



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



Recording: Centeilles, église Notre-Dame, October 2017

Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune

Vadensolstavlan by Urban målare (Urban [the] Painter) / copy by Jacobs Heinrich Elbfas (1636)

© Stockholm, Stadsmuseet

Photos: Paulin Bündgen (p. 39) © Florian Peallat / Clematis (p.40) © Élie Delpit

Our thanks and gratitude go to to Marc Lewon for his invaluable help in deciphering the hand-written texts of the original manuscripts, thus allowing us to create modern performing editions of the works concerned.

Toute notre gratitude s'adresse à Marc Lewon pour son aide inestimable dans le déchiffrement des textes chantés dans les manuscrits originaux utilisés pour la réalisation de partitions modernes de ces compositions. »

Unser tiefster Dank gilt Marc Lewon für seine unschätzbare Hilfe beim Entziffern der Gesangstexte in den Originalhandschriften, die für die Erstellung des modernen Notenmaterials dieser Kompositionen verwendet wurden.

VATER UNSER IM HIMMELREICH

CLEMATIS

Stéphanie de Failly: *violin*

Amandine Solano: *violin*

Catherine Plattner: *violin & viola*

Ellie Nimeroski: *viola & violin*

Jorlen Vega Garcia: *viola & violin*

Samantha Montgomery: *viola*

François Joubert-Caillet: *bass viol (5, 13)*

Jérôme Lejeune: *tenor viol*

Sarah Van Oudenhove: *bass viol & violone*

Anais Ramage: *bassoon & recorder*

Brice Saily: *organ*

With the participation of

Paulin Bündgen: *countertenor*

www.clematis-ensemble.be

1. <i>Sinfonia Vater unser</i> 2 violins, 2 violas, bassoon, basso continuo (regal, violone)	Johann Hermann Schein (1586-1630)	0:55
2. <i>Vater unser im Himmelreich</i> recorder, 2 violins, 2 violas, bass viol, basso continuo (organ)	Samuel Eccard (1553-1611)	1:32
3. <i>Herr, wenn ich nur dich habe</i> countertenor, 2 violins, 2 violas, bassoon, basso continuo (organ, violone)	David Pohle (1624-1695)	10:06
4. <i>Salve mi Jesu</i> countertenor, 2 violins, viola, viola da gamba, bassoon, basso continuo (organ)	Franz Tunder (1614-1667)	6:11
5. <i>Sonata Hertzlich thut mich verlangen</i> 3 violins, viola, tenor viol, basso continuo (organ, viola da gamba)	Johann Fischer (1646-1716)	6:45
6. <i>Weil Jesu in meinem Sinn</i> countertenor, 2 violins, bass viol, basso continuo (organ)	Johann Wolfgang Franck (1644-c.1710)	15:54
7. <i>Sonata a 6</i> 5 violins, viola, bassoon, basso continuo (organ, violone)	Anonymous	4:14
8. <i>Ach daß ich Wassers g'nug hätte</i> countertenor, violin, 3 violas, violone, basso continuo (organ)	Johann Christoph Bach (1642-1703)	7:21
9. <i>Vater unser im Himmelreich</i> violin, 2 violas, bass viol, basso continuo (organ)	Georg Böhm (1661-1733)	5:07

- | | | |
|--|------------------------------------|------|
| 10. <i>Was betrübst du dich meine Seele</i>
countertenor,
violin, 2 violas, bassoon, basso continuo (organ, violone) | Johann Theile
(1646-1724) | 4:50 |
| 11. <i>Auf, laßt uns den Herren loben</i>
countertenor,
2 violins, 2 violas, bassoon, basso continuo (organ) | Johann Michael Bach
(1648-1694) | 5:56 |
| 12. <i>Cum Maria diluculo</i>
countertenor,
3 violins, 3 violas, bassoon, basso continuo (organ, violone) | Johann Rudolph Ahle
(1625-1673) | 3:52 |
| 13. <i>Sinfonia da pacem Domine a 7</i>
4 violins, 2 violas, bass viol, basso continuo (organ) | Franz Tunder | 2:07 |
| 14. <i>Grabgesang</i>
countertenor,
violine, recorder, 2 violas, viola da gamba, basso continuo (organ) | Heinrich Schwenmer
(1621-1696) | 4:54 |

VATER UNSER IM HIMMELREICH

It is possible to approach the study of the music composed for the Lutheran rite during the 17th century from any number of aspects. One of these, alongside the indispensable continuo, is the key role given to the accompanying instruments. These instrumental lines are allotted to the strings in the majority of cases, whether in an introductory movement that later came to be known either as a sonata, ritornello or sinfonia, or in intermezzi between different movements, or in dialogues with singers, as true accompaniments. Apart from the fact that all the music recorded here was composed for the alto voice, this wealth of instrumental involvement is one of the main themes of this recording.

We should also note that the immense majority of the works presented here have been drawn from the extensive Düben collection, currently housed in the library of the University of Uppsala. This collection, made up primarily of manuscript copies of works by numerous composers not only from Germany, France and Italy, but also from all of the countries that bordered the Baltic Sea, was assembled by Gustav Düben (1628-1690), then Kapellmeister to the Swedish court. This collection was certainly also added to by his sons at the beginning of the 18th century; not only it is one of the most important sources of music composed for the Lutheran rite during the 17th century, but also many of the works that it contains exist only in that one copy.

Several of the composers whose works are included here were amongst the many pupils or heirs of Heinrich Schütz. One of these was David Pohle (1624-1695). After completing his musical training with Schütz in Dresden, he was first employed at the court of the Dukes of Holstein-Gotthorp in Schleswig and then at various courts in Saxony before being appointed Kapellmeister to the court in Saxe-Merseburg. The greater part of his output has unfortunately not survived; these were theatrical works, *Singspiele* composed between 1669 and 1679. His sacred works, composed to German as well as to Latin texts, would have been composed principally in 1663-1664, during which period he would have composed two complete cycles of works for the Sunday services of the entire liturgical year.

David Pohle's *Herr, wenn ich nur dich habe* possesses the essential characteristics of the Lutheran repertoire for voice with instrumental accompaniment, here given to an ensemble of five *viola*. If we consult the sources for this type of repertoire, we quickly come to realise that *viola* should be understood here as a generic term for stringed instruments and for those of the violin family in particular. Any use of instruments of the gamba family is generally mentioned as such or can be deduced from the choice of clefs used for the different parts. In this work of Pohle's, the instruments correspond to the most common ensemble used in works for five instruments: two violins, two violas and a bass, here mentioned as *Violon(e)*; this can be considered a generic term, as mentioned above. Concerning the question of instruments for the bass line, it is clear that original sources allow us to believe that there was a certain freedom of choice possible, given that the descriptions of instruments used are somewhat variable, to say the least. The use of the term *Violone*, therefore, implies that the instrument to be used does not play one octave below the written pitch, as would a double bass. A bass viol or *basse de violon* could be possible, the most likely solution being the use of a large bass viol tuned a fourth lower in G: in certain cases, this could play in the same register as the double bass and therefore supply an extra weight to the ensemble, in the tutti passages in particular. After the strings, the bassoon is the instrument most commonly mentioned, often under its Italian name of *fagotto*. It was indisputably one of the instruments most preferred for liturgical use.

Herr, wenn ich nur dich habe begins with a short instrumental introduction marked as a *Ritornello*; this is followed by a true dialogue between the vocal line and the instrumental ensemble. A section that we would normally consider as an *allegro* is then followed by a section in a slower tempo. This in turn is linked to a passage in which the vocal line is accompanied by strings playing in *Tremulant* style: this consisted of semibreve chords made up of quavers in groups of four that were played on the same bow stroke; this was an imitation of the sound of the organ tremolo (*Tremulant*) stop that could be found on almost every German organ of the period and was much used in string writing of the time. This type of writing is particularly suited to the portrayal of the more sorrowful passages of the texts, such as *Wenn nur gleich Leib und Seele verschmacht* here. This *Tremulant* passage is followed by a movement in triple time, a sort of cradle song whose peaceful character is a fine depiction of the

end of the first verse: *so bist du doch, Gott, allezeit meines Hertzens Trost und mein Theil*. The second part of the work begins with three couplets of a strophic aria; each couplet contains an intermediary passage and a conclusion for the strings. The third and final part of the work begins in triple time; we may consider it as an aria accompanied by the instrumental ensemble. Its serene character is once again a perfect depiction of the text's description of the believer's faith in God, who has granted him bliss. A brief Amen follows, an Allegro that ends with an Adagio passage; this provides a majestic conclusion to a work that, given its form and its several sections, can be considered not simply as a straightforward sacred work but rather as a phase in the development of what was to become the cantata.

Johann Theile (1646-1724) was also a pupil of Schütz; alongside Pohle, he was one of the first Northern German composers to venture into opera, attracting much attention with a work on Adam and Eve that was performed for the opening of the Theater Am Gänsemarkt in Hamburg in 1678. Theile is assumed to be the violinist depicted in the famous painting by Johannes Voorhout (1674) that also portrays Reinken as the harpsichordist and Buxtehude as the singer. The autograph manuscript of Theile's *Was betrübst du dich* is kept in the Sächsische Landesbibliothek in Dresden. The work is in two sections, the first of these being introduced by a *Symphonia*. The first section clearly expresses the distress in the sinner's soul thanks to the key of C minor and the stresses inherent in the writing. In the second part, hope in divine mercy is portrayed by greater vocal display in the short aria accompanied by continuo. The original feeling of distress returns with the words *Was betrübst du dich*, before being followed by a short and final allegro passage on the Amen. We should also note that a choice of bass instrument is offered, the composer marking *violone o fagotto*.

It is also useful to remember that German composers of the 17th century were considerably influenced by the masters of the early Italian Baroque. This is made particularly clear in the *Salve mi Jesu* by Franz Tunder (1614-1667). This organist of the Marienkirche in Lübeck, the teacher of Dieterich Buxtehude and the founder of the renowned concerts of sacred music known as the *Abendmusiken*, had spent some time in Italy and may well have met Frescobaldi there. His *Salve mi Jesu* could well be a souvenir of this time in Italy, although its music, however, is actually by Giovanni

Rovetta (1596-1668), a musician in the employ of St. Mark's in Venice; Tunder's contribution consisted of modifying the original text (a *Salve Regina*) by removing all references to Mary, as these were not permitted in the Lutheran liturgy. This *Salve Regina* therefore became *Salve mi Jesu*. Tunder also made a few other small modifications to the text, one such being the change of *advocata nostra* to *advocata noster*. The instrumental accompaniment is for five parts; structurally the work resembles a type of primitive sonata, with several short sections of contrasting character.

