifizierung Jerusalems, dem Ort der kommenden
Offenbarung des Gottes Israels. Die messianische
Verheißung vom Kommen des Friedenskönigs aus
Sacharja 9, mit der im Neuen Testament Jesu Einzug in
Jerusalem gedeutet wird (Mk 10,1-9 par.), wird hier auf
die Weihnachtsgeschichte bezogen und führt sogar zur
Verschmelzung der „Sionitin“ mit der Mutter Jesu.

2 Zur Zeit Theiles bekannt als „Blume der Reichen“.

3 Die Form von Blatt und Frucht wurde bildhaft als
„Nagel“ gedeutet und deshalb zum Symbol der Passion
Christi. Die Pflanze erscheint häufig auf Darstellungen
der Madonna mit dem Kind.

4 Amarant(h): Fuchsschwanzgewächs.

5 Gänseblümchen. In der Volksheilkunde u.a. als
Schlafmittel verwendet.

6 Veilchen.

7 Siegerkranz und Gewürz.

8 Rosengewächse symbolisieren in der christlichen
Ikonographie Maria.

9 Die Legende sagt, dass Maria auf der Flucht nach
Ägypten ihren Mantel über einem Rosmarinbusch
ausbreitete. Die weißen Blüten des Strauches färbten
sich zu Ehren der Jungfrau in himmlisches Blau. Seitdem
blüht der Rosmarin blau.

10 Der arabische Name „jasamin“ steht für
„wohlriechendes Öl“.

11 Im Mittelalter erhielt die Perle einen sakralen
Charakter. Perlen galten als Zeichen der Liebe zu
Gott; sie waren nicht zuletzt wegen der Erwähnung
in der Heiligen Schrift unverzichtbares Element der
Machtdemonstration christlicher Herrscher, die sie
vorwiegend im Sinne der Zahlensymbolik einsetzten.

12 Vielfarbige Variante des Quarzes.

13 Alter Name für Diamant.

14 Ein Karneol oder rötlicher Quarz in faseriger Form.
Das Rot kommt vom enthaltenen Eisenoxid, dessen
Intensität durch Sonnenbestrahlung verstärkt wird.

15 Gelber Farbstoff, im 16. Jahrhundert sehr wertvoll,
da nur in geringen Mengen herstellbar.

16 Rotes Mineralgestein wie Granat, Rubin, Spinell.

17 Violette Variante des Quarzes.

18 Spanischer Verwandter des Marzipans und Nougats.

19 Holzblasinstrument der Renaissance. Gilt wie die Flöte
als Instrument der Hirten.

*Now I sing, God, I kneel.
Sleep, you wondrous, wondrous child,
little Jesus, receive without a care
what my spirit instils in you.
Be lulled by my cradle-song
and go to sleep, my treasure.*

*Sleep, my little soul: I will fetch
tulips,¹ carnations,² amaranth,³
daisies,⁴ wild violets.
Sleep, you precious Son of Man.
Dearest little Jesus,
go to sleep amid those flowers.*

*Sleep, my laurel,⁵ sleep, my little rose,⁶
sleep, my green rosemary,⁷
sleep in my soft lap,
sleep, my shimmering jasmine,⁸
sleep, my sweet hyacinth,
sleep, you tender child of a Virgin.*

*Sleep, you pearl,⁹ sleep, my jasper,¹⁰
sleep, you beloved ruby,
sleep, my diamond, sleep, my carnelian,¹¹
sleep, my bright chrysoine,¹²
sleep, my heart of carbuncle,¹³
go to sleep, my amethyst.¹⁴*

*Sleep, my nectar, sleep, my life,
sleep, my sweet Alicante,¹⁵
sleep, you green vine of life,
sleep on every human's hand.
Sleep, my sweet child, in peace,
close your lovely eyes.*

*Sleep, I will gently rock you,
and with green marjoram
I will delight you during your repose.
Sleep to the shepherd's dulcian,¹⁶
Saviour of the World, Throne of Grace,
sleep, Lord Jesus, Son of God.*

1 In Theile's time, tulips were known as the 'flowers of the rich'.

2 The form of the leaf and the fruit was metaphorically interpreted as a 'nail' and thus became a symbol of the Passion of Christ. The plant often appears in depictions of the Madonna and Child.

