

Johann Christoph Bach

Welt, gute Nacht

John Eliot Gardiner



Johann Christoph Bach 1642-1703

78:11 **Welt, gute Nacht**

- | | | | |
|----------|-------|--|-----------------|
| 1 | 13:03 | Herr, wende dich und sei mir gnädig
Clare Wilkinson, Nicholas Mulroy,
James Gilchrist, Matthew Brook | <i>Dialogus</i> |
| 2 | 5:23 | Mit Weinen hebt sich's an | <i>Aria</i> |
| 3 | 12:18 | Wie bist du denn, o Gott
Matthew Brook | <i>Lamento</i> |
| 4 | 4:15 | Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt | <i>Motet</i> |
| 5 | 7:12 | Ach, dass ich Wassers g'nug hätte
Clare Wilkinson | <i>Lamento</i> |
| 6 | 4:53 | Fürchte dich nicht | <i>Motet</i> |
| 7 | 6:52 | Es ist nun aus mit meinem Leben | <i>Aria</i> |
| 8 | 24:12 | Meine Freundin, du bist schön
Julia Doyle, Clare Wilkinson,
James Gilchrist, Matthew Brook
Maya Homburger <i>violin solo</i> | <i>Dialogus</i> |

English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

We would like to dedicate this recording
to the memory of Richard Campbell (1956-2011)

Julia Doyle *soprano*
Katharine Fuge *soprano*
Clare Wilkinson *mezzo-soprano*
Nicholas Mulroy *alto/tenor*
James Gilchrist *tenor*
Jeremy Budd *tenor*
Matthew Brook *bass*
Peter Harvey *bass*

English Baroque Soloists

Kati Debretzeni *violin, co-leader*
Maya Homburger *violin, co-leader*
Jane Rogers *viola*
Lisa Cochrane *viola*
Alison McGillivray *cello, viola da gamba*
Richard Campbell *cello, viola da gamba*
Reiko Ichise *cello, viola da gamba*
Valerie Botwright *double bass*
Jacob Lindberg *lute*
Howard Moody *organ, harpsichord*



Johann Christoph Bach

2 Arias, 2 Laments, 2 Motets, 2 Dialogues

It is difficult not to bring to our appreciation of the music of Johann Christoph Bach an awareness of the riches that his younger first cousin (once removed) would pour unstintingly into the vast ocean of Western classical music; and perhaps we do him no disservice in acknowledging his claim to be seen as one of the deepest tributary streams to the great river of music that was to flow from the pen of Johann Sebastian Bach. Not that this was a claim Johann Christoph could make for himself; rather one that (from this end of time's telescope) we can now substantiate through the experience of performing and listening to his own music – its preoccupations, its method, its detail. As we gain in familiarity with it we become privileged to give our informed assent to the admiration which succeeding generations of Bachs accorded him: 'He was a *profound* composer' (J.S. Bach, 1735)

Profundity need not imply in-your-face complexity, though in the case of a Bach we need not be surprised to learn that the cantankerous old man who had been employed since the mid-1660s by the town of Eisenach to play and look after the church organ, and by its Duke to play the harpsichord at his newly-established court, a man in his fifties when the ten-year old Sebastian, newly orphaned, left Eisenach to live with his brother twenty-five miles away, that this 'great and expressive composer' was reputed never to play 'in fewer than five real parts'. Carl Philipp Emanuel, who relays the information, must have had it from his father. The adding of parts (layers of melody) to an existing line, to build up texture and define the contours of harmony, is the basis of the polyphonic tradition in Western music, and ideally the 'whole'

thus created should be greater than the sum of the parts themselves – not only the logic and beauty of the individual lines but the relationships between them have to be heard and considered. The ability to *improvise* in five real parts, if that is what Emanuel Bach meant by ‘play’, is a very rare skill indeed, only to be acquired with immense diligence.

In the apparent simplicity of the two death-arias *Mit Weinen hebt sich's an* and *Es ist nun aus mit meinem Leben* there are subliminal complexities at work – *hidden art*. Broadly speaking they are complexities of metre in one and harmonisation in the other. *Mit Weinen hebt sich's an* could be said to deliver a masterclass in metrical word-setting, achieved by careful choices about which phrases from the text to repeat, and whether to allow the music to pause at the phrase-end or to run on into the next. There is also the deliberate blurring and shifting (by harmonic *stasis* and the use of silences) of the obvious pivot-point in the rhyme-scheme of this gloomy poem in three stanzas, which chart the miseries of extreme youth, middle age and old age respectively. By the choices he makes, Bach (we must call him that) manages to spread the statement of the opening line across thirteen units of time (or *tactus*), and by the end of each stanza, by piling on the elisions as the melody rises intensely against a sinking bass, he has somehow brought the listener to an unquestioning acceptance of (eccentric) quintuple rhythm.

Es ist nun aus mit meinem Leben, on the other hand, seems simplicity itself: absolute regularity of phrase-lengths, short and sweet melodic phrases often returned to and re-used, though with no repetitions of text (except for the final valediction:

‘Welt, gute Nacht’), and yet each time he repeats a melody line with new words Bach contrives to send it elsewhere harmonically, and in the final repetition of ‘world, good night!’ he uses the simple device of an interrupted cadence under the first ‘good night’, robbing it of its proper finality and, as it were, forcing the repetition (‘Good night, ladies. Good night, sweet ladies’, comes close in terms of subtlety). In both arias the beguiling perfection of the route Bach has planned from opening chord to closing cadence makes the listener yearn to make the journey again – an ideal achievement in the setting of strophic verse (the complete text of ‘Es ist nun aus’ comprises seven stanzas).

The alto lament *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte* was included, along with these two arias, in the *Altbachisches Archiv*, the collection of works by his predecessors-within-the-clan passed down to Emanuel Bach by his father. This collection was very nearly a victim of the Second World War (though an edition of sorts had been published in 1935 to mark the 250th anniversary of Sebastian’s birth) but was fortunately rediscovered in Kiev in 1999 and has now been returned to Berlin. *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte* has a companion in the bass lament *Wie bist du denn, o Gott*. Both bear the title *Lamento*, both are for solo voice, both involve a solo violin, intensely expressive in support of the alto, impressively virtuosic *against* the bass. Both make use of the rich sonority of a supporting group of *violen*, marked optional (in one source) in the alto lament but clearly essential in the one for bass. Both are based on Biblical texts: Jeremiah, Psalm 38 and Lamentations for the alto, a metrical paraphrase of passages from

the Penitential Psalms for the bass. Both have been previously ascribed to other composers: Heinrich Bach (Johann Christoph's father) in the case of *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte*, Johann Philipp Krieger for *Wie bist du denn, o Gott*, but both have been convincingly welcomed back to the canon of J.C. Bach's works by modern scholarship.

It would be futile to offer here any analysis of the alto lament; it is anyway one of the works by Johann Christoph which *has* received extensive performance in modern times. It is concentrated and concise, and its effect is visceral and, once heard, hard to forget. *Wie bist du denn* is a more wide-ranging piece in many ways. For a start there is the fiery (*stylus phantasticus*) virtuosity of the violin writing, then an immense vocal range (more than two octaves) for the singer – the extremes are reached at 'die Augen werden Blut und schwellen auf von Weinen' (eye-wateringly high) and 'so muss ich tief hinab fast in den Abgrund gehen' (full fathom five). But the vocal writing also demands agility and finesse in melismas, and above all lyricism in the final outpouring that follows 'vielleicht ist dir gedient mit Seufzern?' and precedes a return to the ideas and melodic gestures of the opening bars (themselves prefigured in the introductory *sinfonia*).

For all its free-ranging invention in the detail there is an impressive structure to the work: fourteen rhyming couplets are to be set and the first seven are all allotted more or less eight bars of music each, mostly with clear changes of texture and motifs. From couplet 8, however, where the singer speaks of stretching out his hands, each verse-unit is extended over roughly twice as much music as before and the

emotional gulf between the singer's supplication and the violin's scornful self-preoccupation increases audibly. In counterpoint to this expanding rhetorical trajectory there are a series of structural cadences which always mark a return to the home key, until the last of them where the violin, in answer to the entreaty 'was forderst du für Gaben?' ('What do you ask as tribute?'), wrenches the music into its own idea of a home key with a triumphant four-part chord. From this point to the final bars all the gestures of the accompanying instruments, including the violin, seem bent on consoling the singer's 'Herzensangst' ('heart's anguish'), and at the conclusion the voice's falling sixths are answered by rising sixths from the violin, suspended, not above the expected home key, but its dominant – 'wrath' modulated into 'loving-kindness'?

Of the two motets featured here, *Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt* is preserved in the family archive while *Fürchte dich nicht* has survived by another path. Both are for five voices (SATTB), with a difference in the case of *Fürchte dich nicht*. Motets were often written for and sung at burial services and *Der Gerechte* sets words which offer mourners, in the case of an untimely death, both consolation and the bracing reassurance that the deceased cannot now be misled or troubled by the falseness and wickedness of life. Bach preaches the mini-sermon in madrigalian fashion, varying the musical material throughout to highlight and underline the crucial concepts, and delivering a punchline in the final threefold repetition of 'bösen'.

Fürchte dich nicht begins as a setting for four voices (ATTB) of Isaiah 43:1, 'Fear not: for I have

redeemed thee, I have called thee by thy name; thou art mine', and by the thirty-fourth bar the text has been expressed fully and effectively, though the music has found its way from A minor down to G major in the process. Bach simply repeats his setting of the last three words, 'du bist mein', up a tone, heightening the expressiveness of the ninth chords, which now become minor ninths. But as the cadence in the home key is reached something quite breathtaking happens. There is a fifth (soprano) voice in waiting and somebody (Bach himself?) has realised that the opening line of the sixth verse of *O Traurigkeit*, a funeral chorale by Johann Rist which runs 'O Jesu, du mein Hilf und Ruh', contains within it the two key words from Isaiah's simple statement – 'du [bist] mein'. Bach partly deconstructs the chorale tune and its words, lending them a heart-stoppingly halting and uncertain character. The four 'motet' singers meanwhile revisit the opening of the Isaiah text until Bach is ready to introduce the simple plea 'hilf' ('help me') at the beginning of the third line of the chorale. The other singers find an answer in the words of Jesus to the second of the thieves crucified with him: 'Verily I say unto thee, today shalt thou be with me in paradise' (Luke 23:43). Isaiah's simple monosyllables are brought back as a refrain, and as a coda sealing this promise.

Fürchte dich nicht already exhibits some of the techniques, both textual and compositional, of the Lutheran tradition of musical 'dialogues', while remaining essentially a funeral motet. *Herr, wende dich und sei mir gnädig* and *Meine Freundin, du bist schön* (this last also from the Bach archive) both bear the official title *Dialogus* in the sources, and both

make the quasi-dramatic nature of dialogues more explicit. Both are scored for a full string band as well as SATB soloists, with virtuoso writing for two violins in the former and for one in the latter.