Also by Tunder is the fine *Sinfonia à 7 'Da pacem Domine'*. This sinfonia was clearly the introduction to a cantata with the same Latin title; the cantata itself has unfortunately not survived.

The life of Johann Rudolph Ahle (1625-1673), organist, theoretician and composer, leads us into the same towns that would later witness the early career of Johann Sebastian Bach; the most notable of these was Mühlhausen, the city of Ahle's birth, where he was organist at the Divi-Blasii-Kirche. Ahle later became a municipal councillor and, towards the end of his life, burgomaster or mayor of the city. He composed more than twenty volumes of sacred music that were published between 1647 and 1669 and which contain all the characteristics of his most renowned contemporaries. One of his most well-known works was the *Neu-gepflanzte Thüringische Lust-Garten* (newly-planted Thuringian pleasure gardens). Set to a Latin text, his *Cum Maria diluculo* requires a particularly rich-sounding instrumental group of three violins, three violas and continuo. A particularly eloquent sinfonia provides a perfect introduction to the subject: Mary and the narrator, possibly a disciple, are seeking Christ's sepulchre. The composition seems to follow the development of the story: the urgency of the search for the sepulchre gradually gives way to a calmer emotion that expresses the plaintive cries of their hearts; the ternary rhythm illustrates the appeasement of such emotions and even a certain serenity.

Heinrich Schwemmer (1621-1696) was born in Franconia but spent the greater part of his career in Nuremberg, where he was Cantor at the Sebaldusschule, a Lutheran enclave in that predominantly Catholic city. His reputation as a theoretician and as a teacher in the field of vocal music was high. Alongside several sacred works intended for the important days of the liturgical year, he also composed strophic *Lieder* that were intended for lesser celebrations, marriages and funerals.

The *Grabgesang* belongs to this last category: it consists of a ritornello for string quartet and sung verses accompanied by the same quartet. We have here used differing instrumentations for each verse for a greater variety of timbre.

Johann Michael Bach (1648-1694) and Johann Christoph Bach (1642-1703) were first cousins once removed from Johann Sebastian Bach. Johann Michael Bach was based in Arnstadt and Gehren, whilst Johann Christoph Bach was based in Eisenach; they are the composers of the Bach dynasty of whom the most works have survived. Johann Michael Bach's composition here is a strophic Lied. As is the case with many of the works by J. S. Bach's ancestors, the first violin line is particularly elaborate; the introductory Sinfonia is a true concertante movement for violin and strings. The six verses describe the joy and the nostalgia of the New Year and are constructed according to the same plan as the aria of Pohlé's cantata: the stringed instruments play a small interlude at the middle of each verse as well as a conclusion at the end of each verse. The music's bass line in crotchets and use of wide intervals has led us to choose the bassoon for the bass line of the various couplets.

The *Lamento* by Johann Christoph Bach is one of the most renowned German sacred works of the 17th century and provides a fine justification of Johann Sebastian Bach's own description of his ancestor as a 'profound composer'. Once again, the instruments play an important role, the violin in particular with its highly intense dialogue with the vocal line. We should also note that the three other lower instrumental parts are intended for the *viola da braccio* and not for the *viola da gamba*, this latter instrument nonetheless being used in many performances of the work. It is clear that the piece makes use of many affects that illustrate the text. The entire first part of the work contains a succession of different techniques for depicting the tears that flow in continuing torrents. We simply need to listen and to follow the text to understand the wealth of musical interpretation lavished on the words *Haupt* (head), *weine* (weep), *fließen* (to flow), *Seufzens* (sighs) and *betrübet* (distressed). This *Lamento* can, as a result, be considered as a perfect template of the *aria da capo* form that Johann Sebastian Bach would later appropriate and make great use of in his own cantata cycles.

Johann Wolfgang Franck (1644-c.1710) was yet another composer who spent the greater part of his career in the operatic world, initially at the Ansbach court and then at the Gänsemarkt theatre

in Hamburg from 1679. Apart from some twenty operas, Franck also composed various sacred works, of which some have survived in manuscript form. His *Weil Jesu in meinen Sinn* dates from his time in Ansbach; its formal structure allows us to consider it as a true cantata. In combination with Franck's use of the rarely-employed key of F minor, the cantata's text can be compared to that of a Lamento. The first part of the work opens with an introduction that is here termed a Sonata; it is followed by an arioso accompanied by the continuo alone and then by a section in which the instruments develop a fine contrapuntal web of sound that underpins the chorale melody, here sung as a cantus firmus. After a reprise of the opening Sonata, the second part of the cantata begins with a tripartite aria: *adagio*, *allegro*, and a second shorter *allegro* in triple time in which the believer expresses his hope for divine forgiveness. The chorale melody returns, now accompanied by the strings using the Tremulant technique; this is followed by a final supplicatory aria. The cantata concludes with a highly developed fugal Amen.

We have supplemented this programme of vocal works with several instrumental works that may well have been employed in the liturgy. One such work is Tunder's *Sinfonia à 7* that we have discussed earlier. The sonata *Hertzlich thut mich verlangen* by Johann Fischer (1646-1716) is another highly individual example. Fischer was born in Augsburg, although his career led him far afield: he fulfilled various positions in Ansbach, Riga, Schwerin, Lüneburg, Copenhagen, Stettin and Stockholm. He composed a great quantity of music and also spent time in Paris, where he worked as a copyist for Lully. The orchestral suites that he composed at that time reveal an exhaustive knowledge of the French style. The Sonata recorded here, also one of the works found in the Düben collection in Uppsala, is written for three violins, viola and continuo. It is in two sections: the first, entitled *Lamento*, acts as an introduction to a lengthy contrapuntal development of the chorale melody. The melody of this Passiontide chorale is omnipresent and is divided between the various instrumental lines. Fischer also requires the chorale theme to be played by two violins in unison (I and II or II and III) on several occasions; this has encouraged us to take this unison technique further and to double the chorale melody with a viola da gamba in the tenor register at the distance of an octave — an octave higher when the chorale theme is stated by the violins and an octave lower when it is stated in the bass line. This is, after all, an instrumental application of a common technique of organ registration.

Georg Böhm's (1661-1733) ornamented setting of the chorale *Vater unser* was originally a work for organ; he simply transcribed this sublime composition for four instruments, a violin that plays the ornamented line originally given to the right hand on an upper organ keyboard, two violas sharing the lines given to the left hand on another keyboard, and a bass viol taking the notes originally given to the pedals. The organ itself here takes the continuo line. Böhm neither omitted nor added any notes to his transcription, as the original work was composed in strict four-part counterpoint. To modern eyes, the resulting score seems almost to be the slow movement of a violin concerto.

Given the availability of a suitable ensemble, we were unable to resist the temptation of including the anonymous *Sonata a 6 violini* from the Düben collection. It is made up of several short sections that alternate passages in duple and triple time, principally in a homophonic style. There is also a Tremulant passage for the four lower violins; these instruments supply a musical background over which the two first violins develop a dialogue with much use of imitation. The middle section of the work is a musical depiction of a battle. The purpose of the piece, however, remains unknown. Its majestic character, the presence of six violins and the battle section allow us to imagine that it could well have been the introduction to a cantata based on the battle of the archangels (*Es erhub sich ein Streit im Himmel*).

The chorale *Vater unser* that lends its name to the recording as a whole is once again present in two short instrumental pieces. The first of these is a *Sinfonia* by Johann Hermann Schein (1586-1630). This piece is the introduction to a work based on this chorale that appears in Schein's volume *Opella Nova* (1626). The second is a fine harmonisation of the chorale in five parts by Johannes Eccard (1553-1611), a musician born in Thuringia who trained under Roland de Lassus in Munich.

This concludes our brief tour of German sacred music of the 17th century; it marks a return to Ricercar's repertoire of choice and a new immersion in this fabulous patrimony. Such discoveries can only lead us to continue our exploration of the unbelievable musical riches that still lie asleep in various libraries.

JÉRÔME LEJEUNE

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

About the cover illustration

Vädersolstavlan is an oil-on-wood panel painting depicting sun dogs or a halo display, an atmospheric optical phenomenon that was observed over Stockholm on 20 April 1535. This atmospheric phenomenon is caused by the refraction of the sun's light by small ice crystals that are found in certain types of cloud; this creates rainbow coloured splashes of light that appear at the same angle on both sides of the sun. Its name literally means "The Sun-Dog Painting", *vädersol* ("weather sun") being the Swedish term for this phenomenon. It is the oldest depiction of Stockholm in colour and is the oldest depiction of sun dogs in art.

The original painting, produced shortly after the event and traditionally attributed to Urban målare ("Urban the Painter"), is lost. A copy made by Jacobs Heinrich Elbfas in 1636 has, however, been preserved in the Storkyrkan in Stockholm. It was long believed that this copy was actually the original, and that Elbfas's work had been limited to a restoration; this hypothesis was finally proved to be false as a result of the restoration work on and analysis of the painting carried out during 1998-1999.

The painting was produced during an important time in Swedish history, the establishment of modern Sweden with the introduction of Protestantism and the ending of the Kalmar Union under Gustave Vasa (1523-1560). The painting was commissioned by the Swedish reformer Olaus Petri. Its actual subject remained secret for centuries as a result of the censorship of Petri's opposition to Vasa's policies. The painting became an icon of the city during the 20th century and is now frequently displayed whenever the history of the city is commemorated.

The painting is reproduced here by kind permission of the Stockholm City Museum.

VATER UNSER IM HIMMELREICH

L'étude du répertoire liturgique luthérien du XVII^e siècle peut être abordée sous de très nombreux aspects. L'un d'entre eux est le rôle primordial accordé aux instruments, outre à l'indispensable basse continue. C'est en grande majorité aux cordes que sont confiées ces parties instrumentales, qu'il s'agisse de pièces d'introduction (nommées éventuellement « *sonata* », « *ritornello* » ou « *sinfonia* »), d'intermèdes entre différentes sections, de dialogues avec les chanteurs, voire de véritables accompagnements. Outre le fait que le répertoire réuni ici est uniquement destiné à la voix d'alto, cette richesse de la participation instrumentale à ce répertoire est le fil conducteur de cet enregistrement.