3 *Amaranthus caudatus*, known as love-lies-bleeding or foxtail amaranth.

4 Daisies were used as soporifics in traditional medicine.

5 Both victor's crown and herb.

6 Rosaceae symbolise Mary in Christian iconography.

7 According to legend, during the Flight to Egypt Mary spread her cloak over a rosemary bush, whose white flowers turned celestial blue in honour of the Virgin. Since that time, rosemary has always blossomed blue.

8 The Arabic word 'jasamin' means 'perfumed oil'.

9 In the Middle Ages the pearl had a sacred significance. Pearls were regarded as symbols of love for God; not least because they were mentioned in the Scriptures as an indispensable element in the demonstration of power of Christian rulers, who used them chiefly in the sense of number symbolism.

10 A multi-coloured variety of quartz.

11 A carnelian or reddish quartz in fibrous form. The red comes from the iron oxide it contains, whose intensity is heightened by sunlight.

12 A yellow dye, very valuable in the 16th century, as it could only be produced in small quantities.

13 A red mineral such as garnet, ruby or spinel.

14 A violet variety of quartz.

15 A Spanish relation of marzipan and nougat.

16 A woodwind instrument of the Renaissance. Like the flute, it is an instrument associated with shepherds.

*À présent je chante, mon Dieu, je m'agenouille.
Dors, merveilleux, merveilleux enfant,
petit Jésus, reçois sans souci
ce que t'insuffle mon esprit.
Reçois ma berceuse
et endors-toi avec elle, mon trésor.*

*Dors, ma petite âme, j'irai chercher
tulipes¹, œillets² et amarante³,
pâquerettes⁴ et pensées des champs⁵.
Dors, précieux fils de l'homme,
petit Jésus bien-aimé,
endors-toi parmi ces fleurs.*

*Dors, mon laurier⁶, dors, ma petite rose⁷,
dors, mon romarin vert⁸,
dors dans mon doux giron,
dors, mon jasmin scintillant⁹,
dors, ma douce jacinthe,
dors, tendre enfant de la Vierge.*

*Dors, perle¹⁰, dors, mon jaspe¹¹,
dors, rubis aimé,
dors, mon diamant, dors, ma cornaline¹²,
dors, ma claire chrysoïne¹³,
dors, mon cœur d'escarboucle¹⁴,
dors, mon petit améthyste¹⁵.*

*Dors, mon nectar, dors, ma vie,
dors, ma douceur d'Alicante¹⁶,
dors, vert serment de vie,
dors sur chaque main humaine,
dors en paix, mon doux enfant,
clos tes si beaux yeux.*

*Dors, je veux te bercer doucement,
et de verte marjolaine
égayer ton repos.
Dors au son de la douçaine des bergers¹⁷,
Sauveur du monde, trône de grâce,
dors, Seigneur Jésus, fils de Dieu.*

1 À l'époque de Theile, on considérait la tulipe comme la « fleur des riches ».
2 La forme de la feuille et du fruit était interprétée de manière figurative comme un « clou », devenant ainsi un symbole de la Passion du Christ. Cette plante apparaît souvent dans les représentations de la Madone à l'enfant.
3 Amarante : Amarante queue-de-renard ou amarante caudée.
4 La pâquerette était utilisée notamment comme soporifique dans la médecine traditionnelle.
5 Violette sauvage.

6 Couronne du vainqueur et condiment.
7 Les rosacées symbolisent Marie dans l'iconographie chrétienne.
8 Selon la légende, Marie, lors de sa fuite en Égypte, étendit son manteau au-dessus d'un buisson de romarin, dont les fleurs blanches se teintèrent alors d'azur en l'honneur de la Vierge. C'est depuis lors que le romarin a des fleurs bleues.
9 Le mot arabe « *jasamin* » signifie « huile parfumée ».