In church dialogues it was understood (this not being theatre) that a single character, whether a person or an allegorical figure, could be represented either by a solo voice or by a group of voices (shades here of the origins of Greek tragic drama). In *Herr, wende dich* the three higher voices are assigned the everyman role of the penitent, their words (accompanied only by the organ continuo) taken from passages in the Psalms and the Book of Job. The bass soloist answers them with words of comfort and is accompanied by the string band. He does not speak the scriptural words of Christ himself, but he is clearly some kind of *vox Dei*. At first the penitents seem haunted by four words from Job, 'das Grab ist da' – monosyllables again ('the grave awaits'), and keep returning to them as the bleakest of refrains. However, encouraged by the bass, they manage at last to lift themselves up and make a direct appeal to God: 'Neige deine Ohren und erhöre mich!' ('Incline thine ear and hear me'). The magic – and the word-setting *is* musical magic – works, and draws forth a dancing response of unsurpassed warmth and generosity: 'Ich habe dich erhöret' ('I have heard thee'). The penitents have been shown a way to escape the 'cold oblivion' of Hell and all the voices and instruments join together in 'everlasting' praise: a triple-time chorale introduced by a galliard-like prelude from the strings, based on the head-motif of the coming chorale. With the entry of the voices, 'Frisch auf, mein Seel', Bach at last lets the two

violinists off the leash to strut their stuff in an exhilarating cosmic dance high above the ensemble.

Throughout the seventeenth century many German composers of 'dialogues', and Italians before them, had turned to the *Song of Songs* for suitable (and unsuitable) language with which to dramatise the love-bond between Christ and his faithful, but with *Meine Freundin, du bist schön* are we in church at all, or have the families and friends rather taken the family Bible out into the fresh air to fête the bridal pair? The piece is certainly written for a marriage, and most likely for the wedding in 1679 of another Johann Christoph, the twin brother of Johann Sebastian's father Ambrosius. Ambrosius had been a close colleague of his cousin Johann Christoph, our composer, in Eisenach since 1671, and the manuscript of *Meine Freundin* preserved in the family archive is a fair copy in his hand. Attached to it, and also in Ambrosius's hand, is an elaborate commentary on the composition ('Beschreibung dieses Stückes'), complete with references – by means of the letters A to P – to specific passages and moments in the music, perhaps intended to ensure that a playful and ironic purpose underlying the choice of quotations from scripture was not lost on the bride and groom. Briefly, we are to understand, and sympathise with, the difficulties a young couple face in finding a quiet place to enjoy a tryst away from prying eyes. The chosen rendezvous is a garden and the extended *ciaccona* which forms the bulk of the first half of the piece would seem to depict the young woman's walk to this paradise garden, surrounded by the beauties of nature (depicted in the solo violin-writing) and lost in her own thoughts. Before she can meet up with her

beloved, others join her in looking for him (their search is depicted in the bass-line of an instrumental interlude) and the lovers' union is ultimately celebrated, perforce, in public and surrounded by carousing well-wishers (cue insistent repeated open strings and wild sextuplet divisions – to suggest intoxication?). The party closes with a hymn of thanks, after which, Ambrosius suggests, the newly-weds are at last left to themselves. We get a glimpse in this work of the extended Bach family at play; it was a family tradition to meet up once a year for a musical party and general get-together, and this will have been an opportunity for the young Sebastian to maintain contact with his mentor Johann Christoph, first cousin of the father and uncle he had lost (the other Johann Christoph, the probable young groom, predeceased his twin Ambrosius in 1693).

Ambrosius's commentary closes with fond words of farewell, not included in the work itself, from the departing guests: 'Gute Nacht! Schlaft wohl! Großen Dank! Macht's gut! Ihr auch.' (Goodnight! Sleep well! Many thanks. Take care. You too.) We can only guess at the emotions these phrases, in his father's handwriting, might have aroused in Johann Sebastian whenever he read them later.

Richard Campbell, 2009

Johann Christoph Bach

2 Arien, 2 Lamenti, 2 Motetten, 2 Dialoge

Wenn wir die Musik von Johann Christoph Bach kennen und schätzen lernen, dürfte es nicht ausbleiben, dass wir uns auch der Reichtümer bewusst werden, die sein jüngerer Großcousin in den weiten Ozean der westlichen klassischen Musik fließen lassen würde; und vielleicht erweisen wir Johann Christoph keinen schlechten Dienst, wenn wir seinen Anspruch anerkennen, als einer der tiefsten Nebenflüsse des großen Stroms der Musik zu gelten, der mit dem Namen Johann Sebastian Bachs verbunden ist. Nicht dass dies eine Forderung gewesen wäre, die Johann Christoph für sich selbst erhoben hätte; es ist vielmehr eine Bewertung, die wir heute (von unserem Ende der Zeitachse aus) durch die Erfahrung erhärten können, die wir durch die Aufführungen und das Hören seiner Musik gewonnen haben – ihrer Inhalte, ihrer Vorgehensweise, ihrer einzelnen Elemente. Wenn wir mit ihr vertrauter werden, wird uns das Privileg zuteil, auf der Basis dieses Wissens die Bewunderung zu teilen, die ihm nachfolgende Bach-Generationen entgegenbrachten: ‚Er war ein *profunder* Komponist‘ (J.S. Bach, 1735).

Profundität beinhaltet nicht notwendigerweise eine sofort ins Auge fallende Komplexität. Allerdings sollten wir im Fall eines Bachs nicht überrascht sein, wenn wir erfahren: Der mürrische alte Mann, der seit Mitte der 1660er Jahre im Dienst der Stadt Eisenach in der Kirche die Orgel spielte und instandhielt, daneben am neu errichteten Hof des Herzogs als Cembalist tätig war, ein Mann in den Fünfzigern, als der zehnjährige Johann Sebastian, Vollwaise geworden, von Eisenach fünfundvierzig Kilometer weiter zu seinem Bruder zog – ‚dieser große und ausdrückende Componist‘ stand im Ruf, er habe

,niemals mit weniger als fünf notwendigen Stimmen gespielt'. Carl Philipp Emanuel, der diese Information liefert, dürfte sie von seinem Vater gehabt haben. Das Hinzufügen weiterer Stimmen (Melodieebenen) zu einer vorhandenen Linie mit dem Ziel, ein Geflecht zu schaffen und die Konturen der Harmonie zu bestimmen, gehört zu den Grundlagen der polyphonen Tradition in der westlichen Musik, und im Idealfall sollte das auf diese Weise erreichte ‚Ganze‘ größer sein als die Summe der einzelnen Teile – nicht nur im Hinblick auf die Logik und Schönheit der einzelnen Linien, auch die Beziehungen zwischen ihnen müssen gehört und eingeschätzt werden können. Die Fähigkeit, mit ‚fünf notwendigen Stimmen‘ zu *improvisieren*, wenn es das ist, was Carl Philipp Emanuel Bach mit ‚spielen‘ meinte, ist in der Tat eine sehr seltene Fertigkeit, die sich nur mit ungeheurem Fleiß erwerben lässt.

Unter der vordergründigen Schlichtheit der beiden Lamenti *Mit Weinen hebt sich's an* und *Es ist nun aus mit meinem Leben* ist ein komplexes System vorhanden – Kunst *im Verborgenen*. Grob gesagt sind es Vertracktheiten des Metrums in der einen Arie, der Harmonisierung in der anderen. *Mit Weinen hebt sich's an* könnte als Musterbeispiel für eine metrische Wortvertonung gelten, die durch eine sorgfältige Auswahl der zu wiederholenden Textteile und die Entscheidung erreicht wird, ob die Musik am Ende der Phrase pausieren darf oder der Text weitergeführt werden muss. Auch absichtlich eingesetzte Unschärfen und Verschiebungen (durch harmonische Stasis und die Verwendung von Pausen) des offenkundigen Angelpunkts sind im Reimschema des düsteren, dreistrophigen Gedichts vorhanden, in

denen die jammervollen Jahre des Menschen in der Kindheit, in der Lebensmitte und im Alter nachgezeichnet werden. Durch die Entscheidungen, die er trifft, gelingt es Bach (wir müssen ihn so nennen), die Aussage der Anfangszeile über dreizehn Zeiteinheiten (oder *tactus*) zu strecken, und am Ende jeder Strophe hat er durch die wachsende Zahl der Auslassungen, während sich die Melodie gegen einen fallenden Bass emporarbeitet, den Hörer so weit gebracht, dass dieser den (absonderlichen) Fünfertakt bedingungslos akzeptiert.

Es ist nun aus mit meinem Leben hingegen scheint ein Musterbeispiel für Schlichtheit zu sein: absolute Regelmäßigkeit der Phrasenlängen, kurze und sanfte melodische Phrasen, die oft wiederkehren und noch einmal verwendet werden, allerdings ohne Wiederholung des Textes (mit Ausnahme des Abschiedsgrüßes am Schluss: ‚Welt, gute Nacht‘). Doch jedes Mal, wenn Bach eine Melodielinie mit neuem Text unterlegt, versteht er es, sie harmonisch in eine andere Richtung zu lenken, und bei der letzten Wiederholung von ‚Welt, gute Nacht‘ nutzt er den einfachen Kunstgriff einer unterbrochenen Kadenz unter dem ersten ‚gute Nacht‘, nimmt dem Gruß seine Endgültigkeit und erzwingt gewissermaßen die Wiederholung. In beiden Arien erweckt die faszinierende Perfektion der Wegstrecke, wie sie Bach vom ersten Akkord bis zur abschließenden Kadenz angelegt hat, im Hörer die Sehnsucht, den Weg erneut zurückzulegen – ein ideales Ergebnis der Vertonung strophischer Gedichte (der vollständige Text von ‚Es ist nun aus‘ umfasst sieben Strophen).

Das Lamento für Altstimme *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte* ist, zusammen mit den beiden Arien,

im *Altbachischen Archiv* enthalten, der Sammlung von Werken älterer Mitglieder der Bach-Familie, die Carl Philipp Emanuel von seinem Vater erbte. Diese Sammlung wäre beinahe dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer gefallen (allerdings war eine nicht sehr anspruchsvolle Ausgabe 1935 anlässlich des 250. Geburtstags Johann Sebastian Bachs veröffentlicht worden), wurde jedoch dank glücklicher Umstände 1999 in Kiew wiederentdeckt und befindet sich nun wieder in Berlin. *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte* hat ein Pendant in dem Lamento für Bass *Wie bist du denn, o Gott*. Beide tragen den Titel *Lamento*, beide sind für Solostimme geschrieben, beide enthalten eine Solovioline, die der Altstimme eine sehr ausdrucksvolle Stütze bietet und beeindruckend *virtuos* gegen den Bass gesetzt ist. Beide nutzen die Klangfülle einer unterstützenden Gruppe aus *Violen*, die in dem Lamento für Alt (in einer Quelle) als fakultativ bezeichnet werden, im Lamento für Bass jedoch unverzichtbar sind. Beide basieren auf biblischen Texten: den Klageliedern Jeremias und Psalm 38 beim Lamento für Alt, einer metrischen Paraphrase von Auszügen aus den Bußpsalmen bei dem Stück für Bass. Beide waren zuvor anderen Komponisten zugeschrieben worden – *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte* Heinrich Bach (Johann Christophs Vater), und *Wie bist du denn, o Gott* Johann Philipp Krieger –, wurden von der modernen Forschung jedoch überzeugend als Werke Johann Christophs bestätigt.