De plus, il convient de signaler que l'immense majorité des œuvres proposées ici proviennent de la très riche collection Düben, conservée actuellement à la Bibliothèque de l'Université d'Uppsala. C'est Gustav Düben (1628-1690), le maître de chapelle de la cour de Suède, qui avait entamé cette collection de partitions, essentiellement manuscrites, réunissant les compositions de très nombreux auteurs d'Allemagne, de France, d'Italie, mais aussi de tous les pays autour de la mer Baltique. Cette collection, qui fut certainement enrichie par ses fils au début du XVIII^e siècle, est l'une des plus importantes sources de conservation du répertoire luthérien du XVII^e siècle et, de plus, elle contient de nombreuses partitions en *unicum*.

Parmi les compositeurs présents, certains font partie des nombreux disciples ou héritiers de Heinrich Schütz. C'est le cas de David Pohle (1624-1695). Après avoir achevé sa formation à Dresde avec Schütz, il occupa différentes fonctions, d'abord à la cour des ducs de Holstein-Gottorp à Schleswig, puis dans différentes cours saxonnes avant d'occuper le poste de *Kapellmeister* à la cour de Mersebourg. Une part importante de son œuvre est hélas perdue : il s'agit de compositions théâtrales sous forme de *Singspiele* écrits entre 1669 et 1679. Son œuvre religieuse, tant sur textes allemands que sur textes latins, aurait été composée principalement en 1663 et 1664, période durant laquelle il aurait écrit deux cycles complets de compositions pour les offices dominicaux de toute l'année liturgique.

Herr, wenn ich nur dich habe de David Pohle contient les caractéristiques essentielles du répertoire luthérien pour voix et accompagnement instrumental. Ici, l'écriture instrumentale est destinée à un ensemble de cinq « *viola* ». Lorsque l'on consulte les sources de ce type de répertoire, on peut se rendre compte assez rapidement que « *viola* » doit être compris comme un terme générique utilisé pour mentionner les instruments à cordes, et plus spécifiquement ceux de la famille du violon. L'usage des instruments de la famille de la viole de gambe est en général précisément spécifié ou peut parfois être déduit du choix des clés utilisées pour les différentes parties. Dans le cas de cette composition, les instruments correspondent à la formation la plus fréquente dans l'écriture à cinq parties : deux violons, deux altos et une basse nommée ici « *violon[e]* », appellation que l'on peut sans doute considérer également comme une mention « générique ». En effet, en ce qui concerne le choix des instruments pour les parties de basse, il est évident que les sources nous permettent de supposer une certaine liberté de choix. Les mentions d'instruments graves sont à vrai dire assez variables. Ainsi, sous le terme « *violone* », il est évident qu'il ne s'agit pas d'un instrument 16 pieds qui joue toute la basse une octave plus bas que la notation (ce qui est alors le rôle d'une contrebasse) : si cela peut être une basse de viole ou de violon (8 pieds), la solution la plus évidente est d'utiliser une grande basse de viole accordée à la quarte inférieure (en sol) et qui peut donc, dans certains cas, aborder la tessiture des instruments 16 pieds, ce qui permet de disposer d'une certaine « gravité », principalement dans les *tutti*. C'est ce qui semble être à l'évidence l'instrument qui correspond à cette appellation de « *violone* ». À côté des cordes, le basson (cité souvent dans son appellation italienne de « *fagotto* ») est fréquemment mentionné. Il est sans conteste l'un des instruments de prédilection de ce répertoire liturgique.

Après une brève introduction instrumentale, nommée ici « *Ritornello* », *Herr, wenn ich nur dich habe* commence par un véritable dialogue entre la voix et l'ensemble instrumental. Après une section que l'on pourrait considérer comme un *allegro* vient une partie plus lente qui s'enchaîne sur un passage où la voix est soutenue par un accompagnement des cordes sous forme de « tremulant » (tremblant). Cette pratique est très fréquente dans ce type de répertoire. Sur la base d'une écriture d'accords en valeurs longues (rondes essentiellement), les cordes jouent en croches liées par quatre

sur le même coup d'archet ; le résultat sonore imite en quelque sorte le jeu de trémulant qui se trouve sur pratiquement tous les orgues allemands de cette époque. Ce type d'écriture convient particulièrement bien pour évoquer les passages plus douloureux des textes, ici « *Wenn nur gleich Leib und Seele verschmacht* » (Même si le corps et l'âme dépérissent). Ce passage en trémulant enchaîne avec une section en rythme ternaire, une sorte de berceuse dont le caractère paisible illustre bien la fin du premier verset de la composition : « *So bistu doch, Gott, allezeit meines Hertzens Trost und mein Theil* » (Dieu, tu es à tout moment ma consolation et une partie de mon cœur). La deuxième partie est d'abord constituée d'une *aria* strophique en trois couplets ; chaque couplet contient une ponctuation et une conclusion confiées aux cordes. Vient enfin la dernière section ; à nouveau, un rythme ternaire et posé pour ce que l'on peut considérer comme un « air » accompagné par l'ensemble instrumental. Ce caractère serein est la parfaite illustration du texte qui évoque la confiance du croyant en son Dieu qui lui a donné la béatitude. Suit un bref « *Amen* » *allegro* qui se termine *adagio* pour apporter une conclusion majestueuse à cette composition qui, par sa forme en plusieurs parties, pourrait être considérée non plus comme un simple « concert spirituel », mais bien comme une étape vers l'esprit de la cantate.

Comme Pohle, Johann Theile (1646-1724) fut un disciple de Schütz. Comme Pohle, il fut l'un des premiers à composer des ouvrages lyriques en Allemagne du Nord, se faisant remarquer à Hambourg dès l'ouverture du théâtre Am Gänsemarkt, avec, en 1678, un ouvrage consacré à Adam et Ève. On pense que Theile serait le joueur de viole du célèbre tableau de Johannes Voorhout (1674), qui représente une scène musicale dans laquelle Reincken serait le claveciniste et Buxtehude le chanteur. Le manuscrit de *Was betrübst du dich* est conservé à la Sächsische Landesbibliothek de Dresde. Précédée d'une *Symphonia*, cette composition est divisée en deux parties. Par la tonalité de do mineur et par les tensions de l'écriture, la première section exprime avec efficacité le sentiment de désolation de l'âme du pécheur. Dans la deuxième partie, l'espérance en la miséricorde divine est illustrée par l'écriture plus vocalisante du petit air accompagné seulement par la basse continue. Revient un instant le sentiment de désolation sur les mots « *Was betrübst du dich...* » (Pourquoi te désoler, ô mon âme), avant que ne vienne la brève conclusion *allegro* sur *Amen*. Notons ici que nous

sommes en présence d'un exemple où l'instrument de basse est laissé au choix de l'interprète, avec la mention « violone o fagotto ».

Il n'est pas inutile de rappeler que les compositeurs allemands du XVII^e siècle furent considérablement influencés par les maîtres du premier baroque italien. Cela est illustré d'une façon tout à fait particulière par le *Salve mi Jesu* de Franz Tunder (1614-1667). Cet organiste de la Marienkirche de Lübeck, maître de Dieterich Buxtehude, fondateur des célèbres *Abendmusiken* (concerts de musique sacrée), aurait séjourné en Italie où il aurait rencontré Girolamo Frescobaldi. *Salve mi Jesu* est peut-être un souvenir de ce séjour italien. La composition est en fait l'œuvre de Giovanni Rovetta (1596-1668), musicien actif à San Marco de Venise. Tunder s'est contenté de modifier le texte, un *Salve Regina* à l'origine, en supprimant tout lien avec le culte marial (qui est exclu de la liturgie luthérienne). *Salve Regina* est dès lors tout simplement devenu « *Salve mi Jesu* » et Tunder a modifié quelques détails du texte, par exemple en transformant « *advocata nostra* » en « *advocata noster* »... L'accompagnement instrumental est à cinq parties et la composition s'apparente à une forme de sonate primitive où s'enchaînent diverses sections assez courtes aux caractères contrastés.

On doit également à Franz Tunder la très belle *Sinfonia* à 7 *Da pacem Domine*. Cette composition devait certainement être l'introduction d'une cantate sur ce texte latin, hélas perdue.

La vie de Johann Rudolph Ahle (1625-1673), organiste, théoricien et compositeur, nous conduit dans les villes qui seront celles des débuts de la carrière de Johann Sebastian Bach, principalement à Mühlhausen, sa ville natale, où il fut organiste à l'église Saint-Blaise et exerça même les fonctions de conseiller communal, devenant, à la fin de sa vie, bourgmestre de la cité thuringienne. Son œuvre sacrée comporte plus d'une vingtaine de recueils édités entre 1647 et 1669. On y trouve toutes les caractéristiques des compositions de ses plus illustres contemporains. Lun de ses principaux opus est intitulé *Neugepflanzte Thüringische Lust-Garten* (littéralement « Les jardins des plaisirs de Thuringe récemment plantés »). À nouveau sur un texte latin, *Cum Maria diluculo* fait appel à une formation instrumentale particulièrement riche (trois violons, trois altos et basse continue). Une *Sinfonia* assez volubile introduit parfaitement le sujet : Marie et le narrateur (un disciple ?) sont à la recherche du sépulcre. La composition suit en quelque sorte le déroulé de l'action : peu à peu, l'empressement dans la recherche du sépulcre fait

place à un sentiment plus calme qui exprime les « cris plaintifs du cœur » et sans doute l'apaisement et même une certaine sérénité illustrée par le rythme ternaire de la dernière section.

Heinrich Schwemmer (1621-1696), originaire de Franconie, passa l'essentiel de sa carrière à Nuremberg où il fut cantor d'école à Saint-Sebald (enclave luthérienne dans cette ville majoritairement catholique). Sa réputation de théoricien et de pédagogue était importante, principalement dans le domaine du chant. Outre diverses compositions sacrées conçues pour des effectifs festifs, il est l'auteur de quelques lieder strophiques destinés à des célébrations diverses (mariages, enterrements...). C'est à cette dernière catégorie qu'appartient le *Grabgesang*. Cette pièce comporte une ritournelle pour un quatuor de cordes et un verset vocal accompagné par ce même quatuor. Afin de varier les couleurs des différents couplets, nous avons varié l'instrumentation.