10 Au Moyen Âge, la perle avait une signification sacrée : elle était considérée comme un signe de l'amour de Dieu. Comme elles étaient évoquées dans l'Écriture sainte, les perles étaient également indispensables pour toute démonstration de pouvoir des souverains chrétiens, qui les utilisaient surtout dans le sens de la symbolique numérolologique.
11 Variante multicolore du quartz.
12 La cornaline est une calcédoine, plus précisément un quartz aux fibres rouges. La couleur rouge est due à la présence d'oxyde de fer dont l'intensité était accentuée par son exposition au soleil.
13 Colorant jaune très précieux au XVI^e siècle car on ne pouvait en produire que de faibles quantités.
14 Pierre rouge, comme le grenat, le rubis ou le spinelle.
15 Variante violette du quartz.
16 Version espagnole de la pâte d'amande et du nougat, spécialité d'Alicante.

17 Instrument à vent en bois de la Renaissance, qui était associé, avec la flûte, au monde pastoral.

Lamento:**Ach, dass ich Wassers g'nug hätte**

Ach, dass ich Wassers g'nug hätte in meinem Haupte
und meine Augen Tränenquellen wären,
dass ich Tag und Nacht beweinen könnte
meine Sünde.

[Jeremia 8,23]

Meine Sünde gehe über mein Haupt.
Wie eine schwere Last ist sie mir zu
schwer worden,

[Psalm 37(38),5]

darum weine ich so
und meine beiden Augen fließen mit Wasser.

[Klagelieder 1,16]

Meines Seufzens ist viel und mein Herz ist betrübet
[Klagelieder 1,22],

denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht am
Tage seines grimmigen Zorns.

[Klagelieder 1,12]

*Oh that I had water enough in my head
and that my eyes were fountains of tears,
that I might bemoan my sins day and night!*

[Jeremiah 9:1]

*My iniquities are gone over my head.
Like a sore burden, they have become too heavy
for me,*

[Psalm 38:4]

*therefore do I weep so,
and my eyes run down with water.*

[Lamentations 1:16]

*My sighs are many, and my heart is afflicted,
[Lamentations 1:22]*

*for the Lord has made me full of woe in the day of
His fierce anger.*

[Lamentations 1:12]

*Ah ! que n'ai-je assez d'eau dans ma tête
et que mes yeux ne sont-ils des sources de larmes
pour je puisse pleurer mes péchés jour et nuit !*

[Jérémie 8, 23]

*Mes péchés dépassent ma tête,
comme un pesant fardeau, ils sont devenus trop
lourds pour moi,*

[Psaume 37(38), 4]

*c'est pourquoi je pleure tant,
et mes yeux s'écoulent en larmes.*

[Lamentations 1, 16]

*Mes soupirs sont sans nombre et mon cœur est affligé
[Lamentations 1, 22]*

*car le Seigneur m'a empli de chagrin, au jour de sa
terrible colère.*

[Lamentations 1, 12]

Ich suchte des Nachts in meinem Bette

*Text: Hobeslied / Song of Songs /
Cantique des cantiques 3:1-4*

Ich suchte des Nachts in meinem Bette, den meine
Seele liebet.
Ich suchte, aber ich fand ihn nicht.
Ich will aufstehen und in der Stadt umgehen auf
den Gassen und Straßen und suchen, den meine
Seele liebet.
Ich suchte, aber ich fand ihn nicht.
Es fanden mich die Wächter, die in der Stadt
umgehen:
Habt ihr nicht gesehen, den meine Seele liebet?
Da ich ein wenig vorüber war, da fand ich, den
meine Seele liebet.
Ich hielt ihn und will ihn nicht lassen,
bis dass ich ihn bringe in meiner Mutter Haus,
in meiner Mutter Kammer.