Es wäre müßig, hier eine Analyse des Alt-Lamentos zu bieten; es ist immerhin eines der Werke Johann Christophs, die in der Moderne außerordentlich häufig aufgeführt werden. Es ist konzentriert,

prägnant und geht zu Herzen, es ist kaum zu vergessen, wenn man es einmal gehört hat. *Wie bist du denn* ist in vielerlei Hinsicht breiter gefächert. Zunächst einmal verblüfft die feurige Virtuosität (*stylus phantasticus*) des Violinsatzes, dann der vom Sänger geforderte immense Stimmumfang (über zwei Oktaven) – erreicht werden die Extreme bei den Worten ‚die Augen werden Blut und schwellen auf von Weinen‘ (so hoch, dass sie tatsächlich die Tränen in die Augen treiben) und ‚so muss ich tief hinab fast in den Abgrund gehen‘ (fünf Faden tief, wie jenes Grab in Shakespeares *Sturm*). Doch der Vokalsatz verlangt auch Agilität und Finesse bei den Melismen, und vor allem Lyrik in den abschließenden Reuebekundungen, die auf die Frage ‚vielleicht ist dir gedient mit Seufzern?‘ folgen und der Rückkehr zu den Gedanken und melodischen Gesten der Anfangstakte vorausgehen (auf die wiederum schon in der einleitenden Sinfonia verwiesen wurde).

Bei aller freien Erfindung in den Details hat das Werk eine eindrucksvolle Struktur: Vierzehn Reimpaare sind zu vertonen, und den ersten sieben werden mehr oder weniger acht Takte Musik zugeteilt, zumeist mit deutlichen Veränderungen der Textur und Motive. Vom achten Reimpaar an, wo der Sänger sagt, er strecke Tag und Nacht zu Gott die Hände aus, wird jede Verseinheit gedehnt und erhält musikalisch ungefähr doppelt so viel Raum wie zuvor, und hörbar erweitert wird die emotionale Kluft zwischen dem Flehen des Sängers und der verächtlichen Selbstgefälligkeit der Violine. Als Gegengewicht zu diesem expandierenden Rhetorik sind eine Reihe formgebender Kadenz vorhan-

den, die stets eine Rückkehr zur Grundtonart markieren, bis hin zur letzten,

in der die Violine, als Antwort auf die flehentliche Frage ‚was forderst du für Gaben?‘, mit einem vierstimmigen Akkord der Musik in ihre eigene Vorstellung von einer Grundtonart aufzwingt. Von dieser Stelle an bis zu den Schlusstakten scheinen alle Gesten der begleitenden Instrumente, einschließlich der Violine, darauf angelegt zu sein, die ‚Herzengst‘ des Sängers zu beschwichtigen, und zum Schluss antworten auf die fallenden Sexten der Stimme die aufsteigenden Sexten der Violine, jedoch als Vorhalte, nicht über der erwarteten Grundtonart, sondern ihrer Dominante – ‚Eifer in Güte umgewandt‘?

Von den beiden hier vorgestellten Motetten ist *Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt* im Bach'schen Familienarchiv erhalten, während *Fürchte dich nicht* auf anderem Weg überliefert wurde. Beide Stücke sind für fünf Stimmen geschrieben (SATTB), mit Ausnahme von *Fürchte dich nicht* betrifft. Motetten wurden oft zur Aufführung bei Trauergottesdiensten komponiert, und *Der Gerechte* vertont einen Text, der den Trauernden neben Trost auch die verheißungsvolle Versicherung bietet, dass der Verstorbene nun nicht mehr durch die Falschheit des ‚bösen Lebens‘ in irregeleitet werden könne. Bach trägt die Miniaturpredigt auf madrigalische Manier vor, variiert ständig das musikalische Material, um die wesentlichen Kernpunkte hervorzuheben und in der abschließenden dreimaligen Wiederholung von ‚bösen‘ die Pointe zu liefern.

Fürchte dich nicht beginnt als Vertonung für vier Stimmen (ATTB) von Jesaja 43, 1: ‚Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst, ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein‘, und mit dem vierunddreißigsten Takt ist der Text vollständig und

ausdrucksvoll vorgetragen, während die Musik unterdessen ihren Weg von a-moll hinunter zu G-dur genommen hat. Bach wiederholt nun einfach seine Vertonung der letzten drei Wörter, ‚du bist mein‘, einen Ton höher und steigert die Ausdruckskraft der Nonenakkorde, aus denen jetzt verminderte Nonen werden. Doch sobald die Kadenz in der Grundtonart erreicht ist, ereignet sich etwas Atemberaubendes. Eine fünfte (Sopran-) Stimme wartet auf ihren Auftritt – und jemand (Bach selbst?) hat bemerkt, dass der sechste Vers von *O Traurigkeit*, eines Trauerchorals von Johann Rist, dessen Text ‚O Jesu, du mein Hilf und Ruh‘ lautet, die zwei Schlüsselwörter der schlichten Feststellung Jesajas enthält: ‚du [bist] mein‘. Bach zerlegt die Chormelodie und ihren Text und gibt ihnen durch eine Verzögerung von atemberaubender Spannung etwas Ungewisses. Die Sänger der ‚Motette‘ wenden sich unterdessen dem Anfang des Jesaja-Textes zu, bis Bach bereit ist, die schlichte Bitte ‚hilf‘ zu liefern, mit der die dritte Zeile des Chorals beginnt. Die übrigen Sänger finden eine Antwort bei den Worten, die Jesus zum zweiten der mit ihm gekreuzigten Diebe sprach: ‚Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradies sein‘ (Lukas 23, 43). Jesajas schlichte Einsilber kehren als Refrain wieder, dann als Coda, in der dieses Versprechen besiegelt wird.

Fürchte dich nicht, im Kern eine Trauermotette, weist bereits einige der – textlichen wie auch kompositorischen – Techniken der lutherischen Tradition des musikalischen ‚Dialogs‘ auf. *Herr, wende dich und sei mir gnädig* und *Meine Freundin, du bist schön* (letztere aus dem Bach'schen Archiv) tragen beide in den Quellen den offiziellen Titel

Dialogus, und beide heben den pseudodramatischen Charakter von Dialogen ausdrücklich hervor. Beide sind für ein vollständiges Streicherensemble sowie Solisten (SATB) bestimmt und enthalten einen virtuosen Violinsatz für zwei Violinen im ersten, für eine Violine im zweiten Stück.

In *Dialogen für die Kirche* (die ja kein Theater war) galt als selbstverständlich, dass eine Rolle, gleichgültig ob Mensch oder allegorische Figur, entweder von einer Solostimme oder einer Gruppe von Stimmen (Anklänge hier an die Ursprünge der griechischen Tragödie) gesungen werden konnte. In *Herr, wende dich* wird die Jedermann-Rolle des reuigen Sünders von den drei oberen Stimmen übernommen, der Text (nur vom Orgelcontinuo begleitet) besteht aus Abschnitten aus den Psalmen und dem Buch Hiob. Der Bassist antwortet ihnen mit trostreichen Worten, vom Streicherensemble begleitet. Er spricht nicht die biblischen Worte Christi, ist aber er auf jeden Fall eine göttliche Stimme. Anfangs scheinen die Sünder durch die vier Worte aus Hiob, ‚das Grab ist da‘ (wieder Einsilber), verstört zu sein und wiederholen sie in einem Refrain, wie er trostloser nicht sein kann. Doch schließlich gelingt ihnen, vom Bass bestärkt, Mut zu fassen und sich direkt an Gott zu wenden: ‚Neige deine Ohren und erhöre mich!‘ Das Wunder – und die Vertonung des Textes *ist* ein musikalisches Wunder – geschieht und bringt eine tänzerische Antwort von unübertroffener Wärme und Hochherzigkeit hervor: ‚Ich habe dich erhört‘. Den Sündern wurde ein Weg gezeigt, dem ‚kalten Vergessen‘ der Hölle zu entkommen, und alle Stimmen und Instrumente vereinen sich in ‚ewig währendem‘ Preis: ein Choral im Dreiertakt, eingeleitet von einem

gaillardeartigen Präludium der Streicher, das auf dem Kopfmotiv des sich anschließenden Chorals basiert. Mit dem Einsatz der Stimmen, ‚Frisch auf, mein Seel‘, lässt Bach endlich zwei Violinen von der Leine, die nun Gelegenheit erhalten, ihre Sache hoch über dem Ensemble in einem beglückenden kosmischen Tanz vorzutragen.

Das ganze 17. Jahrhundert hindurch fanden viele deutsche – und vor ihnen italienische – Komponisten im *Hohelied Salomos* die geeignete (oder ungeeignete) Sprache, um das Band der Liebe zwischen Christus und seinen Gläubigen dramatisch zu gestalten. Doch sind wir mit *Meine Freundin, du bist schön* überhaupt in der Kirche, oder haben eher Familie und Freunde die Familienbibel hinaus in die frische Luft getragen, um das Brautpaar zu feiern? Das Stück wurde mit Sicherheit für eine Trauung geschrieben, sehr wahrscheinlich für die Eheschließung 1679 eines anderen Johann Christoph, des Zwillingsbruders von Johann Sebastians Vater Johann Ambrosius. Ambrosius war in Eisenach seit 1671 ein enger Kollege seines Vetters Johann Christoph, unseres Komponisten, und das im Bach'schen Familienarchiv erhaltene Manuskript von *Meine Freundin* ist eine Reinschrift aus seiner Hand. Als Anhang zu der Komposition ist, ebenfalls in Ambrosius' Handschrift, eine ausführliche ‚Beschreibung dieses Stückes‘ vorhanden, um Verweise auf bestimmte Stellen in der Musik – mit den Buchstaben A bis P – ergänzt, vielleicht weil er sichergehen wollte, dass Braut und Bräutigam den scherzhaften und ironischen Hintersinn, der seiner Auswahl von Zitaten aus der Bibel zugrunde lag, auch wirklich verstanden. Kurz gesagt, wir sollen begreifen, wie schwierig es

für ein junges Paar ist, einen ruhigen Ort zu finden, an dem sie ungestört allein sein können, und die Bedrängnis der jungen Leute nachempfinden. Der für das Stelldichein vorgesehene Ort ist ein Garten, und die ausgedehnte Ciacona, die den überwiegenden Teil der ersten Hälfte des Stückes ausmacht, scheint zu beschreiben, wie die junge Frau den Weg zu diesem Paradiesgarten zurücklegt, umgeben von den Schönheiten der Natur (von der Solovioline wiedergegeben) und in ihre Gedanken vertieft. Bevor sie ihren Auserwählten treffen kann, gesellen sich Bekannte zu ihr, die ihr bei der Suche helfen wollen (die Basslinie schildert die Suche in einem instrumentalen Zwischenspiel), und die Begegnung der Liebenden wird schließlich – notgedrungen – öffentlich gefeiert, umgeben von zechenden Gratulanten (Einsatz beharrlich wiederholter offener Saiten und wilde Sextolen – die den berauschten Zustand der Gäste darstellen?). Die Feier schließt mit einem Dankgesang, und Ambrosius drängt darauf, das junge Paar endlich allein zu lassen. Wir gewinnen in diesem Werk einen Einblick in die Gepflogenheiten der großen Bach-Familie; zur Familientradition gehörte es, sich einmal im Jahr zu einem allgemeinen und musikalischen Beisammensein zu treffen, und dies dürfte für den jungen Johann Sebastian eine Gelegenheit gewesen sein, mit seinem Mentor Johann Christoph, dem Cousin seines Vaters und Onkels (der andere Johann Christoph, vermutlich der junge Bräutigam, der 1693 vor seinem Zwillingsbruder Ambrosius verstarb), Kontakt zu erhalten.