Johann Michael Bach (1648-1694) et Johann Christoph Bach (1642-1703) sont grands cousins de Johann Sebastian Bach. Actifs respectivement à Arnstadt et à Gehren pour le premier et à Eisenach pour le second, ils sont les compositeurs de la dynastie Bach dont nous avons conservé le plus d'œuvres. Celle de Johann Michael reprise sur cet enregistrement appartient au genre du lied strophique. Comme c'est le cas de plusieurs œuvres de ces ancêtres du cantor de Leipzig, la partie confiée au premier violon est particulièrement développée ; la *Sinfonia* introductive est un véritable mouvement concertant pour violon et cordes. Les six couplets, dont le texte est une évocation de la joie (et des nostalgies) de l'An neuf, sont écrits exactement sur le même schéma que l'*aria* de la cantate de Pohle : les instruments à cordes jouent une petite ponctuation au milieu de chaque couplet et une conclusion à chaque fin. Avec son écriture en noires et les sauts d'intervalles assez importants, la basse des différents couplets nous a conduits à choisir le basson.

Le *Lamento* de Johann Christoph Bach est sans aucun doute l'une des compositions les plus célèbres de ce répertoire allemand sacré du XVII^e siècle. Cette œuvre illustre bien le propos de Johann Sebastian Bach à l'égard de son ancêtre, qu'il qualifie de « compositeur profond ». À nouveau, le rôle des instruments est particulièrement important, principalement celui du violon qui dialogue avec la voix dans une grande intensité. Il convient aussi de noter que les trois autres parties instrumentales graves sont destinées à des « *viola [da braccio]* » et non pas à des violes de gambe

comme on l'entend fréquemment dans les interprétations. Il est évident que cet air sacré fait usage des nombreux effets descriptifs du texte. Toute la première partie ne cesse d'illustrer, par différents moyens, les larmes qui coulent en torrents. Il suffit d'écouter et de suivre le texte pour comprendre la richesse des interprétations musicales des mots « *Haupt* » (tête), « *weine* » (pleure), « *fließen* » (couler), « *Seufzens* » (soupirs), « *betrübet* » (affligé)...

Ce *Lamento* peut évidemment être considéré comme le modèle parfait de la forme de la *aria da capo* telle que Johann Sebastian Bach en fera grand usage par la suite dans ses propres cantates.

Avec Johann Wolfgang Franck (1644-c. 1710), revoici un compositeur dont une grande partie de l'activité s'est déroulée dans le domaine de l'opéra, d'abord à la cour d'Ansbach puis, à partir de 1679, à Hambourg où il était attaché au service du théâtre du Gänsenmarkt. Outre une vingtaine d'opéras, Franck a également composé de la musique sacrée dont on a conservé quelques œuvres en copies manuscrites. La cantate *Weil Jesu in meinen Sinn* est datée de la période d'Ansbach. Sa structure permet de la considérer comme une véritable cantate. Renforcé par l'utilisation assez rare de la tonalité de fa mineur, le texte pourrait permettre de l'assimiler à un *lamento*. La première partie comporte une introduction nommée ici *Sonata* ; suit un *arioso* avec accompagnement de la seule basse continue et une section où les instruments développent un très beau contrepoint qui soutient la mélodie du choral chantée sous forme de *cantus firmus*. Après une reprise de la *Sonata*, la deuxième partie commence par un air en trois sections *adagio-allegro*, puis un deuxième et bref *allegro* en rythme ternaire dans lequel le croyant exprime son espoir du pardon divin. Revient une mélodie de choral soutenue par le trémulant des cordes et un dernier air de supplication. Le tout se termine avec un *Amen* très développé sous forme de fugue.

À ce programme de musique vocale sont jointes quelques pièces instrumentales dont la fonction peut être assimilée à la musique sacrée. C'est le cas de la *Sinfonia* à 7 de Tunder évoquée plus haut. La *Sonata Hertzlich thut mich verlagen* de Johann Fischer (1646-1716) est un exemple assez unique. Originaire d'Augsbourg, Fischer connut une carrière très itinérante ; on le rencontre, à diverses postes, à Ansbach, Riga, Schwerin, Lunebourg, Copenhague, Stettin, Stockholm... Musicien assez prolifique, il séjourna aussi à Paris où, en tant que copiste, il fut attaché au service de Lully. Les suites

d'orchestre qu'il écrivit par la suite sont l'illustration de sa parfaite connaissance du style français. La *Sonata* présentée ici, qui provient également de la bibliothèque d'Uppsala, est écrite pour trois violons, alto et basse continue. Elle est divisée en deux parties ; une première, intitulée « *Lamento* », sert d'introduction à un long développement contrapuntique basé sur la mélodie du choral. Dans cette composition, la mélodie de ce choral de la passion est omniprésente et se répartit entre les diverses parties instrumentales. À plusieurs énoncés de la mélodie du choral, Fischer prévoit qu'elle soit jouée à l'unisson par deux violons (I et II ou II et III). Cela nous a incités à accentuer cette recherche de timbre provoquée par les unissons en doublant la mélodie du choral par une viole de gambe en registre de ténor, ce qui provoque une doublure à l'octave grave lorsqu'elle est jouée par les violons, ou à l'octave supérieure quand elle est jouée par la basse, une pratique typique des registrations d'orgue.

C'est d'ailleurs au domaine de la musique d'orgue qu'appartient le choral orné *Vater unser* de Georg Böhm (1661-1733). Cette sublime composition a été transcrite pour quatre instruments, un violon qui joue la partie ornementée destinée à la main droite de l'orgue, deux altos qui se répartissent les voix de la main gauche (jouée sur un autre clavier) et une basse de viole qui joue la partie de pédalier. Ici, l'orgue réalise une basse continue. Pas une note ne manque à cette transcription, pas une n'est ajoutée, puisque la composition de Böhm est écrite strictement à quatre voix. Nous voici en présence d'une partition qui nous apparaît quasiment comme un mouvement lent de concerto pour violon...

Profitant d'une équipe instrumentale de ce type, nous ne pouvions nous priver de faire découvrir cette *Sonata a 6 violini* dont le manuscrit conservé à Uppsala ne dévoile pas le nom du compositeur. La pièce est composée de plusieurs sections assez brèves qui alternent des passages en rythmes binaires et ternaires, majoritairement dans un style homophone. Elle contient également un passage en trémulant pour les quatre violons graves qui constituent ainsi un « tapis » sur lequel se développe un dialogue imitatif aux deux premiers violons. En son centre, une section de « bataille ». On ne sait rien de la destination de cette pièce. Son caractère assez majestueux, l'abondance des instruments aigus (six violons) et la présence du passage de bataille nous permettent de supposer que cette œuvre pourrait être l'introduction d'une cantate sur le sujet du combat des archanges dans le ciel (*Es erhub sich ein Streit im Himmel*).

Le choral *Vater unser*, qui donne son titre à cet album, est également présent dans deux petites pièces instrumentales. La première est une *Sinfonia* de Johann Hermann Schein (1586-1630). Cette pièce est l'introduction d'une composition sur le texte de ce choral qui se trouve dans le recueil *Opella Nova* (1626). La seconde n'est autre qu'une très belle harmonisation à cinq voix de ce choral due à la plume de Johannes Eccard (1553-1611), musicien originaire de Thuringe qui avait achevé sa formation à Munich auprès de Roland de Lassus.

Nous voici au terme de ce périple dans la musique sacrée allemande du XVII^e siècle, un retour à ce répertoire de prédilection de Ricercar, une nouvelle immersion dans ce fabuleux patrimoine qui ne peut que nous pousser à continuer à explorer les incroyables richesses qui dorment encore dans les bibliothèques...

JÉRÔME LEJEUNE

À propos de l'illustration de la pochette

Le *Vädersolstavlan* est une peinture à l'huile sur panneau de bois. Elle représente un parhélie, observé au-dessus de la ville de Stockholm le 20 avril 1535. Ce phénomène atmosphérique est dû à la réflexion de la lumière solaire sur les petits cristaux de glace présents dans certains nuages et se manifeste par des taches lumineuses irisées apparaissant à la même hauteur et de part et d'autre du Soleil. Son nom signifie littéralement « la peinture du soleil du temps », *vädersol* (« soleil du temps ») étant le nom de ce phénomène optique en suédois. Il s'agit de la plus ancienne représentation en couleurs connue de Stockholm, et la plus ancienne représentation d'un parhélie dans l'art.

Le *Vädersolstavlan* original, réalisé peu après les faits, est traditionnellement attribué à Urban mälare (Urban le peintre). Ce tableau est perdu, mais il en subsiste une copie réalisée en 1636 par Jacob Heinrich Elbfas, conservée à la Storkyrkan de Stockholm. On a longtemps cru que cette copie était l'original, et que le travail d'Elbfas s'était limité à une restauration ; cette hypothèse a été démentie par le travail de restauration et d'analyse effectué en 1998-1999.

Le tableau est issu d'une période cruciale de l'histoire de la Suède, qui se sépara de l'union de Kalmar et adopta la Réforme protestante sous le règne de Gustave Vasa (1523-1560). Commandé par le réformateur Olaus Petri, son sens est resté obscur pendant plusieurs siècles en raison de la censure des controverses ayant opposé Petri au Roi. Le tableau devient une icône de l'histoire de Stockholm à partir du XX^e siècle ; il est souvent exposé lors des commémorations de l'histoire de la ville.

Ce tableau est reproduit avec l'aimable autorisation du Musée de la Ville de Stockholm.

VATER UNSER IM HIMMELREICH

Das Studium des Repertoires der protestantischen Liturgie im 17. Jh. kann unter vielerlei Aspekten in Angriff genommen werden. Einer davon ist, abgesehen vom unabkömmlichen Basso continuo, die wesentliche Rolle, die dabei den Instrumenten zugesprochen wird. Diese Instrumentalstimmen werden in überwiegender Mehrheit den Streichern anvertraut, egal ob es sich um (eventuell „Sonata“, „Ritornello“ oder „Sinfonia“ genannte) Einleitungsstücke handelt, um Zwischenspiele zwischen verschiedenen Teilen, um Dialoge mit den Sängern oder sogar um richtige Begleitungen. Abgesehen davon, dass das hier zusammengestellte Repertoire im Besonderen der Bratschenstimme gewidmet ist, stellt die reiche Beteiligung der Instrumente an diesem Repertoire den roten Faden der vorliegenden Aufnahme dar.

Außerdem muss darauf hingewiesen werden, dass die meisten hier wiedergegebenen Werke aus der sehr reichhaltigen Dübensammlung stammen, die zurzeit in der Universitätsbibliothek von Uppsala aufbewahrt wird. Der schwedische Hofkapellmeister Gustav Düben (1628-1690) begann diese Sammlung von Noten, die zum Großteil aus Handschriften bestehen und Werke sehr vieler Komponisten aus Deutschland, Frankreich, Italien, aber auch aus allen Ländern rund um die Ostsee enthalten. Sicher ergänzten seine Söhne die Sammlung zu Beginn des 18. Jh. Sie ist eine der wichtigsten Quellen des uns erhaltenen protestantischen Repertoires des 17. Jh., wobei viele dieser Partituren Unikate sind.