*By night on my bed I sought him whom my soul
loveth:
I sought him, but I found him not.
I will rise now, and go about the city in the streets,
and in the broad ways I will seek him whom my
soul loveth:
I sought him, but I found him not.
The watchmen that go about the city found me:
Saw ye him whom my soul loveth?
It was but a little that I passed from them, but I
found him whom my soul loveth:
I held him, and would not let him go,
until I had brought him into my mother's house,
and into the chamber of her that conceived me.*

*Sur ma couche, la nuit, j'ai cherché celui qu'aime
mon âme.
Je l'ai cherché, mais ne l'ai pas trouvé.
Je veux me lever et parcourir la ville, ses rues et ses
ruelles, et chercher celui qu'aime mon âme.
Je l'ai cherché, mais ne l'ai pas trouvé.
Les gardes m'ont trouvée, qui patrouillent en ville :
Ne l'avez-vous point vu, celui qu'aime mon âme ?
À peine les avais-je dépassés, je l'ai trouvé, celui
qu'aime mon âme.
Je l'ai saisi et ne le lâcherai plus
avant de l'avoir mené au logis de ma mère,
dans la chambre de ma mère.*

Gott, hilf mir

Text: Psalm / psalme 68(69):1-3, 16(2-4, 17)

Gott, hilf mir, denn das Wasser gehet mir bis
an die Seele.
Ich versinke im tiefsten Schlamm, da kein
Grund ist.
Ich bin im tiefen Wasser, und die Flut will
mich ersäufen.
Ich habe mich müde geschrien, mein Hals
ist heisch.
Das Gesicht vergehet mir, dass ich so lang muss
harren auf meinen Gott.
Erhöre mich, Gott, denn deine Güte ist tröstlich.
Wende dich zu mir nach deiner großen
Barmherzigkeit.

*Save me, O God: for the waters are come in, even
unto my soul.
I stick fast in the deep mire, where no ground is:
I am come into deep waters, so that the floods run
over me.
I am weary of crying; my throat is dry:
my sight faileth me for waiting so long upon my
God.
Hear me, O Lord, for thy loving-kindness will
comfort me:
turn thee unto me according to the multitude of thy
mercies.*

*Dieu, sauve-moi, l'eau monte jusqu'à mon âme.
Je m'enfonce dans un très profond bournier, qui n'a
pas de fond.
Je suis dans l'eau profonde, et le flot va me
submerger.
Je m'épuise à crier, ma gorge est enrouée.
Mes yeux se consument à attendre si longtemps
mon Dieu.
Exauce-moi, mon Dieu, car ta bonté est mon
réconfort.
Dans ta grande miséricorde, tourne-toi vers moi.*

O amantissime sponse*Text: Anonymus / Anonymous / auteur inconnu*

O amantissime sponse, Jesu, cordis mei, et
pars mea,
Jesu in aeternum!

Te laudem, te amem, te quaeram, te cantem.
O amor, o Deus, o vita, o salus, o bonitas infinita!

O Jesu, mi dulcissime!

Amabilissime Jesu, et salvator animae meae!
O Jesu, salus mea et vita mea,
te amo, te volo, te quaero, te cupio, te desidero.

Tu me suscipe, tu me fove,
tu me tecum fac gaudere,
beatissima patria!

O care sponse, Jesu Christe,
qui dedisti animam tuam in mortem,
da mihi, ut intrem in regnum tuum!

Ibi tecum collaetabor,
gloriabor, satiabor,
in plenissima gloria.

Tibi laudes decantabo.
Te, mi sponse, redamabo,
in perpetua saecula.

*O most loving Spouse, Jesus, my heart and my
portion,
Jesus for evermore!*

*Let me praise thee, let me love thee, let me seek
thee, let me sing thee!
O love, O God, O life, O salvation, O infinite
benevolence!*

O my most sweet Jesus!