Ambrosius' Kommentar schließt mit herzlichen Abschiedsworten, im Werk selbst nicht enthalten,

an die scheidenden Gäste: ‚Gute Nacht! Schlaft wohl! Großen Dank! Macht's gut! Ihr auch‘. Wir können nur vermuten, was Johann Sebastian empfand, wenn er diese Worte in der Handschrift seines Vaters las.

Richard Campbell, 2009

Johann Christoph Bach

Deux Airs, deux Lamentations, deux Motets,
deux Dialogues

Il est difficile de ne pas faire intervenir dans notre appréciation de la musique de Johann Christoph Bach ce que nous savons des trésors que son cadet et petit cousin issu de germain allait sans relâche déverser dans le vaste océan de la musique classique occidentale ; et peut-être n'est-ce que justice de reconnaître en lui l'un des affluents les plus profonds venus grossir le grand fleuve qui allait s'écouler de la plume de Johann Sebastian Bach. Non pas que cette revendication fût de celles que Johann Christoph aurait pu formuler pour lui-même, mais plutôt (rétrospectivement) une allégation qu'il nous est aujourd'hui possible de légitimer par notre expérience, interprétation et écoute mêlées, de sa propre musique – telle qu'elle s'offre à nous, avec ses préoccupations, sa manière de procéder et tout ce qui la caractérise. Plus nous gagnons en familiarité avec elle et plus nous avons ce privilège de pouvoir confirmer, en connaissance de cause, l'admiration que lui vouèrent les générations suivantes : « C'était un *profond* compositeur » (J.S. Bach, 1735).

La profondeur n'implique pas nécessairement une complexité démonstrative, même si, s'agissant d'un Bach, on ne saurait être surpris d'apprendre que le vieil homme acariâtre, employé depuis le milieu des années 1660 tant par la ville d'Eisenach pour jouer et veiller sur l'orgue de l'église que par le duc pour tenir le clavecin à sa cour nouvellement établie – il avait une cinquantaine d'années lorsque Sebastian, âgé de dix ans et devenu orphelin, quitta Eisenach pour aller vivre chez son frère à quarante kilomètres de là –, que ce « grand et expressif compositeur », donc, avait la réputation de ne jamais jouer « à moins de cinq parties réelles ». Carl Philipp Emanuel, qui relaye

l'information, devait la tenir de son père. L'adjonction de parties (strates mélodiques) à une ligne préexistante, pour déployer la texture et définir les contours de l'harmonie, est la base de la tradition polyphonique de la musique occidentale, « le tout » ainsi créé se devant, dans l'idéal, d'être plus grand que la somme des parties elles-mêmes – non seulement la logique et la beauté des lignes individuelles mais les relations entre elles doivent être entendues et prises en considération. L'habileté à *improviser* à cinq parties réelles, si c'est bien là ce qu'Emanuel Bach entend par « jouer », est de fait une faculté des plus rares, que l'on acquiert au prix d'une extrême assiduité.

Dans l'apparente simplicité des deux airs funèbres *Mit Weinen hebt sich's an* et *Es ist nun aus mit meinem Leben* se révèlent diverses formes de complexité subliminale – une sorte d'art *caché*. Globalement, cette complexité tient au mètre dans l'un, à l'harmonisation dans l'autre. S'agissant de l'adaptation musicale d'un texte, *Mit Weinen hebt sich's an* apparaît tel un cours magistral sur la métrique, cette mise en musique passant par l'attention portée à certains choix – phrases du texte qu'il convient de répéter, musique qu'on laisse respirer en fin de phrase ou qui enchaîne sans rupture sur la phrase suivante, par exemple. On y perçoit aussi une manière délibérée de rendre flou et mouvant (par le biais de conflits harmoniques et le recours aux silences) le point qui dans ce sombre poème – dont les trois strophes reflètent respectivement les misères de l'extrême jeunesse, de l'âge mûr et de la vieillesse – devrait s'imposer tel le pivot du schéma rimique. Par les choix auxquels il procède,

Bach (il nous faut bien l'appeler ainsi) s'ingénie à répartir l'énoncé de la ligne d'introduction sur treize unités de temps (*tactus*) puis, parvenu à la fin de chaque strophe et en empilant les élisions tandis que la mélodie prend intensément appui sur une basse descendante, à conduire d'une certaine manière l'auditeur à l'acceptation inconditionnelle d'un (excentrique) quintuple rythme.

Es ist nun aus mit meinem Leben, par contre, apparaît telle la simplicité même : régularité absolue des longueurs de phrase, retour fréquent et réutilisation de brèves et délicates phrases mélodiques, bien que sans répétitions de texte (sauf pour la péroraison : « *Welt, gute Nacht* »), et pourtant, chaque fois qu'il répète une ligne mélodique sur de nouvelles paroles, Bach, harmoniquement, trouve le moyen de la faire aboutir ailleurs, cependant que dans l'ultime répétition de « monde, bonne nuit », il a recours au simple procédé d'une cadence interrompue sous le premier « bonne nuit », qu'il prive ainsi de sa propre finalité, forçant pour ainsi dire la répétition. Dans les deux airs, la séduisante perfection de la route tracée par Bach depuis l'accord initial jusqu'à la cadence de conclusion donne à l'auditeur l'envie de faire à nouveau le voyage – ou la mise en musique d'un poème strophique (le texte complet de *Es ist nun aus* comprend sept couplets) idéalement réalisée.

La lamentation *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte*, pour alto, figurait, au côté de ces deux airs, dans l'*Altbachisches Archiv*, recueil d'œuvres de ses prédécesseurs du clan Bach transmis à CPE Bach par son père. Ayant failli être victime de la Seconde Guerre mondiale (en dépit de l'édition publiée en 1935 pour le 250^{ème} anniversaire de la naissance

de J.S. Bach), ce recueil fut par bonheur retrouvé à Kiev en 1999 – il a depuis regagné Berlin. *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte* a un pendant : la lamentation pour voix de basse *Wie bist du denn, o Gott*. Ces deux pièces portent le titre de *Lamento*, toutes deux font appel à une voix unique et à un violon également solo, intensément expressif dans son soutien de l'alto, d'une impressionnante virtuosité contre la basse. Toutes deux ont recours à la riche sonorité d'un ensemble de *Violen*, dont le soutien est indiqué (dans l'une des sources) comme étant optionnel s'agissant du *Lamento* pour alto, quand il est à l'évidence essentiel pour celui de la basse. Toutes deux reposent sur des textes bibliques : Jérémie, Psaume 38 et Lamentations pour l'alto ; paraphrase métrique de sections des Psaumes de pénitence pour la basse. Toutes deux ont été à l'origine attribuées à d'autres compositeurs : Heinrich Bach (le père de Johann Christoph) dans le cas de *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte*, Johann Philipp Krieger pour *Wie bist du denn, o Gott*, toutes deux ayant été réintégrées de manière convaincante au catalogue de J.C. Bach par la recherche contemporaine.

Il serait vain de proposer ici une analyse du *Lamento* pour alto ; disons simplement que, parmi les œuvres de Johann Christoph, celle-ci a fait l'objet d'exécutions réitérées à l'époque moderne. À la fois concentrée et concise, elle produit un effet viscéral et, une fois entendue, s'oublie difficilement. *Wie bist du denn* est une page à maints égards d'une plus grande portée. Il y a tout d'abord l'impétueuse virtuosité (*stylus phantasticus*) de l'écriture violonistique, également l'ambitus vocal considérable (plus de deux octaves) imposé au chanteur – les

extrêmes y sont atteints sur « *die Augen werden Blut und schwellen auf von Weinen* » (dans l'aigu de la tessiture) et « *so muss ich tief hinab fast in den Abgrund gehen* » (au plus profond du registre grave). Mais l'écriture vocale exige aussi agilité et raffinement dans les mélismes et, par-dessus tout, du lyrisme dans l'épanchement faisant suite à « *vielleicht ist dir gedient mit Seufzern ?* », avant le retour aux idées et tournures mélodiques des mesures d'introduction (elles-mêmes préfigurées dans la *Sinfonia* initiale).

Malgré toute sa liberté d'invention quant au détail, l'œuvre impressionne par sa structure : il y a pas moins de quatorze couplets rimés à mettre en musique, les sept premiers se voyant chacun attribuer quelque huit mesures de musique, généralement avec changements de texture et sur des motifs tranchés. À partir du couplet 8, cependant, où le chanteur proclame que jour et nuit il tend ses mains vers Dieu, chaque unité strophique recouvre à peu près deux fois plus de musique que précédemment, le gouffre émotionnel entre la supplication du chanteur et le dédaigneux souci de soi du violon augmentant de manière audible. Tel un contrepoint à cette trajectoire rhétorique s'élargissant, on trouve une série de cadences structurelles qui toujours marquent un retour vers la tonalité de base, jusqu'à la dernière d'entre elles où le violon, en réponse à la supplication « *was forderst du für Gaben ?* » (« qu'exiges-tu comme offrandes ? »), contraint la musique à suivre sa propre conception d'une tonalité de base à travers un triomphal accord de quatre notes. À partir de là et jusqu'aux ultimes mesures, l'attitude de tous les instruments d'accompagne-

ment, violon compris, semble tendre vers la consolation de cette « *Herzensangst* » (« détresse du cœur ») exprimée par le chanteur, cependant qu'à la toute fin répondent aux sixtes descendantes de la voix les sixtes ascendantes du violon, comme suspendues non pas au-dessus de la tonalité de base attendue, mais sa dominante – l'« ardente fureur » transformée en « bonté » ?

Des deux motets ici retenus, *Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt* est conservé dans les archives familiales, tandis que *Fürchte dich nicht* nous est parvenu par un autre chemin. L'un et l'autre sont à cinq parties (SATTB), avec une différence dans le cas de *Fürchte dich nicht*. Les motets étaient souvent écrits pour et chantés lors de funérailles, et *Der Gerechte* met en musique un texte offrant aux proches des défunts, dans le cas d'une mort prématurée, tant la consolation que la reconfortante assurance que le défunt ne saurait être induit en erreur ou tourmenté par la fausseté et la cruauté de la vie. Bach prêche son mini-sermon en manière de madrigal, variant le matériau musical tout du long afin de rehausser et de souligner les concepts fondamentaux, la pointe survenant *via* la triple répétition finale du mot « *bösen* ».