Unter den hier zusammengestellten Komponisten gehören einige zu den vielen Schülern oder Nachfolgern von Heinrich Schütz. Das ist der Fall David Pohles (1624-1695). Nachdem er seine Ausbildung bei Schütz in Dresden vollendet hatte, übernahm er verschiedene Posten, zunächst am Hof der Herzoge von Holstein Gotthorp in Schleswig, dann an verschiedenen sächsischen Höfen, bevor er Kapellmeister am Hof von Merseburg wurde. Leider ist ein Großteil seiner Werke verlorengegangen: Es handelt sich um Bühnenwerke in Form von *Singspielen*, die zwischen 1669 und 1679 geschrieben wurden. Seine geistlichen Werke mit deutschen wie lateinischen Texten sollen

hauptsächlich zwischen 1669 und 1679 entstanden sein, also in einer Zeit, in der Pohle angeblich zwei vollständige Zyklen für die Sonntagsgottesdienste des gesamten Kirchenjahrs komponiert hat.

Herr, wenn ich nur dich habe von David Pohle enthält die wesentlichen Merkmale des lutherischen Repertoires für Stimme mit Instrumentalbegleitung. Hier ist der Instrumentalsatz für ein Ensemble von fünf „*Violas*“ bestimmt. Wenn man in den Quellen dieser Art von Repertoire nachschlägt, wird recht schnell klar, dass „*Viola*“ als Oberbegriff zur Bezeichnung von Streichinstrumenten verwendet wurde, u. zw. spezifischer für die Familie der Violinen. Die Verwendung der Instrumente der Gambenfamilie wurde im Allgemeinen genau angegeben, und manchmal kann man sie auch aus den für die verschiedenen Stimmen verwendeten Schlüsselns ableiten. Im Fall dieser Komposition von David Pohle entsprechen die Instrumente der häufigsten, bei fünfstimmigen Werken verwendeten Besetzung aus zwei Violinen, zwei Bratschen und einem Bass, der hier „*Violon[e]*“ genannt wird, eine Bezeichnung, die man zweifellos ebenfalls als Oberbegriff betrachten kann. Was die Wahl der Instrumente für die Bassstimmen betrifft, ist es nämlich offensichtlich, dass die Quellen uns die Annahme erlauben, bei ihrer Wahl eine gewisse Freiheit zu haben. Die Bezeichnungen der tiefen Instrumente sind offen gestanden ziemlich unterschiedlich. So ist es klar, dass es sich beim Begriff „*Violone*“ nicht um ein Instrument von 16 Fuß handelt, das den ganzen Bass eine Oktav tiefer spielt als geschrieben (was die Rolle eines Kontrabasses war). Zwar kann es sich um eine Bassgamba oder einen Violin-Bass (von 8 Fuß) handeln, doch ist die offensichtlichste Möglichkeit die, eine große Bassgamba zu benutzen, die eine Quart tiefer (in g) gestimmt ist und daher in bestimmten Fällen den Tonumfang der Instrumente von 16 Fuß annehmen kann, wodurch man vor allem in den Tutti über eine gewisse „Tiefe“ verfügt. Dieses Instrument scheint also eindeutig der Bezeichnung „*Violone*“ zu entsprechen. Neben den Streichern wird das (oft mit seiner italienischen Bezeichnung „*Fagotto*“ genannte) Fagott erwähnt. Es ist zweifellos eines der Lieblingsinstrumente dieses liturgischen Repertoires.

Nach einer kurzen Instrumentaleinleitung, die hier „*Ritornello*“ genannt wird, beginnt *Herr, wenn ich nur dich habe* mit einem echten Dialog zwischen der Stimme und dem Instrumentalensemble. Auf einen Abschnitt, den man als ein „*Allegro*“ betrachten kann, folgt ein langsamerer Teil, und danach

kommt eine Passage, in der die Stimme von einer Streicherbegleitung in Form eines „*Tremulant[en]*“ unterstützt wird, eine Praktik, die in dieser Art Repertoire sehr häufig ist. Auf Grundlage eines Satzes in Akkorden langer Notenwerte (vor allem ganzer Noten) spielen die Streicher je vier gebundene Achtelnoten mit demselben Bogenstrich; das klangliche Ergebnis imitiert in gewisser Hinsicht das Spiel des „*Tremulanten*“, den praktisch alle deutschen Orgeln dieser Zeit besitzen. Diese Kompositionsweise ist besonders geeignet, die schmerzlichsten Stellen des Textes zu vertonen, wie hier „*Wenn nur gleich Leib und Seele verschmacht*“. An diese „*Tremulanten*“-Stelle schließt ein Teil im ternären Rhythmus an, eine Art Wiegenlied, dessen friedlicher Charakter das Ende des ersten Verses der Komposition gut schildert: „*So bist du doch, Gott, allezeit meines Hertzens Trost und mein Theil*“. Der zweite Teil besteht zunächst aus einer dreistrophigen *Aria*; in jeder Strophe spielen die Streicher eine kurze Zwischenpassage sowie eine Schlussgruppe. Im letzten Teil schließlich ist von neuem ein ternärer, bedächtiger Rhythmus zu hören, was man als eine von einem Instrumentalensemble begleitete „*Arie*“ betrachten kann. Dieser heitere Charakter ist wieder eine vollkommene Illustration des Textes und seiner Schilderung des Vertrauens des Gläubigen auf seinen Gott, der ihm die Glückseligkeit schenkte. Darauf folgt ein „*Amen*“ im *Allegro*, das aber in einem „*Adagio*“ endet, um dieser Komposition einen majestätischen Abschluss zu geben. Das Werk kann durch seine mehrteilige Form nicht nur für ein einfaches, geistliches Konzert, sondern für eine Etappe in Richtung auf den Geist der Kantate gehalten werden.

Wie Pohle war auch Johann Theile (1646-1724) sowohl ein Schüler von Schütz als auch einer der ersten Opernkomponisten in Norddeutschland, wodurch er ab der Eröffnung des Theaters „Am Gänsemarkt“ Aufmerksamkeit erregte, u.zw. 1678 mit einem Werk über Adam und Eva. Man nimmt an, dass Theile der Gambenspieler auf Johannes Voorhouts berühmtem Gemälde (1674) ist, das eine musikalische Szene darstellt, in der Reinken angeblich der Cembalospieler und Buxtehude der Sänger ist. Die Handschrift von *Was betrübst du dich* wird in der Sächsischen Landesbibliothek von Dresden aufbewahrt. Diese Komposition, der eine *Symphonia* vorangeht, besteht aus zwei Teilen. Durch die Tonart c-Moll und die Spannungen der Komposition drückt der erste Abschnitt wirkungsvoll das Gefühl der Trostlosigkeit der Seele des Sünders aus. Im zweiten Teil werden die

Hoffnung auf die göttliche Barmherzigkeit durch die vokalisierendere Komposition der kleinen, nur vom Basso continuo begleiteten Arie dargestellt. Vor der kurzen „Allegro“-Schlussgruppe auf das Wort *Amen* kehrt einen Augenblick mit dem Text „*Was betrübst du dich ...*“ das Gefühl der Trostlosigkeit zurück. Hier ist zu bemerken, dass damit ein Beispiel vorliegt, bei dem die Wahl des Bassinstruments durch die Angabe „*Violone o fagotto*“ freigestellt ist.

Es ist nicht unnötig daran zu erinnern, dass die deutschen Komponisten des 17. Jh. von den Meistern des ersten italienischen Barocks stark beeinflusst waren. Das wird in ganz besonderer Weise mit dem *Salve mi Jesu* von Franz Tunder (1614-1667) veranschaulicht. Dieser Organist der Marienkirche von Lübeck, Lehrmeister Buxtehudes und Gründer der berühmten *Abendmusiken* (Konzerte geistlicher Musik) soll in Italien gewesen und dort Girolamo Frescobaldi getroffen haben. Sein *Salve mi Jesu* ist möglicherweise eine Erinnerung an diesen Aufenthalt in Italien. Die Komposition ist eigentlich ein Werk von Giovanni Rovetta (1596-1668), der in der Markuskirche von Venedig tätig war. Tunder begnügte sich damit, den Text zu ändern, der ursprünglich ein *Salve Regina* war, indem er alles wegließ, was mit dem (aus der evangelischen Liturgie ausgeschlossenen) Marienkult in Zusammenhang stand. *Salve Regine* wird somit einfach zu „*Salve mi Jesu*“. Tunder änderte also einige Einzelheiten des Textes, indem er zum Beispiel „*advocata nostra*“ in „*advocata noster*“ umwandelt ... Die Instrumentalbegleitung ist fünfstimmig, und die Komposition ähnelt einer frühen Form der Sonate, in der verschiedene, ziemlich kurze, kontrastierende Teile aufeinander folgen.

Franz Tunder ist auch die sehr schöne *Sinfonia à 7* „*Da pacem Domine*“ zu verdanken. Diese Komposition diene sicher als Einleitung zu einer leider nicht erhaltenen Kantate mit diesem lateinischen Text.

Das Leben von Johann Rudolph Ahle (1625-1673), der Organist, Theoretiker und Komponist war, führt uns in jene Städte, in denen die Karriere von Johann Sebastian Bach ihren Anfang nehmen sollte, darunter vor allem Mühlhausen, Ahles Geburtsstadt, in der er an der Divi-Blasii-Kirche Organist war, sogar die Funktionen eines Gemeinderats ausübte und gegen Ende seines Lebens Bürgermeister der thüringischen Stadt wurde. Sein geistliches Schaffen umfasst mehr als zwanzig Sammlungen, die zwischen 1647 und 1669 veröffentlicht wurden. Darin findet man alle Merkmale

der Kompositionen seiner berühmtesten Zeitgenossen. Eines seiner bedeutendsten *Opera* trägt den Titel *Neu-gepflanzte Thüringische Lust-Garten. Cum Maria diluculo*, das wieder auf einen lateinischen Text zurückgreift, erfordert eine besonders reiche Instrumentalbesetzung (3 Violinen, 3 Bratschen und Basso continuo). Eine ziemlich redselige *Sinfonia* leitet das Thema bestens ein: Marie und der Erzähler (ein Jünger?) sind auf der Suche nach dem Grab. Die Komposition folgt gewissermaßen dem Ablauf der Handlung: Nach und nach weicht der Eifer der Suche nach dem Grab einem ruhigeren Gefühl, das die „schmerzlichen Schreie des Herzens“ und sicher auch Beruhigung und sogar eine gewisse Ausgeglichenheit ausdrückt, die durch den ternären Rhythmus des letzten Teils geschildert wird.