*Most amiable Jesus, Saviour of my soul!
O Jesus, my salvation and my life,
I love thee, I wish for thee, I seek thee, I long for
thee, I desire thee.*

*Receive me, cherish me,
make me rejoice with thee,
most blessed Homeland!*

*O my dear Spouse, Jesus Christ,
who didst give thy soul in death,
grant that I may enter thy Kingdom!*

*There I will rejoice with thee,
I will glory, I will be satiated
in the fullness of thy glory.*

*I will endlessly sing thy praises.
I will return thy love, my Spouse,
while eternal ages run.*

*Ô époux tant aimant, Jésus, mon cœur et ma part,
Jésus pour l'éternité !*

*Je veux te louer, t'aimer, te chercher, te chanter.
Ô amour, ô Dieu, ô vie, ô salut, ô bonté infinie !*

Ô mon très doux Jésus !

*Jésus très aimable, sauveur de mon âme !
Ô Jésus, mon salut et ma vie,
Je t'aime, je te veux, je te cherche, j'aspire à toi,
je te désire.*

*Accueille-moi, chéris-moi,
fais que je me réjouisse avec toi,
très heureuse patrie !*

*Ô mon cher époux, Jésus-Christ,
qui as donné ton âme à la mort,
donne-moi d'entrer en ton règne !*

*Là, je me réjouirai avec toi,
je te glorifierai, je me rassasierai
dans la plénitude de ta gloire.*

*Je chanterai tes louanges.
Je répondrai à ton amour, mon époux,
en toute éternité.*

Von Gott will ich nicht lassen

Text: Ludwig Helmbold

1. Von Gott will ich nicht lassen,
denn er lässt nicht von mir,
führt mich auf rechter Straßen,
da ich sonst irret sehr,
er reicht mir seine Hand,
den Abend als den Morgen
tut er mich wohl versorgen,
sei wo ich woll im Land.

2. Wenn sich der Menschen Hulde
und Wohltat all verkehrt,
so findt sich Gott gar balde,
sein Macht und Gnad bewährt,
er hilft aus aller Not,
errett' von Sünd und Schanden,
von Ketten und von Banden,
und wenn's gleich wär der Tod.

5. Lobt ihn mit Herz und Munde,
welch's er uns beides schenkt,
das ist ein selig Stunde,
darin man sein gedenkt,
sonst verdirbt alle Zeit,
die wir zubring'n auf Erden,
wir sollen selig werden
und leben in Ewigkeit.

6. Auch wenn die Welt vergehet
mit ihrer stolzen Pracht,
wed'r Ehr noch Gut besteht,
welch's vor war groß geacht,
wir werden nach dem Tod
tief in der Erd begraben,
wenn wir geschlafen haben,
will uns erwecken Gott.

8. Darum ob ich schon dulde
hier Widerwärtigkeit,
wie ich auch wohl verschulde,
kömmt doch die Ewigkeit,
ist aller Freuden voll,
dieselb ohn einig's Ende,
dieweil ich Christum kenne,
mir widerfahren soll.

9. Das ist des Vaters Wille,
der uns geschaffen hat,
sein Sohn hat Gut's die Fülle
erworben durch sein Gnad,
auch Gott, der heilig Geist,
im Glauben uns regieret,
zum Reich der Himmel führet,
ihm sei Lob, Ehr' und Preis.
Amen.

*1. I will not abandon God,
for He does not abandon me.
He leads me on the right path,
since otherwise I would go far astray;
He stretches out His hand to me,
both evening and morning;
He takes care of me
wherever I may be.*

*2. When men's favour
and benevolence turn against me,
God is soon there:
He shows His power and mercy,
He aids me in all adversity,
rescues me from sin and shame,
from chains and bondage,
even that of death.*

*5. Praise Him with heart and mouth,
both of which He grants us:
it is a blessed hour
when we worship Him;
otherwise all the time we spend
on earth is wasted.
We shall be saved
and live for evermore.*

*6. Even if the world passes.
with its proud splendour,
if neither honour nor wealth survive,
which once we so greatly valued,
after our death, all of us
will be buried deep in the earth,
and when we have slept,
God will awaken us.*

*8. Therefore, though I suffer
adversity here below,
and though I too certainly err,
when eternity comes
it will be full of joys,
which will be granted me
without end,
because I know Christ.*

*9. This is the will of the Father,
who created us;
His Son has purchased the fullness of mercy
through His Grace;
and God the Holy Spirit,
guides us in faith
and leads us to the Kingdom of Heaven.
Praise, honour and glory to Him.
Amen.*

Kommt, ihr Stunden, macht mich frei

Text: Anonymus / Anonymous / auteur inconnu

1. Je ne veux pas abandonner Dieu
car lui ne m'abandonne pas,
il me mène sur le droit chemin,
sans quoi je m'égarerais,
il me tend la main,
le soir comme au matin,
et il prend soin de moi,
où que je sois.