Fürchte dich nicht commence telle une adaptation à quatre parties (ATTB) d'Isaïe, 43, 1 : « Ne crains rien, car je t'ai sauvé, je t'ai appelé par ton nom, tu es mien » ; dès la mesure 34 le texte a été entièrement et efficacement énoncé, cependant que la musique s'est frayé un chemin de *la* mineur jusqu'à *sol* majeur. Bach répète simplement son adaptation des trois derniers mots, « *du bist mein* », qu'il hausse d'un ton tout en renforçant l'expressivité des accords

de neuvième, lesquels se transforment alors en neuvièmes mineures. Lorsque survient la cadence dans la tonalité de base, quelque chose de stupéfiant se produit. Tenue en réserve, une cinquième voix (soprano) entonne alors la mélodie de choral – quelque'un (Bach lui-même ?) a réalisé que la ligne d'introduction de cette sixième strophe de *O Traurigkeit*, choral funèbre de Johann Rist dont la huitième et dernière strophe s'ouvre sur « *O Jesu, du mein Hilf und Ruh* », renferme les deux mots clés du verset d'Isaïe : « *du [bist] mein* » (« tu [es] mien »). Bach déconstruit en partie la mélodie de choral et ses paroles, leur conférant de manière saisissante un caractère hésitant et incertain. Les chanteurs des quatre parties initiales (« motet ») revisitent pendant ce temps l'introduction du texte d'Isaïe jusqu'à ce que Bach soit prêt à introduire la simple imploration « *hilf* » (« aide-moi ») au début de la troisième ligne du choral. Les chanteurs trouvent alors une réponse dans les paroles de Jésus au second des larrons crucifiés avec lui : « En vérité, je te le dis : aujourd'hui tu seras avec moi au paradis » (Luc, 23, 43). Les simples monosyllabes d'Isaïe sont réintroduits en guise de refrain, puis telle une coda scellant cette promesse.

Fürchte dich nicht reflète déjà certaines techniques, textuelles et compositionnelles, propres à la tradition luthérienne des « dialogues » musicaux tout en continuant de relever, pour l'essentiel, du motet funèbre. *Herr, wende dich und sei mir gnädig* et *Meine Freundin, du bist schön* (cette dernière page provenant également du *Bach Archiv*) portent tous deux dans les sources la dénomination consacrée de *Dialogus*, l'un et l'autre rendant plus explicite la nature quasi dramatique des dialogues. Tous deux

font appel à une formation complète de cordes – avec deux violons à l’écriture virtuose pour le premier et un violon pour le second – ainsi qu’à des solistes vocaux (SATB).

Il était admis pour les dialogues d’église (puisque nous ne sommes pas au théâtre) qu’un personnage, être humain ou allégorie, puisse être représenté soit par une voix soliste, soit par un groupe de voix (lointain écho des origines de la tragédie grecque). Dans *Herr, wende dich*, les trois voix supérieures sont assignées au rôle du chrétien pénitent, leurs paroles (accompagnées par le seul orgue continuo) empruntant aux Psaumes et au Livre de Job. Accompagnée par les pupitres de cordes, la basse soliste leur répond par des paroles de réconfort. Si elle ne prononce pas les paroles bibliques du Christ lui-même, elle n’en apparaît pas moins telle une sorte de *vox Dei*. De prime abord, les pénitents semblent hantés par quatre mots de Job : « *das Grab ist da* » – de nouveau des monosyllabes (« le tombeau est là »), et continuent de s’y référer tel un refrain des plus lugubres. Pourtant, encouragés par la basse, ils finissent par s’élever et en appeler directement à Dieu : « *Neige deine Ohren und erhöre mich!* » (« Penche tes oreilles et exauce-moi ! »). La magie – et l’adaptation est de la magie musicale – fonctionne, de même qu’elle suscite une réponse dansante d’une cordialité et d’une générosité insurpassées : « *Ich habe dich erhört* » (« Je t’ai exaucé »). Un chemin a été indiqué aux pénitents pour échapper à l’« oubli glacial » de l’enfer et toutes les voix et les instruments s’unissent dans une louange « éternelle » : choral sur mètre ternaire introduit aux cordes par un prélude de type gaillarde, reposant sur le motif de tête du choral

qui fait suite. Avec l’entrée des voix, « *Frisch auf, mein Seel* », Bach laisse finalement les deux violonistes déployer leurs parties en toute liberté *via* une danse cosmique surplombant l’ensemble.

Si tout au long du XVII^e siècle nombre de compositeurs allemands de « dialogues », et avant eux des Italiens, s’étaient tournés vers le Cantique des Cantiques en quête d’un langage approprié (bien que parfois sexuellement connoté) permettant de dramatiser les liens d’amour entre le Christ et ses fidèles, on peut se demander si, avec *Meine Freundin, du bist schön*, on se trouve véritablement à l’église ou si familles et amis n’ont pas plutôt emporté la Bible familiale au grand air pour y fêter les mariés. La pièce fut de fait composée pour un mariage, très probablement les noces, en 1679, d’un autre Johann Christoph, frère jumeau du père de Johann Sebastian, Ambrosius. Ce dernier avait été, à Eisenach et depuis 1671, un proche collaborateur de son cousin Johann Christoph, notre compositeur, et le manuscrit de *Meine Freundin* conservé dans les archives familiales est une copie au propre de sa main. L’accompagnant, et également de la main d’Ambrosius, figure un commentaire élaboré de la composition (*Beschreibung dieses Stückes* – « Description de cette pièce »), intégralement conservé et complété de références – auxquelles renvoient les lettres A à P – à des passages et sections spécifiques de la musique, l’intention étant peut-être de veiller à ce que le propos enjoué et ironique sous-tendant le choix des citations bibliques n’échappe pas à la jeune mariée et à son fiancé. Pour faire court, nous sommes censés comprendre, tout en compatissant, les difficultés d’un jeune couple à trouver un endroit paisible où goûter

un rendez-vous d'amour loin des yeux indiscrets. Le lieu choisi est un jardin, et l'imposante *ciacona* constituant le corps de la première partie de la pièce semble dépeindre la jeune femme se dirigeant vers le jardin du paradis, entourée des beautés de la nature (restituées à travers l'écriture du violon solo) et comme perdue dans ses propres pensées. Avant même de pouvoir rencontrer son fiancé, d'autres se joignent à elle pour le chercher (quête elle-même dépeinte par la partie de basse d'un interlude instrumental), l'union des promis étant finalement célébrée, par la force des choses, en public et parmi la foule d'admirateurs faisant la fête (comme le suggèrent d'insistantes cordes à vide réitérées et d'extravagantes diminutions en sextolets – pour suggérer l'ivresse ?). La noce se referme sur une hymne d'action de grâces au terme de laquelle, ainsi qu'Ambrosius le suggère, les nouveaux mariés sont enfin laissés à eux-mêmes. Cette œuvre nous offre un instantané de la famille Bach « en grande formation » : l'une des traditions familiales voulait que l'on se retrouve une fois l'an pour une grande fête musicale où toute la parentèle était réunie – ce genre d'occasion aura permis au jeune Sebastian de maintenir le contact avec son mentor Johann Christoph, cousin germain du père et de l'oncle qu'il avait perdus (l'autre Johann Christoph, sans doute le jeune marié, étant décédé, en 1693, deux ans avant son jumeau Ambrosius).

Le commentaire d'Ambrosius conclut sur d'affectueux mots d'adieu – qui ne figurent pas dans l'œuvre proprement dite – prononcés par les convives sur le départ : « *Gute Nacht! Schlaft wohl! Großen Dank! Macht's gut! Ihr auch.* » (« Bonne nuit! Dormez

bien! Grand merci! Portez-vous bien! Vous aussi. »)
On imagine l'émotion ressentie par Johann Sebastian lorsque, plus tard, il vint à lire ces quelques phrases notées de la main de son père.

Richard Campbell, 2009





1 Herr, wende dich und sei mir gnädig

Herr, wende dich und sei mir gnädig,
denn ich rufe täglich zu dir;
mein Odem ist schwach
und meine Tage sind abgekürzt,
das Grab ist da.

Lass dir an meiner Gnade begnügen.
Meine Gestalt ist jämmerlich und elend,
die bestimmten Jahre sind kommen,
und ich gehe hin des Weges,
den ich nicht wiederkomme,
der demütiget auf dem Auge meine Kraft
und verkürzt meine Tage.
Meine Tage sind dahin wie ein Schatten,
und ich verdorre wie Gras,
und meine Kräfte sind vertrocknet wie eine Scherbe.

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

Mein Gott, nimm mich nicht weg
in der Hälfte meiner Tage;
stärke deinen Knecht,
denn ich bin elend und arm;
neige deine Ohren und erhöere mich!

Ich habe dich erhöret zur angenehmen Zeit
und will deinen Tagen noch viel Jahr zusetzen;
denn siehe, ich decke dich
unter dem Schatten meiner Hände
und habe dir am Tage des Heils geholfen.
Lass dir an meiner Gnade begnügen.

Der Herr züchtiget mich wohl,
aber er gibt mich dem Tode nicht,
denn die Toten werden dich, Herr, nicht loben,
noch die hinunterfahren in die Hölle,
sondern wir loben den Herrn von nun an
bis in Ewigkeit.

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

Textzusammenstellung aus:

*Hiob 11. 16. 17; Psalm 22. 86. 102. 115. 118;
Jesaja 38. 49. 51; 2. Korinther 6. 12*

Lord, turn unto me and have mercy upon me

Lord, turn unto me and have mercy upon me,
for I have called daily upon thee;
my breath is faint,
and my days are cut short,
the grave awaits.

My grace is sufficient for thee.
My body is wretched and pitiful,
the appointed years have come,
then I shall go the way
whence I shall not return,
he weakened my strength in the way
and shortened my days.
My days are like a shadow that declineth;
and I am withered like grass,
and my strength is dried up like a potsherd.

My strength is made perfect in weakness,
my grace is sufficient for thee.

O my God, take me not away
in the midst of my days;
give thy strength unto thy servant
for I am poor and needy;
incline thine ear, and hear me!

In an acceptable time have I heard thee
and shall add yet many years to your days;
for behold, I have covered thee
in the shadow of mine hand
and in a day of salvation have I helped thee.
My grace is sufficient for thee.

The Lord hath chastened me sore,
but he hath not given me over unto death,
for the dead cannot praise thee, Lord,
neither any that go down into silence,
but we will bless the Lord
from this time forth and for evermore.

Revive, my soul, be not afeared,
God shall have mercy upon you;
he will swiftly impart his help to you;
he is a refuge of the poor;
if it is often hard, one cannot always be
in the garden of roses.
Who trusts in God, builds firmly on him,
he will protect forever.

after Job 11, 16, 17;

*Psalms 22, 86, 102, 115, 118;
Isaiah 38, 49, 51; II Corinthians 6, 12*

Seigneur, tourne-toi et sois pour moi miséricordieux

Seigneur, tourne-toi et sois pour moi miséricordieux,
car j'en appelle chaque jour à toi ;
mon souffle est faible
et mes jours sont écourtés,
le tombeau est là.

Sache te suffire de ma grâce.
Mon être est plaintif et misérable,
de mes années le terme est venu,
et je vais emprunter le chemin
duquel je ne reviendrai pas,
ce chemin qui amoindrit ma vigueur
et raccourcit mes jours.
Mes jours ont passé telle une ombre,
et je me flétris comme l'herbe,
et mes forces sont desséchées comme un tessou.