Der aus Franken stammende Heinrich Schwemmer (1621-1696) verbrachte die meiste Zeit seiner Karriere in Nürnberg, wo er Kantor an der St.-Sebald-Schule war (einer protestantischen Enklave in dieser mehrheitlich katholischen Stadt). Er genoss einen bedeutenden Ruf als Theoretiker und Pädagoge, und das vor allem auf dem Gebiet des Gesangs. Neben verschiedenen geistlichen Kompositionen für festliche Besetzungen schrieb er einige Strophenlieder für Feiern wie Hochzeiten, Begräbnisse usw. Zu dieser letztgenannten Kategorie gehört sein *Grabgesang*. Dieses Stück enthält ein Ritornell für ein Streichquartett und einen Vokalteil, der von demselben Quartett begleitet wird. Um die Klangfarben der einzelnen Strophen zu variieren, setzten wir hier verschiedene Instrumentierungsarten ein.

Johann Michael Bach (1648-1694) und Johann Christoph Bach (1642-1703) waren Cousins zweiten Grades von Johann Sebastian Bach. Ersterer war in Arnstadt und Gehren tätig, der zweite in Eisenach. Die meisten uns erhaltenen Kompositionen der Bach-Familie stammen von diesen beiden Musikern. Das hier gewählte Stück von Johann Michael gehört in die Gattung des *Strophenlieds*. Wie bei verschiedenen Werken der Vorfahren des Kantors von Leipzig ist die Stimme der ersten Geige besonders entwickelt; die einleitende *Sinfonia* ist ein richtig konzertanter Satz für Geige und Streicher. Die sechs Strophen, deren Text die Freude (und die Nostalgie) des neuen Jahres ausdrücken, befolgen genau das gleich Schema wie die *Aria* der Kanate von Pohle: die Streichinstrumente spielen eine kurze Zwischenpassage in der Mitte sowie am Schluss jeder Strophe. Die Komposition in

Viertelnoten mit ihren ziemlich großen Intervallsprüngen ließ uns für das Instrument des Basses der verschiedenen Strophen auf das Fagott zurückgreifen.

Das *Lamento* von Johann Christoph Bach ist zweifellos eine der berühmtesten Kompositionen des deutschen geistlichen Repertoires des 17. Jh. Dieses Werk veranschaulicht Johann Sebastian Bachs Aussage über seinen Vorfahren, den er als einen „profunden Componisten“ bezeichnete. Auch hier ist die Rolle der Instrumente wieder besonders wichtig, vor allem die der Geige, die mit der Stimme besonders intensiv Zwiesprache hält. Zu bemerken ist auch, dass die drei anderen tiefen Instrumentalstimmen für die „viola [da braccio]“ und nicht für die Bassgambe bestimmt sind, wie es bei vielen Interpretationen der Fall ist. Ganz eindeutig schildert der ganze erste Teil mit Hilfe verschiedener Mittel die unaufhörlich fließenden Tränen. Es genügt, dem Text zuzuhören und ihm zu folgen, um den Reichtum der musikalischen Interpretationen der Wörter „Haupt“, „weine“, „fließen“, „Seufzens“, „betrübet“ usw. zu erfassen.

Dieses *Lamento* kann selbstverständlich als ein vollkommenes Modell der *Aria-da-capo*-Form betrachtet werden, die Johann Sebastian Bach in der Folge häufig verwenden sollte.

Johann Wolfgang Franck (1644-ca. 1710) ist wiederum ein Komponist, dessen Aktivität sich zum Großteil auf dem Gebiet der Oper abspielte, u.zw. zunächst am Hof von Ansbach und ab 1697 in Hamburg, wo er am Theater am Gänsemarkt im Dienst stand. Neben etwa zwanzig Opern komponierte Franck auch geistliche Musik, von der einige Werke in handschriftlichen Kopien erhalten sind. Die Kantate *Weil Jesu in meinen Sinn* ist auf die Ansbacher Zeit datiert. Der Aufbau dieser Komposition erlaubt, sie als eine echte Kantate zu betrachten. Durch den ziemlich seltenen Gebrauch der Tonart f-Moll könnte man diese Komposition mit einem *Lamento* gleichsetzen. Der erste Teil enthält eine *Sonata* genannte Einleitung; darauf folgt ein Arioso, das nur vom Basso continuo begleitet wird, sowie ein Abschnitt, in dem die Instrumente einen sehr schönen Kontrapunkt entwickeln und damit die gesungene Choralmelodie in Form eines *Cantus firmus* unterstützen. Nach einer Reprise der *Sonata* beginnt der zweite Teil mit einer Arie aus drei Abschnitten Adagio-Allegro, darauf folgt ein zweites, kurzes Allegro in ternärem Rhythmus, in dem der Gläubige seiner Hoffnung auf die göttliche Vergebung Ausdruck verleiht. Danach kehrt die vom

Tremulanto der Streicher unterstützte Chormelodie wieder und eine letzte flehende Arie. Das Werk endet mit einem sehr entwickelten *Amen* in Form einer Fuge.

Zu diesem Programm von Vokalmusik kommen einige Instrumentalstücke hinzu, deren Funktion mit der geistlichen Musik gleichgesetzt werden kann. Das ist der Fall der oben genannten *Sinfonia à 7* von Tunder. Die *Sonata Hertzlich thut mich verlangen* von Johann Fischer (1646-1716) ist ein recht seltenes Beispiel. Der aus Augsburg stammende Johann Fischer zog im Laufe seiner Karriere viel herum; man findet ihn in verschiedenen Funktionen in Ansbach, Riga, Schwerin, Lüneburg, Kopenhagen, Stettin, Stockholm usw. Dieser ziemlich produktive Musiker hielt sich auch in Paris auf, wo er als Kopist im Dienst Lullys stand. Die Orchestersuiten, die er danach schrieb, zeigen seine perfekte Kenntnis des französischen Stils. Die hier aufgenommene *Sonata*, die ebenfalls aus der Bibliothek von Uppsala stammt, ist für drei Geigen, Bratsche und Basso continuo geschrieben. Sie ist in zwei Teile aufgeteilt. Ein erster, „*Lamento*“ genannter dient als Einleitung zu einer langen kontrapunktischen Entwicklung, die auf der Chormelodie aufbaut. In dieser Komposition ist die Melodie des Passionschorals allgegenwärtig und auf die verschiedenen Instrumentalstimmen aufgeteilt. An mehreren Stellen, an denen die Chormelodie zu hören ist, sieht Fischer vor, dass sie von zwei Geigen (I und II oder II und III) unisono gespielt werden soll. Das veranlasste uns dazu, den Effekt des vom Unisono hervorgerufenen Timbres noch zu verstärken, indem die Chormelodie von einer Gambe im Tenorregister verdoppelt wird. Das bedeutet eine Oktavierung nach unten, wenn die Melodie von den Geigen gespielt wird, oder eine Oktavierung nach oben, wenn sie vom Bass gespielt wird, was schließlich einer typischen Praktik der Orgelregistrierungen gleichkommt.

Der verzierte Choral *Vater unser* von Georg Böhm (1661-1733) gehört übrigens in den Bereich der Orgelmusik. Diese sublime Komposition wurde hier ganz einfach für vier Instrumente transkribiert: eine Geige, die die verzierte, für die rechte Hand auf dem Oberwerk eines Orgelmanuals vorgesehene Stimme spielt, zwei Bratschen, die sich die (auf einem anderen Manual zu spielenden) Stimmen der linken Hand teilen und eine Bassgambe für die Stimme des Pedals. Hier spielt die Orgel einen Basso continuo. Nicht eine Note fehlt in dieser Transkription, nicht eine Note wurde

hinzugefügt, da Böhms Komposition streng vierstimmig konzipiert ist. Wir sind hier mit einem Werk konfrontiert, das uns fast wie der langsame Satz eines Violinkonzerts erscheint ...

Da wir ein Instrumentalensemble dieser Art ausnutzen wollten, konnten wir nicht auf die Entdeckung dieser *Sonata a 6 violini* verzichten, deren Manuskript in Uppsala aufbewahrt wird, ohne uns den Namen des Komponisten zu verraten. Das Stück besteht aus mehreren ziemlich kurzen Abschnitten und wechselt zum Großteil in einem homophonen Stil zwischen Passagen in binären und ternären Rhythmen ab. Es enthält auch eine „*Tremulant*“-Passage für die vier tiefen Geigen, die so einen „Teppich“ bilden, über dem sich ein imitativer Dialog der beiden ersten Geigen entwickelt. In seinem Zentrum gibt es einen „Schlachten“-Abschnitt. Man weiß nichts vom Bestimmungszweck dieses Stückes. Sein recht majestätischer Charakter, die Fülle an hohen Instrumenten (6 Geigen) und der *Schlachten*-Abschnitt lassen uns annehmen, dass diese Komposition möglicherweise die Einleitung zu einer Kantate über das Thema des Kampfes der Erzengel im Himmel war (*Es erhub sich ein Streit im Himmel*).

Der Choral *Vater unser*, der dieser Aufnahme den Titel gibt, ist wieder in zwei kurzen Instrumentalstücken präsent. Das erste ist eine Symphonie von Johann Hermann Schein (1586-1630). Es handelt sich um die Einleitung zu einer Komposition auf den Choraltext, der in der Sammlung *Opelle Nova* (1626) zu finden ist. Das zweite ist nichts anderes als eine sehr schöne, fünfstimmige Harmonisierung dieses Chorals, die Johannes Eccard (1553-1611) zu verdanken ist, einem aus Thüringen stammenden Musiker, der seine Ausbildung in München bei Orlando di Lasso vollendete.

So sind wir am Ende unserer Rundfahrt durch die geistliche Musik Deutschlands des 17. Jh. angelangt, was eine Rückkehr zu diesem Lieblingsrepertoire Ricercars bedeutet, ein neues Eintauchen in dieses fabelhafte Erbe, das uns unbedingt dazu veranlasst, die unglaublichen, noch in unseren Bibliotheken ruhenden Schätze weiter zu erforschen ...