2. Quand la faveur des hommes
et leur bienveillance se tourment contre moi,
Dieu est vite là,
il montre son pouvoir et sa grâce,
il nous aide dans toute détresse,
nous délivre du péché et de la honte,
des liens et des chaînes,
même de celles de la mort.

5. Louez-le du cœur et de la bouche
qu'il nous a tous deux donnés,
c'est une heure bienheureuse,
celle où nous le célébrons ;
le reste du temps est perdu
que nous passons sur terre,
nous devons être sauvés
et vivre pour l'éternité.

6. Même si le monde disparaît
avec son orgueilleuse splendeur,
si ni l'honneur ni les biens ne subsistent
qui étaient si prisés,
nous serons tous après la mort
enfouis profondément sous terre,
et quand nous aurons dormi,
Dieu nous réveillera.

8. Aussi, même si je subis
ici-bas l'adversité,
et si moi aussi je me rends coupable,
lorsque viendra l'éternité,
tout ne sera que joie,
celle-ci doit m'advenir
sans fin
parce que je connais le Christ.

9. C'est la volonté du Père
qui nous a créés,
son fils a conquis l'abondance
du bien par sa grâce,
et Dieu le Saint Esprit
nous guide dans la foi
et nous conduit au royaume céleste.
Louange, bonheur et gloire à Lui.
Amen.

1. Kommt, ihr Stunden, macht mich frei
von des Lebens Tyrannei!
Glaubt, ich weiß mich nicht zu fassen,
meine Qual ist allzu groß.
Ich steh' aller Hoffnung los
ganz verlassen!

4. Hört der Himmel denn noch nicht,
was mein Herze klagend spricht?
Klipp und Felsen, Flut und Wellen,
drohen mir Gefahr und Not,
auch mein schwankes Hoffungsboot
will zerschellen!

1. Come, ye hours, set me free
from life's tyranny!
Believe me, I can contain myself no longer,
my torment is too great.
I am devoid of all hope,
quite forsaken!

4. Does heaven still not hear
what my lamenting heart utters?
Cliffs and rocks, billows and waves,
threaten me with danger and distress,
and even my pitching bark of hope
will be dashed to pieces!

1. Venez, vous, les heures, libérez-moi
de la tyrannie de la vie !
Croyez-moi, je n'arrive plus à me contenir,
trop grande est ma souffrance.
Me voilà sans espoir,
entièrement abandonné !

4. Le ciel n'entend-il donc pas encore
ce que dit mon cœur qui se lamente ?
Falaises et rochers, flots et vagues
me menacent de dangers et de détresse,
Même mon fragile bateau d'espoir
va se briser en mille morceaux !

Aria: Ein kleines Kindelein
Text: Angelus Silesius

Ein kleines Kindelein
 ist uns heut geboren,
 hat uns wiederbracht den Schein,
 welchen wir verloren.
 Singet diesem Kindelein,
 Lieblichs Jesulein,
 lass mich ganz dein eigen sein.

*A little child
 is born to us today,
 who has restored to us the light
 that we had lost.
 Sing now to this child!
 Sweet Infant Jesus,
 let me be your very own.*

*Un petit enfant
 nous est né aujourd'hui,
 il nous a rapporté la lumière
 que nous avions perdue.
 Chantez cet enfant !
 Doux petit Jésus,
 laisse-moi être entièrement tien.*

Bleib bei uns, denn es will Abend werden
Text: Lukas / Luke / Luc 24:29

Bleib bei uns, denn es will Abend werden, und der
 Tag hat sich geneiget.