Ma puissance se déploie dans la faiblesse,
sache te suffire de ma grâce.

Mon Dieu, ne m'emporte pas
à la moitié de mes jours ;
donne force à ton serviteur,
car je suis misérable et pauvre ;
penche tes oreilles et exauce-moi !

Je t'ai exaucé au moment favorable
et je veux à tes jours encore ajouter
nombre d'années ;
or vois, je te recouvre de l'ombre de mes mains
et je te suis au jour du salut venu en aide.
Sache te suffire de ma grâce.

Le Seigneur me châtie bien,
mais il ne me donne la mort,
car les morts ne pourront, Seigneur, te louer,
ni ceux qui descendent dans les enfers,
alors que nous, nous bénissons le Seigneur
dès maintenant et pour l'éternité.

Ranime-toi, mon âme, et ne cède pas,
Dieu veut avoir pitié de toi ;
une aide rapide il veut t'accorder ;
il est le protecteur des pauvres ;
la vie est souvent bien éprouvante,
sur un lit de roses on ne peut tout le temps reposer.
Qui s'en remet à Dieu et solidement sur lui construit,
celui-là il veut à jamais le protéger.

d'après des extraits de : Job 11, 16, 17 ;

*Psaumes 22, 86, 102, 115, 118 ; Isaïe 38, 49, 51 ;
Seconde Épître aux Corinthiens 6, 12*

2 Mit Weinen hebt sich's an

Mit Weinen hebt sich's an, dies jammervolle Leben,
es muss das kleinste Kind
der bitteren Tränen Schar sich weinend untergeben,
eh' es sich noch besinnt.

Wenn's kaum geboren ist, so höret man doch schon,
dass sich bei ihm erhebt der schmerzenvolle Ton.

Das Mittel unsrer Zeit ist überschwemmt mit Sorgen,
wir sind des Glückes Spiel.

Der weinet durch die Nacht bis an den lieben Morgen,
und hilft ihm doch nicht viel.

Der Furcht- und Hoffungsstreit zerquälet unsern Sinn
und nimmt, eh man es denkt, die besten Jahre hin.

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

3 Wie bist du denn, o Gott

Wie bist du denn, o Gott, in Zorn auf mich entbrannt,
ist deine Güte gar in Eifer umgewandt?

Vor Trauern hab ich fast kein Mark mehr in den Beinen,
die Augen werden Blut und schwellen auf von Weinen.
Des Jammers Unmut hat mir allen Mut genommen,
ich bin vor Kümmernis fast von mir selber kommen.

Wenn alles in der Nacht empfindet seine Ruh,
so wach ich ganz allein und tu kein Auge zu;
dann ist es mir bequem, mich inniglich zu kränken,
dann pfleg ich meiner Not am meisten nachzudenken,
dann überkomm ich Lust, die Unlust nicht zu hemmen,
dann könnte man mich sehn, mein Lager recht
durchschwemmen.

Ach Gott, willst du mit mir nun zürnen ewiglich,
will denn dein Antlitz gar vor mir verbergen sich?
Wie streck ich Tag und Nacht zu dir aus meine Händel!
Du aber fleuchst, je mehr ich, Herr, mich zu dir wende.

Ich dacht, du würdest mich auf einen Fels erhöhen,
so muss ich tief hinab fast in den Abgrund gehen.
Du gibst mir manchen Stoß zu meinem kranken Herzen;
du schlägst mich, da es mich am meisten pflegt
zu schmerzen.

Warum verfolgst du mich, was willst du von mir haben?
Was hat ein Mensch für dich, was forderst du für Gaben?

It begins with weeping

It begins with weeping, this wretched life;
the smallest child must
submit, weeping, to the host of bitter tears
before he is yet aware.

He is scarcely born, but already is heard
the anguished sound rising from him.

The mid-time of our life overflows with tribulation,
we are the playthings of fate.

He who weeps all night until the welcome morning
finds little relief.

The struggle of fear and hope torments our minds,
and takes from us, before we know it, our best years.

Old age approaches, the sorrowful years,
that hold no pleasure,
and lead our way to the dismal funeral bier.
When this comes to pass,
then it is ended for us; the tear-filled course
has attained its goal, and ends its weeping.

Why are you then, o God

Why are you then, o God, inflamed with wrath against me?
Is your lovingkindness quite transformed into zeal?

I can barely stand for grief, my eyes turn to blood,
and are swollen with weeping.

Vexation at lamenting has taken all my spirit,
I am almost beside myself with sorrow.

When others at night find their repose,
I alone am awake, and do not sleep;
then it is timely for me to grieve most deeply,
then I am most wont to contemplate my anguish,
then desire not to curb my sorrow overtakes me,
then might I be seen, my bed quite soaked with tears.

Ah God, will you rage against me for ever,
will your countenance be entirely hidden from me?
Day and night I stretch out my hands to you!
But you fly from me, Lord, the more I turn towards you.

I thought you would set me high upon a rock,
yet I must go deep down all but into the abyss.
Many a stab you give my ailing heart;
you smite me where my grief is most acute.
Why do you persecute me, what would you have from me?
What can a man give you, what do you ask as tribute?

Avec des pleurs elle commence

Avec des pleurs elle commence, cette vie pitoyable,
déjà le tout petit enfant doit à l'amère abondance
des larmes en pleurant se soumettre,
avant même qu'il ne sache penser.
Alors qu'il est à peine né, on entend pourtant déjà
qu'en lui grandit ce ton si plein de douleur.

Le milieu de notre vie est submergé de soucis,
nous sommes du hasard le jouet.
Qui pleure la nuit durant jusqu'au matin espéré
n'est guère aidé pour autant.
La lutte entre crainte et espoir taraude nos sens
et emporte, avant qu'on n'y pense, les meilleures années.

L'âge s'en vient alors, les années pleines d'affliction
qui ne nous satisfont
et nous ouvrent la voie vers le sombre cercueil.
Quand cela se produit, alors c'en est fait de nous ;
le parcours chargé de larmes
a maintenant atteint le but et cesse dans les pleurs.

Comme te voici, ô Dieu

Comme te voici, ô Dieu, pris contre moi d'une ardente fureur,
ta bonté s'est-elle transformée en emportement ?
À force d'affliction je n'ai presque plus de vigueur dans les jambes,
les yeux ne sont que sang et gonflent de tant pleurer.
Du chagrin la morosité m'a enlevé tout courage,
me voici par les soucis comme perdu à moi-même.

Lorsque tout dans la nuit en ressent la quiétude,
voici que moi seul veille et ne ferme l'œil ;
alors comme il est aisé de profondément me mortifier,
alors le plus souvent je réfléchis à ma détresse,
alors l'envie me prend de ne pas contrer le mal-être,
alors l'on pourrait me voir, ma couche toute trempée de sueur.

Ah ! Dieu, veux-tu contre moi t'emporter éternellement,
ton visage veut-il entièrement se dérober à ma vue ?
Combien je tends nuit et jour vers toi mes mains !
Mais tu fuis, Seigneur, plus je me tourne vers toi.

Je pensais que sur une roche tu m'élèverais,
or il me faut presque aller au plus profond de l'abîme.
Tu infliges bien des coups à mon cœur malade ;
tu me frappes, car il n'est meilleur soin que la souffrance.
Pourquoi me persécutes-tu, que veux-tu donc de moi ?
Qu'est-ce qu'un être peut te donner,
qu'exiges-tu comme offrandes ?

Begehrt du Herzensangst, der hab ich g'nug bei mir.
Vielleicht ist dir gedient mit Tränen, die sind hier.
Mit Demut? Lieg ich doch oft vor dir auf Erden.
Mit Seufzern? Ihrer kann nicht mehr gefunden werden.
Mein Gott, sei länger nicht in Zorn auf mich entbrannt,
lass deinen Eifer sein in Güte umgewandt.

*nach einer aus dem 17. Jahrhundert stammenden
Paraphrase der Bußpsalmen*

4 Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt

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

Weisheit Salomos 4

5 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!
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.

Jeremia 9; Psalm 38; Klagelieder Jeremias 1

If you desire heart's anguish, I have enough.
If tears might be of service, they are here.
Or humility? I lie often before you on the ground.
Or sighs? There are no more to be found.
My God, be no longer inflamed with wrath against me,
let your zeal be transformed into lovingkindness.

after a 17th-century paraphrase of Penitential Psalms

But though the righteous be prevented with death

But though the righteous be prevented with death,
yet shall he be in rest.
He pleased God, and was beloved of him,
so that living among sinners he was translated,
yea speedily was he taken away,
lest that wickedness should alter his understanding,
or deceit beguile his soul;
he, being made perfect in a short time,
fulfilled a long time.
For his soul pleased the Lord. Therefore hastened he
to take him away from among the wicked.

Wisdom 4

Oh that my head were waters

Oh that my head were waters
and mine eyes a fountain of tears,
that I might weep day and night for my transgression!
For mine iniquities are gone over mine head.
As an heavy burden they are too heavy for me,
for these things I weep;
mine eye runneth down with water.
For my sighs are many, and my heart is faint,
wherewith the Lord hath afflicted me
in the day of his fierce anger.

Jeremiah 9; Psalm 38; Lamentations of Jeremiah 1

Désires-tu la détresse du cœur, de cela j'ai à profusion.
Peut-être des larmes pourront te satisfaire, en voici.
Et de l'humilité ? Il en est souvent devant toi sur terre.
Et des soupirs ? Il ne s'en peut plus trouver.
Mon Dieu, ne sois plus contre moi d'une ardente fureur,
fais que ton emportement soit en bonté transformé.

*d'après une paraphrase des Psaumes de pénitence
datant du XVII^e siècle*

Le juste, même s'il meurt avant l'heure

Le juste, même s'il meurt avant l'heure,
trouve malgré tout le repos.
Il plaît à Dieu et en est aimé
et sera enlevé à la vie
parmi les pécheurs et sera transporté,
afin que ni le mal n'induisse son esprit en erreur
ni les fausses doctrines ne troublent son âme ;
il est bientôt reconnu comme parfait
et a accompli nombre d'années.
Car son âme plaît fort à Dieu.
Aussi se hâte-t-il avec lui de cette malheureuse vie.

Livre de la Sagesse [Salomon] 4

Ah !, que n'ai-je assez de pleurs

Ah !, que n'ai-je assez de pleurs dans ma tête
et que mes yeux ne sont sources de larmes,
afin que jour et nuit je puisse pleurer mes péchés !
Mes péchés dépassent ma tête.
Telle une pesante charge, ils me sont devenus
trop lourds, c'est pourquoi je pleure ainsi,
et mes deux yeux s'écoulent en larmes.
Que de soupirs en moi, et mon cœur est attristé,
car le Seigneur m'a empli de détresse
au jour de sa terrible fureur.

Jérémie 9 ; Psaume 38 ; Lamentations de Jérémie 1

6 Fürchte dich nicht

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

Wahrlich, ich sage dir:

Heute wirst du mit mir im Paradies sein.

O Jesu, du mein Hilf und Ruh,
ich bitte dich mit Tränen:
Hilf, dass ich mich bis ins Grab
nach dir möge sehnen.