JÉRÔME LEJEUNE

ÜBERSETZUNG: SILVIA BERUTTI-RONELT

Zum Gemälde auf dem Cover

Die *Vädersolstavlan* ist eine Ölmalerei auf Holz. Sie stellt Nebensonnen dar, die am 20. April 1535 über der Stadt Stockholm beobachtet wurden. Dieses atmosphärische Phänomen geht auf die Reflexion des Sonnenlichts durch kleine Eiskristalle zurück, die in bestimmten Wolken vorhanden sind. Es äußert sich durch schillernde, leuchtende Flecken, die auf beiden Seiten der Sonne in gleicher Höhe auftreten. Der Name bedeutet wörtlich „die Malerei der Sonne der Zeit“, wobei *vädersol* („Sonne der Zeit“) die schwedische Bezeichnung für dieses optische Phänomen ist. Es handelt sich um die älteste, uns bekannte farbige Darstellung Stockholms sowie um die älteste Darstellung von Nebensonnen in der Kunst.

Die originale *Vädersolstavlan* ist kurz nach dem Auftreten des Phänomens entstanden und wird üblicherweise Urban målare (Urban dem Maler) zugeschrieben. Das Gemälde ging verloren, doch gibt es eine Kopie davon, die 1636 von Jacob Heinrich Elbfas angefertigt wurde und in der Storkyrkan von Stockholm aufbewahrt wird. Man glaubte lange, dass diese Kopie das Original sei und sich die Arbeit von Elbfas auf die Restaurierung beschränkt habe. Diese Hypothese wurde durch die Restaurierungsarbeit und die Analyse 1998-1999 widerlegt.

Das Gemälde stammt aus einer für die Geschichte Schwedens entscheidende Epoche, in der sich das Land von der Kalmarer Union trennte und unter der Herrschaft von Gustav Wasa (1523-1560) die protestantische Reformation annahm. Der Sinn des vom Reformator Olaus Petri in Auftrag gegebenen Werks blieb mehrere Jahrhunderte lang wegen der Zensur der Kontroversen zwischen Petri und dem König ungeklärt. Das Gemälde wurde ab dem 20. Jh. zu einem Kultbild der Stockholmer Geschichte. Es wird bei Feiern zum Gedenken an die Geschichte der Stadt oft ausgestellt.

Das Gemälde ist hier mit der freundlichen Genehmigung des Stockholmer Stadtmuseums abgedruckt.

Herr, wenn ich nur dich habe

Herr, wenn ich nur dich habe,
so frage ich nichts nach Himmel und
Erden.

Wenn nur gleich Leib und Seele
verschmacht,
so bist du doch, Gott, allezeit meines
Hertzens Trost und mein Theil.

Ich habe gnug im Himmel und auf
Erden,
der beste Schatz, so einem nur kann
werden.

Ich habe gnug, Was kann der Himmel
geben,
wo Du nicht bist, o süßes Seelenleben?
Ich habe gnug, Hinweg mit andern
Schätzen.

Was kann der Staub der stolzten Welt
ergötzen?

Mein höchstes Guth, der starke Gott,
ist mein.

Wer wollte nicht mit Gott vergnügt
seyn?

Was ists, das mich auf Erden laben
kann?

Wenn ich dich nicht, o Schönster,
schauen kann?

O Eitelkeit, kömmt Noth und Tod herbey,
so siehet man, wie alles nichtig sey.

Ich habe gnug, denn der mir zuwider,
mein treuer Schutz, schlägt Neid und
Feinde nieder,

Herr, wenn ich nur dich habe

Lord, if I should have but you,
I would ask nothing more of Heaven
and Earth.

Even if my body and soul should waste
away,
You, o God, will always be my
consolation and a part of my heart.

I have enough in Heaven and on Earth,
The finest treasure that one can have.
I have enough. What can Heaven give,
If you be not there, sweet life of my soul?
I have enough. Away with other
treasures,
How can the dust of this proud world
delight me?

My highest good, this powerful God,
is mine.

Who would not be content with God?
What else could give me strength on
this Earth,

If, fairest Lord, I may not behold you?
O vanity! If poverty and death should
come,

Then we see that all is as naught.

I have enough, for my faithful protector
Conquers envy and my foes.
It is he who gives me comfort in

Herr, wenn ich nur dich habe

Seigneur, si seulement je t'ai,
Je ne demande rien d'autre au ciel et à
la terre.

Même si le corps et l'âme dépérissent,
Toi, Dieu, tu es à tout moment ma
Consolation et une partie de mon cœur.

J'ai assez au ciel et sur la terre,
Le meilleur trésor qu'on puisse avoir.
J'ai assez. Que peut donner le ciel
Ailleurs où tu n'es pas, oh douce vie de
l'âme ?
J'ai assez. Loin de moi les autres trésors.
Comment pourrais-je me délecter de la
poussière du fier monde ?

Mon plus grand bien, mon puissant
Dieu, est à moi.

Qui ne serait heureux avec Dieu ?
Qu'est-ce qui peut me revigorer sur
terre ?

Si je ne peux te voir, toi, le plus beau ?
Oh vanité, lorsqu'arrive la misère et la
mort,

On voit à quel point tout est futile.

J'ai assez, car celui qui est contre moi,
L'envie et mes ennemis sont vaincus par
Ma fidèle protection,

er ists, der mich im Hertzleid erfreut.
In meinem Gott hab ich die Seligkeit.

Amen.

Salve mi Jesu

*Sie begrüßt, Jesus, Vater der
Barmherzigkeit,
unser Leben, unsere Wohltat und unsere
Hoffnung, sei begrüßt.
Zu dir erheben wir unsere Rufe,
Wir armen vertriebenen Kinder Evas.
zu dir seufzen wir, wir stöhnen
und weinen in diesem Tal der Tränen.
So wende, oh unser Fürsprecher,
deine barmherzigen Augen uns zu.
Bringe unserer Zeit den Frieden,
Oh, gnadenreicher, oh, liebevoller Jesus
Christus.
Oh, süßer Jesus Christus, bring uns den
Frieden, den wahren Frieden.*

Salve mi Jesu pater misericordiae,
Vita, dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exules filiae Evae,
Ad te suspiramus gementes et flentes
In hac lacrimarum valle.
Eia ergo advocata noster

affliction;
My blessedness is in my God.

Amen.

Salve mi Jesu

Hail, my Jesus, father of mercy,
Our life, our sweetness, and our hope.
To you we cry, banished children of Eve,
To you we sigh, mourning and weeping
In this vale of tears.
Therefore, our Advocate,
Turn your merciful eyes
Towards us and grant us
Your peace in our days.
O clement and loving Christ, grant us
Your peace in our days.
O sweet Jesus Christ, grant us peace,
O loving Jesus, who is true peace, grant
us peace.

Illos tuos misericordes oculos
Ad nos converte et pacem tuam
Nostris temporibus concede pacem.
O clemens, o pie, concede pacem tuam
Nostris temporibus concede pacem
O dulcis Jesu Christe, concede pacem

C'est lui qui me réjouit dans l'affliction.
En mon Dieu, j'ai la béatitude.

Amen.

Salve mi Jesu

Salut, Jésus, Père de Miséricorde,
Notre Vie, notre Douceur, et notre
Espérance, salut.
Vers toi nous élevons nos cris,
Pauvres enfants d'Ève exilés.
Vers toi nous soupignons, gémissant
Et pleurant dans cette vallée de larmes.
Tourne donc, ô notre Avocat,
Tes yeux miséricordieux vers nous.
Apporte la paix à notre temps,
Ô clément, ô pieux Jesus-Christ.
Ô doux Jésus-Christ, apporte-nous la
Paix, la paix véritable.

Weil, Jesu, ich in meinem Sinn,
wie ich dir oft geklaget,
auch ein betrübter Sünder bin,
dem sein Gewißen naget,
und wolte gern durchs Blute dein
von Sünden abgewaschen seyn,
wie David und Manaffes,
so komm ich auch zu dir alhie
in meiner Noth geschritten
und thu dich mit gebeugten Knie
von gantzer Seelen bitten:
Vergib mirs, Herr, genädiglich,
waß ich mein Tage wieder dich
auff Erden hab begangen.

Ach liebster Gott, vergib mirs doch
um deines Nahmens Willen,
und thu in mir das schwere Joch
der Übertretung stillen,
daß sich mein Herz zu frieden geb'
und dir hinfort zu Willen leb'
in kindlichen Gehorsam.

Stärck mich mit deinem Freuden Geist,
heil mich mit deinen Wunden,
wasch mich mit deinem Todesschweiß
in meiner letzten Stunden
und nim mich einst, wenn dirs gefällt,
im rechten Glauben auß der Welt
zu deinem Außerwehltan.

Amen.

Weil, Jesu, ich in meinem Sinn,
Since, Lord, as I have often lamented,
In my mind I am a distressed sinner
Whose conscience pricks him,
And who would like to be
Washed free of sin by your blood
Like David and Manasses;
I now come to you
In my distress
And on bent knee
I pray with my whole heart:
Forgive me, Lord, in your mercy,
Of all that I have done against you
During my days on earth.

O dearest God, forgive me
For your name's sake,
And quieten the heavy yoke
Of my sin in me,
That my heart may be satisfied
And from henceforth live
In childlike obedience to your will.

Strengthen me with your joyful spirit,
Heal me with your wounds,
Wash me in the sweat of your death
In my final hours
And bear me, if it please you,
In true faith from this world
To your worlds beyond.

Amen.

Weil, Jesu, ich in meinem Sinn,
Parce que, Jésus, je suis dans ma pensée,
Tel que je te l'ai souvent dit en me
lamentant,
Également un pécheur désolé,
Rongé par sa conscience,
Et j'aimerais grâce à ton sang
Être lavé des péchés
Comme David et Manaffé,
C'est ainsi que je viens ici vers toi
Dans ma misère et, genou fléchi,
Je te supplie de toute mon âme :
Pardonne-moi, Seigneur, avec clémence,
Ce que, pendant ma vie, j'ai fait
Sur terre contre toi.

Hélas, Dieu le plus cher, pardonne-moi
Pour l'amour de ton nom,
Et calme en moi le lourd joug
Des infractions,
Afin que mon cœur soit satisfait
Et vive dorénavant selon ta volonté
Dans une obéissance d'enfant.

Revigore-moi avec ton esprit plein de joie,
Guéris-moi avec tes blessures,
Lave-moi avec la sueur de ta mort
Dans mes dernières heures
Et enlève-moi quand cela te plaira
Dans la foi juste de ce monde
Vers tes mondes métaphysiques.