*Abide with us: for it is toward evening, and the day
 is far spent.*

*Reste avec nous, car le soir approche et le jour est
 sur son déclin.*

Erbarm dich mein, o Herre Gott
*Text: Erhard Hegenwald (1524)
 nach Psalm 50(51) / after Psalm 51 /
 d'après le psaume 50(51)*

Erbarm dich mein, o Herre Gott,
 nach deiner großen Barmherzigkeit,
 wasch ab, mach rein mein Missetat.
 Ich erkenn mein Sünd und ist mir leid.
 Allein ich dir gesündigt hab,
 das ist wider mich stetiglich.
 Das Böß vor dir bleibt nicht bestehn.
 Du bleibst gerecht, ob man urteilt dich.

*Have mercy upon me, O God,
 after thy great goodness.
 wash me, and cleanse me from my wickedness.
 I acknowledge my faults and am repentant.
 Against thee only have I sinned,
 and my sin is ever before me.
 Evil cannot persist in thy sight.
 Thou art justified and clear when thou art judged.*

*Prends pitié de moi, ô Seigneur Dieu,
 dans ta grande miséricorde,
 lave-moi, purifie-moi de ma faute.
 Je reconnais mon péché et j'en souffre.
 Contre toi seul j'ai péché,
 ma faute est sans cesse devant moi.
 Le mal à tes yeux ne subsiste pas.
 Tu restes juste même quand on te juge.*

Komm, süßer Tod, komm, sel'ge Ruh!

Text: Anonymus / Anonymous / auteur inconnu

1. Komm, süßer Tod, komm, sel'ge Ruh!
Komm, führe mich in Friede,
weil ich der Welt bin müde,
ach komm, ich wart' auf dich,
komm bald und führe mich,
drück mir die Augen zu.
Komm, sel'ge Ruh!

5. Komm, süßer Tod, komm, sel'ge Ruh!
Ich will nun Jesum sehen
und bei den Engeln stehen.
Es ist nunmehr vollbracht,
drum, Welt, zu guter Nacht,
mein Augen sind schon zu.
Komm, sel'ge Ruh!

*1. Come, sweet Death, come, blessed rest!
Come, lead me to peace,
for I am weary of the world.
Oh come! I await you.
Come soon and lead me,
close my eyes.
Come, blessed rest!*

*5. Come, sweet Death, come, blessed rest!
Now I wish to see Jesus
and stand among the angels.
Henceforth all is accomplished,
so, World, good night!
My eyes are closed already.
Come, blessed rest!*

*1. Viens, douce mort, viens, repos bienheureux !
Viens, conduis-moi en paix,
car je suis fatigué de ce monde.
Ah viens, je t'attends,
viens vite et conduis-moi,
ferme-moi les yeux.
Viens, repos bienheureux !*

*5. Viens douce mort, viens repos bienheureux !
Je veux maintenant voir Jésus
et être auprès des anges.
Désormais tout est accompli,
aussi, monde, je te souhaite bonne nuit,
mes yeux sont déjà clos.
Viens, repos bienheureux !*











We are very grateful to the **Festival Oude Muziek Utrecht**
for initiating the creation of our new program for their festival edition 2017.
I am especially grateful to Xavier Vandamme,
who has been an inspiration over many years.
Thank you for your encouragement and trust.



Recording: 27–31.III.2018, Landgasthof Riehen, Switzerland
Sound engineer, digital editing, mixing and mastering: Mireille Faure
Musical editing: Christina Pluhar
All arrangements published by International Artists editions & productions GmbH

Cover design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd
Photography: © Michal Novak
English translations of note and sung texts by Charles Johnston
French translations of note and sung texts by Laurent Cantagrel

© 2018 Christina Pluhar, under exclusive licence to
Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company
© 2018 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company
arpeggiata.com
erato.com



All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorised copying, hiring,
lending, public performance and broadcasting of this record prohibited. Made in the EU.