Jesaja 43,1, Lukas 23,43, Johann Rist

7 Es ist nun aus mit meinem Leben

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

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

6. Welt, gute Nacht! Behalt das Deine
und lass mir Jesum als das Meine,
denn ich lass meinen Jesum nicht!
Behüt euch Gott, ihr, meine Lieben,
lasst meinen Tod euch nicht betrüben,
durch welchen mir so wohl geschieht;
mein Leid ist aus, es ist vollbracht,
Welt, gute Nacht!

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

Fear not: for I have redeemed thee

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

Verily I say unto thee,

today shalt thou be with me in paradise.

O Jesus, my help and my rest,
I entreat Thee with tears:
help me to follow Thee
until my life ends.

Isaiah 43:1; Luke 23:43; Johann Rist

Now my life is ended

1. Now my life is ended,
God who gave it, takes it to him.
Not the smallest drop remains in the vessel,
no faint spark will now avail it, life's light
is extinguished. Not the least grain of sand
still runs through the glass,
it is now ended, it is accomplished,
world, good night!

2. Come, day of death, o sun of life,
you bring me more joy and bliss
than the day of my birth can bring,
you put an end to my suffering,
which before the joys of christening
was already begun.
Now it is ended, it is accomplished,
world, good night!

6. World, good night! Keep what is yours,
and leave Jesus as mine own,
for I will not leave my Jesus!
May God protect you, my dear ones,
let my death not grieve you,
since it has brought me such happiness;
my suffering is ended, it is accomplished,
world, good night!

7. Why would you grieve for me?
Ah, ease your tears,
for mine are eased already;
Jesus wipes them from my eyes;
what use then should yours be,
laugh with me like a child.
That which Jesus does is well done!
World, good night!

Ne crains rien

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

En vérité je te le dis :

Aujourd'hui tu seras avec moi au paradis.

Ô Jésus, toi mon secours et mon repos,
je t'implore en larmes :
aide-moi à ce que jusque dans la tombe
je veuille me languir de toi.

Isaïe 43,1 ; Luc 23, 43 ; Johann Rist

C'en est fini de ma vie

1. C'en est fini de ma vie,
Dieu reprend ce qu'il a donné.
Plus une goutte n'est dans le tonneau,
plus la moindre étincelle ne prend,
la lumière de la vie s'en est allée.
Plus de grain ne s'écoule dans le sablier,
c'en est fini, tout est accompli,
monde, bonne nuit !

2. Viens, jour du trépas, toi, soleil de vie,
tu m'apportes plus de bonheur et de volupté
que mon jour de naissance ne peut apporter,
tu mets un terme à ma souffrance,
qui dès les joies de l'enfant baptisé
avait déjà commencé,
maintenant c'en est fini, tout est accompli,
monde, bonne nuit !

6. Monde, bonne nuit ! Garde ce qui est tien
et laisse-moi Jésus comme étant mien,
car je ne laisserai point mon Jésus !
Que Dieu vous protège, vous mes chers,
ne laissez ma mort vous affliger
par laquelle je me trouve si bien ;
ma souffrance est finie, tout est accompli,
monde bonne nuit !

7. Pourquoi vouloir de moi vous languir ?
Cessez, cessez donc vos pleurs,
car les miens ont déjà cessé,
Jésus me les a essuyé des yeux,
que pourraient donc valoir les vôtres,
et riez avec moi comme un enfant.
Ce que Jésus fait est bien fait !
Monde, bonne nuit !

8 Meine Freundin, du bist schön

Ein Verliebter geht langsam seines Weges, ganz allein. Unversehens begegnet ihm seine Liebste. Er redet sie sehr höflich an und schmeichelt ihr, gibt ihr auch nachdenklich zu verstehen, sie möge weitergehen. Vielleicht, weil er fürchtet, die Leute könnten ihm seine Herzensgedanken an den Augen ablesen.

Meine Freundin, du bist schön.
Wende deine Augen von mir,
denn sie machen mich brünstig.

Seine Liebste, die nicht eben zurückhaltend ist, wünscht sich selber einen bequemen und passenden Ort, ihm ihre keusche Liebe ungestört zu offenbaren:

O dass ich dich, mein Bruder,
draußen finde und dich küssen müsste,
dass mich niemand höhnete.

Sie eröffnet ihm auch dazu gleich eine Gelegenheit:

Mein Freund komme in seinen Garten.

Der Liebste, der auf einen so kühnen Vorschlag nicht gefasst ist und durch langes Schweigen nicht den Verdacht auf sich laden will, er wolle ihr den Garten verweigern oder wäre furchtsam und unentschlossen, erklärt geschwind:

Ich komme, meine Schwester,
liebe Braut, in meinen Garten.

Und nachdem sie nun überein gekommen sind, sich beide in den Garten zu begeben, nehmen sie diesmal, ohne langwierige Umstände, kurz Abschied, gehen getrennt ihrer Wege und bereitet sich jeder an seinem Ort auf das Vorhaben vor.

Ciacona

Hierauf nimmt die Liebste einen Csakan (Stockflöte) an die Hand und geht zum Garten. Unterwegs ist sie von guten Gedanken erfüllt und redet ständig mit sich selbst, zeigt sich dabei auf allerlei Art den ganzen Weg vergnügt und fröhlich, was die Violine in vielfältigen Variationen vorführt. Die Liebste malt sich in allen Farben aus, wie es ihr ergehen werde, wenn sie in den Garten kommt (es wird wohl nicht das erste Mal gewesen sein). Daher erfreut sie sich mit folgenden Worten:

Thou art fair, my love

A lover walks slowly on his way, all alone. Unexpectedly he encounters his beloved. He addresses her most courteously and flatters her, also pensively intimating to her that she should walk on, perhaps because he fears that people might read his innermost thoughts in his eyes.

Thou art fair, my love.
Turn away thine eyes from me,
for they fill me with desire.

His beloved, who is not exactly reticent, for her part desires a congenial and appropriate spot where she can reveal her chaste love for him undisturbed:

Oh that I should find thee without, my brother,
I would kiss thee,
that I should not be despised.

She immediately presents him with an opportunity.

Let my lover come into his garden.

The lover, who is not prepared for such a bold suggestion, and not wishing through his long silence to incur the suspicion that he wishes to deny her the garden, or that he is timid and indecisive, quickly declares:

I am come into my garden,
my sister, my spouse.

And now that they have agreed to both make their way to the garden, this time they bid a brief farewell, without protracted ceremony, and go their separate ways and make themselves ready for the undertaking, each at their abode.

Chaconne

Then the beloved takes a cane flute in her hand and walks towards the garden. She is preoccupied with agreeable thoughts as she goes, and talks to herself incessantly, variously showing her pleasure and happiness the whole way, which the violin demonstrates with diverse variations. The beloved paints for herself a colourful picture of what might befall her when she reaches the garden (which will admittedly not be for the first time). She rejoices then with the following words:

Mon amie, tu es belle

Un amoureux va lentement son chemin, tout seul. À l'improviste, il rencontre sa bien-aimée. Il lui adresse très poliment la parole et la flatte, lui laissant aussi entendre, pensif, qu'elle devrait poursuivre son chemin. Peut-être parce qu'il redoute que les gens puissent lire dans ses yeux les pensées qui animent son cœur.

Mon amie, tu es belle.
Détourne tes yeux de moi,
car ils m'enflamment.

Sa bien-aimée, qui n'a point tant de retenue, ne souhaite quant à elle qu'un endroit confortable et propice où elle pourra lui témoigner, sans qu'ils soient dérangés, sa pudique affection :

Or voici que, mon frère,
dehors je te rencontre et devrais t'embrasser
sans que quiconque puisse se moquer.

Une occasion tout aussitôt se présente :

Que mon ami vienne en son jardin.

Le bien-aimé, non préparé à une proposition si hardie et qui ne voudrait, du fait d'un long silence, être suspecté de vouloir lui interdire le jardin ou de paraître craintif et indécis, lui déclare en toute hâte :

Je viens, ma sœur,
chère promise, en mon jardin.

Et après être convenus de se rendre l'un et l'autre au jardin, ils prennent cette fois, sans longs discours, rapidement congé, repartant par des chemins opposés, chacun allant de son côté se préparer à la réalisation de leur projet.

Chaconne

Là-dessus la bien-aimée se saisit d'un csakan [flûte à bec-canne] et se rend au jardin. En chemin, la voici animée de bonnes pensées et sans cesse en train de se parler à elle-même, se montrant de mille et une manières, tout au long du chemin, heureuse et joyeuse, ce dont le violon en maintes et diverses variations se fait l'expression. Elle se représente de façon haute en couleur ce qu'il adviendra lorsqu'elle arrivera au jardin (ce ne sera pas là, sans doute, la première fois). Et de s'en réjouir à travers les paroles suivantes :

Mein Freund ist mein, und ich bin sein,
der unter den Rosen weidet,
und er hält sich auch zu mir.
Seine Linke lieget unter meinem Haupt,
und seine Rechte herzet mich.
Er erquickt mich mit Blumen
und labet mich mit Äpfeln.
Mein Freund ist mein, und ich bin sein,
denn ich bin krank vor Liebe.

Als sie nun nicht mehr weit vom Garten ist, kommen unversehens ein paar Männer querfeldein. Und weil diese vermutlich schon häufiger gesehen haben, wie die Frau zum Garten geht, und vielleicht schon haben munkeln hören, was im Gange ist, gebrauchen sie keine gewöhnliche Anrede: ‚Woher?‘, ‚Wohin?‘, ‚Wie so allein?‘, sondern fragen sie, als wüssten sie ohnehin schon, wen sie sucht, laufen neben ihr her und forschen sie aus:

Wo ist denn dein Freund hingegangen,
o du Schönste unter den Weibern?
Wo hat sich dein Freund hingewandt?
Wohin?

Sie, die es selbst nicht mehr für ein Geheimnis hält und sich vermutlich gern damit necken lässt, verhehlt es nicht und bekennt:

Mein Freund ist hinabgegangen
in seinen Garten,
zu den Würzgärtlein,
dass er sich weide unter dem Garten
und Rosen breche.

Hierauf bieten beide aus Höflichkeit ihre Dienste als Begleiter an:

So wollen wir mit dir ihn suchen.

Nachdem das beschlossen ist, laufen beide Gefährten im Garten hin und her. Hier läuft der Basso continuo unaufhörlich umher und sucht; die anderen Instrumente gehen sozusagen auch ein bisschen weiter, stehen bald wieder still und sehen sich gleichsam hier und dort um, bis sie im Garten endlich die Liebste gewahr werden. Alle kommen zusammen und erweisen einander mit einem Piano und Adagio Reverenz.

My beloved is mine, and I am his,
he feedeth among the roses
and his desire is toward me.
His left hand is under my head,
and his right hand doth embrace me.
He revives me with flowers
and comforts me with apples.
My beloved is mine, and I am his,
for I am sick with love.

When she is not far from the garden a couple of men come unexpectedly across the field. And because these have probably often seen the woman going to the garden before, and perhaps have already heard rumours about what is afoot, they do not employ the usual greetings: ‘Where are you from?’, ‘Where are you going?’, ‘Why are you on your own?’, but ask her, as if they knew already anyway, whom she was looking for, walking beside her and inquiring of her:

Whither is thy beloved gone,
o thou fairest among women?
Whither is thy beloved turned aside?
Whither?