Amen.

Ach, daß ich Wassers gnug hätte
Ach, daß ich Wassers gnug hätte in
meinem Haupte
und meine Augen Tränenquellen wären,
daß ich Tag und Nacht beweinen könnte
meine Sünde!

Meine Sünden gehen über mein Haupt.
Wie eine schwere Last sind sie mir zu
schwer worden,
darum weine ich so, und meine beiden
Augen fließen mit Wasser.
Meines Seufzens ist viel und mein Herz
ist betrübet,
denn der Herr hat mich voll Jammers
gemacht
am Tage seines grimmigen Zorns.

Ach, daß ich Wassers gnug hätte ...

Was betrübst du dich meine Seele
Was betrübst du dich meine Seele
und bist so unruhig in dir.
Harre, harre auf Gott.

Denn ich werde ihm noch danken,
Dass er meines Angesichtes Hülfe
Und mein Gott ist.

Amen

Ach, daß ich Wassers gnug hätte
Would that I had water enough in my
head,
And that my eyes were wells of tears,
So that I might lament my sins by both
day and night!

My sins rise higher than my head.
Like a heavy burden, they have become
too weighty for me,
So I weep, and my eyes pour out water.
I sigh greatly and my heart is afflicted,
For the Lord has filled me with woe
On the day of His terrible wrath.

Would that I had water enough...

Was betrübst du dich meine Seele
What distresses you, my soul,
And makes you so restless?
Place your hopes in God.

For I would still thank him,
For he is the help of my countenance
And my God.

Amen

Ach, daß ich Wassers gnug hätte
Puissé-je sous mon front abriter l'océan
de larmes
Pour que, nuit et jours, mes yeux
Me consolent de mes péchés.

Mes péchés, telle une montagne,
M'accablent de leur poids comme un
fardeau trop lourd.
C'est pourquoi je pleure, mes deux yeux,
sans arrêt, tel un torrent, débordent.
Mes soupirs sont sans nombre et mon
cœur est affligé,
Car le Seigneur m'a rempli de tristesse
Au jour de sa colère.

Puissé-je sous mon front abriter l'océan
de larmes...

Was betrübst du dich meine Seele
Pourquoi t'affliges-tu, mon âme,
Et pourquoi es-tu si inquiète ?
Attends, attends Dieu.

Car je le louerai encore,
Parce qu'il est le salut de ma face
Et mon Dieu.

Amen.

Auf, laßt uns den Herren loben

Auf, laßt uns den Herren loben
für die große Wundertat,
weil er wider manches Toben
uns dies Jahr geschützt hat.
Gottes Güte und wahre Vätertreue
ist und bleibet alle Morgen neu.

Andre Länder sind verheeret
durch den Krieg und Feuers Glut.
Wir sind blieben unversehret,
Gott hält uns in seiner Hut,
weil die Güte und seine Vätertreue
ist und bleibet alle Morgen neu.

Ach, wie sind durch Unglückswellen
vielen Seel' und Geist verwund't,
Gottes gnadenreiche Quellen
halten uns annoch gesund,
denn die Güte und seine Vätertreue
ist und bleibet alle Morgen neu.

Drum so laßt zu Gott uns treten,
daß er, wie dies Jahr geschehn,
uns auf unser emsig Beten
lasse seine Hülfe sehn,
daß wir spüren, seine Güte und Treue
bleibe bei uns alle Morgen neu.

Gottes Wort' und reine Lehre,
Recht und auch Gerechtigkeit

Auf, laßt uns den Herren loben

Come, let us praise the Lord
For the great wonder He has wrought,
Because against all storms
He has protected us this year.
God's goodness and true fatherly loyalty
Are renewed each morning.

Other lands are ravaged
By war and the heat of fire;
We have remained unharmed,
For God holds us in His keeping,
For God's goodness and true fatherly
loyalty
Are renewed each morning.

Ah, how many souls and spirits
Are wounded by waves of misfortune.
God's copious founts of mercy
As yet keep us sound.
His goodness and true fatherly loyalty
Are renewed each morning.

Let us then turn our steps to God,
So that, as in the year gone by,
In answer to our fervent prayer
He may manifest His aid,
That we may feel His goodness and
loyalty
Being renewed for us each morning.

May God's word and teachings,
His law and his justice,

Auf, laßt uns den Herren loben

Allons, louons le Seigneur
Pour cette grande merveille:
Il a su, l'année passée,
Nous garder de maints dangers.
Car sa bonté et son dévouement
Restent et demeurent neufs tous les
matins.

D'autres pays sont dévastés
Par la guerre et l'ardeur du feu.
Nous sommes restés sains et saufs
Dieu nous a sous sa garde
Car sa bonté et son dévouement
Restent et demeurent neufs tous les
matins.

Ah ! combien d'âmes et d'esprits
nont-ils pas été blessés par ces vagues de
malheur ? / Les sources pleines de grâce
de Dieu nous conservent en bonne santé
Car sa bonté et son dévouement
Restent et demeurent neufs tous les
matins.

Tournons-nous vers le Seigneur,
Pour que, cette année encore,
Exauçant notre prière,
Il nous dispense sa grâce,
Pour que nous sentions que sa bonté et
son dévouement
Restent neufs pour nous tous les matins.

Que la parole divine et la pure doctrine,
Le droit et aussi la justice

ferner sich bei uns vermehre
und erschalle weit und breit,
auf daß seine Güte und Vätertreu
bleibe bei uns alle Morgen neu.

Wenn dann endlich durch viel Leiden
wir beschließen unsern Lauf,
woll' uns Gott zu seinen Freuden
zu sich nehmen himmelauf;
denn so bleibet seine Güte und Treu
bei uns ewig und ohn' Ende neu.

Cum Mario diluculo

*Bei Tagesanbruch suche ich
Mit Maria Jesus in seinem Grab.
Mit einem klagenden Schrei des Herzens
Suche ich ihn mit meinem Geist und nicht
mit dem Auge.*

Be further spread among us,
And let them resound far and wide.
May His goodness and loyalty
Be renewed for us each morning.

When at last, after much sufferings,
Our course is run,
May God raise us up
To the joys of heaven;
For then His goodness and loyalty
Will be eternally and endlessly renewed.

Cum Mario diluculo

With Mary at daybreak
I sought Jesus at the sepulchre.
With a plaintive cry from my heart
I sought him in spirit, not by sight.

Cum Maria diluculo,
Jesum quaeram in tumulo
Clamore cordis querulo
Mente quaeram non oculo.

Continuent chez nous à s'accroître
Et retentissent à la ronde
Afin que sa bonté et son dévouement
Restent neufs pour nous tous les matins.

Quand, après bien des ennuis,
Nous finirons notre course,
Dieu veuille nous accueillir
Dans la joie du paradis ;
Car sa bonté et son dévouement
Restent pour nous neufs éternellement
et à jamais.

Cum Mario diluculo

Au point du jour avec Marie,
Je cherche Jésus au sépulcre.
D'un cri plaintif du cœur,
Le cherche avec mon esprit, et non avec
l'œil.

Grabgesang

O Sündenmensch, bedenk den Tod,
der letzten Stunde Angst und Not,
mach dich mit wahrer Buß bereit,
zu leben in der Ewigkeit.

Besitzest du die ganze Welt
mit höchster Ehr und allem Geld,
erfreut es dich doch kurze Zeit
und dienet nicht zur Ewigkeit.

Erschallt in deinen Ohren nicht:
Ihr Toten, kommet für Gericht!
ist doch der Jüngste Tag nicht weit,
denn folgen wird die Ewigkeit.

Ob du hier duldest Ungemach
und lebst in Jammer, Weh und Ach,
doch endet kürzlich alles Leid
mit steter Freud in Ewigkeit.

Wann du begehrest Gottes Huld,
so meid der Sünden schwere Schuld,
die wider deine Seele streit'
so bist du frei in Ewigkeit.

Unzählig ist der Sternen Heer,
die Tropfen und der Sand am Meer,
doch haben sie Maß, Ziel und Zeit
und gleichen nicht der Ewigkeit.

Grabgesang

O sinful man, consider death,
Its hours of fear and distress;
Prepare yourself in true repentance
For life in eternity.

Should you possess the whole world,
Its highest honours and all its wealth,
You will enjoy them only briefly;
They have no purpose in eternity.

Do your ears not echo with the words
"Ye dead, come now to judgement!
The last of days is soon to come,
And eternity will follow.

Although here you may suffer adversity
And live in misery, woe and pain,
All suffering will soon be ended
With constant joy in eternity.

If you should desire God's grace,
Then shun the heavy weight of sin
That fights against your soul:
Then you will be free in eternity.

Innumerable are the stars in their
legions,
The drops of water in the sea and its
grains of sand,
But they have size, purpose and time
And cannot be equal to eternity.

Grabgesang

Ô homme du péché, pense à la mort,
À l'angoisse et à la misère de la dernière
heure,
Prépare-toi, grâce à la pénitence véritable,
À vivre dans l'éternité.

Si tu possèdes le monde entier
Avec les plus grands honneurs et tout
l'argent,
Cela ne te réjouira que peu de temps
Et ne te servira pas pour l'éternité.

Que ne résonne pas dans tes oreilles :
Venez, vous les morts, au jugement !
Puisque le Jugement dernier n'est pas loin,
Et que l'éternité suivra.

Même si tu subis ici des désagrèments
Et que tu vis dans la détresse,
En douleurs et lamentations,
Ta souffrance se terminera sous peu
par de la joie permanente dans l'éternité.

Si tu désires la faveur de Dieu,
Évite la lourde faute des péchés
Dui est en lutte contre ton âme,
Ainsi tu es libre pour l'éternité.

L'armée des étoiles, les gouttes
Et le sable de la mer sont innombrables,
Et pourtant, ils ont une mesure, un but
et un temps limité
Et ne sont pas égaux à l'éternité.

Besinn und denke fort und fort,
was ewig für ein Donnerwort!
Ach, keiner Zeiten Zeit befreit
die ewig' ewig' Ewigkeit.

Think on and consider it well,
That thunderous eternal word.
No time has ever been set free
By timeless eternity.

Réfléchis et pense toujours à
La parole éternelle qui frappe tel le
tonnerre!
Hélas, le temps d'aucune époque ne
libère
L'éternité éternelle, éternelle.

Translations: Peter Lockwood

Traductions depuis l'allemand : Silvia
Berutti-Ronelt
Traductions depuis le latin :
Stéphane Feye



RIC 389