She herself, no longer keeping it secret, and probably enjoying being teased about it, does not dissemble, and admits:

My beloved is gone down
into his garden,
to the beds of spices,
to feed in the gardens
and to gather roses.

Thereupon out of politeness both men offer to escort her:

Then we would seek him with thee.

After this has been resolved, the two companions walk to and fro in the garden. Here the basso continuo wanders around continuously, searching; the other instruments too, as it were, range a little further, soon coming to a halt once more and looking around, so to speak, hither and yon, until finally becoming aware of the beloved in the garden. They all join together and show respect to each other in piano and adagio.

Mon ami est mien, et je suis sienne,
qui parmi les roses pâtre,
et il se tient également à moi.
Sa gauche repose sous ma tête,
et sa droite me cajole.
Il me récrée avec des fleurs
et me rafraîchit avec des pommes.
Mon ami est mien, et je suis sienne,
car je suis malade d’amour.

Alors qu’elle n’est plus très loin du jardin, surviennent à l’improviste deux hommes à travers champs, et parce que ceux-ci voient probablement la femme se rendre de temps en temps au jardin et peut-être ont déjà entendu parler de ce qui se prépare, ils ne s’embarrassent de formules d’usage : « D’où ? » [vient-elle], « Où donc ? » [va-t-elle], « Seule, comment se fait-il ? », mais demandent, comme si de toute manière ils le savaient déjà, qui elle cherche, marchent à côté d’elle et la sondent ainsi :

Où donc s’en est allé ton ami,
ô toi la plus belle d’entre les femmes ?
Où ton ami s’en est-il allé ?
Où donc ?

Elle-même, qui n’en fait plus mystère et se laisse probablement volontiers taquiner à ce sujet, ne le cache pas et confesse :

Mon ami s’en est allé
dans son jardin,
en son petit jardin d’herbes aromatiques,
pour pâture en son jardin
et cueillir des roses.

Sur quoi tous deux offrent par courtoisie leurs services comme accompagnateurs :

Nous allons donc le chercher avec toi.

Une fois la chose entendue, les deux compagnons font les cent pas dans le jardin. À ce moment-là, la basse continue tourne en rond en un mouvement incessant et cherche ; les autres instruments vont pour ainsi dire un peu plus loin, puis bientôt s’immobilisent et regardent en quelque sorte autour d’eux, ici et là, jusqu’à ce qu’ils aperçoivent la bien-aimée dans le jardin. Tous se rassemblent et se font les uns les autres, piano et adagio, la révérence.

Der Verliebte, der seine Liebste allein und nicht mit einem solchen Gefolge erwartet hatte, der aber auch bemerkt hat, dass sich die mit ihm befreundeten Gefährten nur aus Hilfsbereitschaft zu ihr gesellt haben, heißt sie willkommen und erzählt ihnen, was er im Garten verrichtet hat:

Ich habe meine Myrrhen samt meinen Würzen
abgebrochen;
ich habe meines Seims samt meinem Honig
gegessen;
ich habe meines Weins samt meiner Milch getrunken.

Und nachdem er sie alle in das Gartenhäuschen gebeten und Erfrischungen und Lebensmittel auf den Tisch gestellt hat, beginnt er, wie auch seine Liebste, die sich zur Gastgeberin erhoben hat, beide Freunde aufzufordern:

Esset, meine Lieben,
und trinket, meine Freunde!

Diese lassen es sich munden und verleihen ihrer Freude mit folgendem Lob Ausdruck:

So sehe ich nun das für gut an,
dass es fein sei,
wenn man isset und trinket
und gut's Mut's ist.

Denn das ist eine Gabe Gottes,
wenn man isset und trinket
und gut's Mut's ist.

Beide fordern sie auf, wie es üblich ist, noch mehr zu nehmen:

Esset, meine Lieben,
und trinket, meine Freunde,
und werdet trunken!

Jetzt hört man, wie ein Ständchen auf ihre Gesundheit gespielt wird. Denn um die Freude zu mehren, hatte man einen Organisten und Musikanten herbeigeholt.

Denn das ist eine Gabe Gottes,
wenn man isset und trinket
und gut's Mut's ist.

The lover, who had been anticipating his beloved on her own and not with such an entourage, but who has also observed that her companions, who are friends of his, were only accompanying her out of willingness to help, bids them welcome and tells them what he has been doing in the garden:

I have gathered my myrrh with my spice;
I have eaten my honeycomb with my honey;
I have drunk my wine with my milk.

And after he has invited them all into the little summer house and set refreshments and provisions on the table, he begins, as does also his beloved, who has assumed the role of hostess, calling upon both friends:

Eat, my dear ones,
and drink, my friends!

These fall to with a relish, and express their pleasure in the following eulogy:

I deem it good
that it is pleasing
to eat and drink
and be of good cheer.

For it is a gift from God
to eat and drink
and be of good cheer.

Both invite them, as is customary, to help themselves to yet more:

Eat, my dear ones,
and drink, my friends,
and be intoxicated!

A serenade playing to their health is now heard. For to enhance the pleasure, an organist and musicians have been sent for.

For it is a gift from God
to eat and drink
and be of good cheer.

L'amoureux, lequel espérait que sa bien-aimée viendrait seule et non escortée d'une telle suite, remarque cependant que les compagnons ne se sont joints à elle que par serviabilité, et parce qu'ils ne sont, qui plus est, nullement des inconnus mais de bons amis, il leur souhaite la bienvenue et leur explique ce qu'il a accompli dans le jardin :

J'ai cueilli mes myrrhes
ainsi que mes herbes aromatiques ;
j'ai mangé mon sirop ainsi que mon miel ;
j'ai bu mon vin ainsi que mon lait.

Et après avoir convié tout le monde dans la cabane du jardin et déposé sur la table rafraîchissements et collation, il se met, tout comme sa bien-aimée, hissée [au rang] de maîtresse de maison, à inviter les deux amis :

Mangez, mes chers,
et buvez, mes amis !

Ceux-ci ne se font prier et manifestent leur joie par l'éloge suivant :

Je suis quant à moi convaincu
que cela est bien,
quand on mange et boit
et fait montre de bonne humeur.

Car c'est un don de Dieu,
quand on mange et boit
et fait montre de bonne humeur.

Tous deux insistent, comme il se doit, pour qu'ils prennent davantage :

Mangez, mes chers,
et buvez, mes amis,
et jusqu'à l'ivresse !

Tandis que l'on entonne un petit couplet à leur santé, on s'en va quérir organiste et musiciens, pour accroître encore la joie.

Car c'est un don de Dieu,
quand on mange et boit
et fait montre de bonne humeur.

Zuletzt, nachdem das Mahl gehalten, hört man die Gäste den Musikanten zurufen: Das Gratias! Damit geben sie ihnen zu verstehen, dass sie ein Danklied spielen sollen. Worauf hin alle Musiker, in der Hoffnung, die Absicht der Gäste erraten zu haben, statt eines Präludiums den Choral anstimmen; und als sie merken, dass dieser den Gästen gefällt, beginnen sie selbigen von vorn, und alle Anwesenden stimmen mit ein – auch die Instrumente ruhen dabei nicht.

Das Gratias, das singen wir
Herr, Gott, Vater, wir danken dir,
dass du uns reichlich hast gespeist,
dein Lieb und Treu an uns beweist,
gib uns auch das Gedeihen darzu,
unserm Leib Gesundheit und Ruh,
wer das begehrt, sprech Amen darzu.

Endlich, weil allen anzumerken war, dass sie Freude gehabt hatten, wurde für diesmal Schluss und Feierabend gemacht. Mit anderen Worten: Daher hieß es nun überall: Gute Nacht! Schlaft wohl! Großen Dank! Macht's gut! Ihr auch.

Hohelied 2. 4. 5. 6. 7. 8; Prediger Salomo 5

Finally, once the meal is over, the guests are heard calling to the musicians: the Benediction! They thereby intimate that they should play a hymn of thanksgiving. Whereupon all the musicians, in the hope of having divined the guests' intentions, strike up a chorale instead of a prelude; and when they realise that this is to the guests' liking, they commence the same from the beginning, and all present join in – the instruments too do not remain idle.

The benediction that we sing,
Lord, God, Father, we thank thee
that thou hast abundantly fed us,
shown to us thy love and constancy.
Grant us also prosperity
and for our bodies, health and repose:
who desires this, say Amen thereto.

Eventually, as it is observed that all have enjoyed themselves, a conclusion and an end of day are called for, and so from all sides they wish one another: 'Good night! Sleep well! Many thanks! Take care! You too.'

Song of Songs 2, 4, 5, 6, 7, 8; Ecclesiastes 5

Enfin, à l'issue du repas, on entend les invités appeler les musiciens : le gratias ! Ainsi leur donnent-ils à entendre qu'ils doivent jouer un chant de remerciement ; sur quoi tous les musiciens, devinant l'intention des invités, au lieu d'un prélude entonnent le choral, et le répètent à peine ont-ils observé qu'il plaît aux invités, et de poursuivre avec les voix de toutes les personnes présentes, cependant que les instruments point ne se reposent.

Le *gratias*, il nous faut le chanter.
Seigneur, Dieu, Père, nous te remercions
de nous avoir abondamment rassasié,
nous prouvant ton amour et ta fidélité,
donne-nous aussi de prospérer,
à notre corps santé et tranquillité,
qui cela désire, qu'il dise *amen*.

Enfin, du fait que tous pouvaient constater combien de joie ils avaient eue, l'on mit un terme et prit congé ; et de tous côtés l'on se souhaitait : Bonne nuit ! Dormez bien ! Grand merci ! Portez-vous bien ! Vous aussi.

*d'après le Cantique des Cantiques 2, 4, 5, 6, 7, 8 ;
L'Ecclésiaste 5*

Richard Campbell
1956-2011



Recorded live at Cadogan Hall,
London on 16 April 2009,
and on 17 & 19 April 2009,
by Floating Earth Ltd

Producer: Isabella de Sabata
Recording engineer: Mike Hatch
Recording assistant: Matt Howell
Editor: Stephen Frost
Executive producer:
Isabella de Sabata
Editions by Hänssler-Verlag (1, 3),
Breitkopf & Härtel (2, 4)
Carus-Verlag (5-7), Stuttgarter
Bach-Ausgabe, Carus-Verlag (8)
Cover: Sandro Botticelli
(1444/5-1510): The Abandoned
Private Collection/Peter Willi/
The Bridgeman Art Library
Design: Untitled
English translation:
Mari Prackauskas
German translation:
Gudrun Meier
French translation:
Michel Roubinet
Booklet photos:
Eleonora de Sabata
Photo p.32: Anna Morshead

© 2011 The copyright in this
sound recording is owned by
Monteverdi Productions Ltd
© 2011 Monteverdi Productions Ltd
Level 9
25 Cabot Square
Canary Wharf
London E14 4QA



A stylized, handwritten signature in dark brown ink. The signature is cursive and appears to be 'Soli Deo Gloria'.

Soli Deo Gloria