

JOHANN SEBASTIAN

**BACH**

Motets

PYGMALION  
RAPHAËL PICHON

# MOTETS

- JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
- 1 | **Lobet den Herrn, alle Heiden** a 4 BWV 230 6'12
- VINCENZO BERTOLUSI (ca. 1550-1608)
- 2 | **Osculetur me osculo oris sui** a 7 4'33  
extr. *Promptuarium musicum, Pars Tertia*, no. 110 (1611-17)
- JOHANN SEBASTIAN BACH
- 3 | **Komm, Jesu, komm** a 8 BWV 229 8'47
- 4 | **Der Geist hilft unser Schwachheit auf** a 8 BWV 226 7'23
- 5 | **Fürchte dich nicht, ich bin bei dir** BWV 228 a 8 7'35
- JACOBUS GALLUS also known as Jacob Handl (1550-1591)
- 6 | **Ecce quomodo moritur justus** a 7 4'12  
extr. *Opus musicum*, Volume 2, no. 13 (1587)
- JOHANN SEBASTIAN BACH
- Jesu, meine Freude** a 5 BWV 227
- 7 | Jesu, meine Freude 3'46
- 8 | Unter deinen Schirmen 1'15
- 9 | Denn das Gesetz des Geistes 0'58
- 10 | Trotz dem alten Drachen 2'24
- 11 | Ihr aber seid nicht fleischlich 2'52
- 12 | Weg mit allen Schätzen 1'04
- 13 | So aber Christus in euch ist 1'51
- 14 | Gute Nacht, o Wesen 4'13
- 15 | So nun der Geist 1'18
- 16 | Weicht, ihr Trauergeister 1'23
- GIOVANNI GABRIELI (ca. 1554/57-1612)
- 17 | **Jubilate Deo** a 8 5'20  
extr. *Symphoniae sacrae I*, no. 11 (1597)
- JOHANN SEBASTIAN BACH
- Singet dem Herrn ein neues Lied** a 8 BWV 225
- 18 | Singet dem Herrn ein neues Lied 4'27
- 19 | Wie sich sein Vater erbarmet - Gott, nimm dich ferner unser an 5'16
- 20 | Lobet den Herrn in seinen Taten 3'09

## PYGMALION

**RAPHAËL PICHON**, *direction*

## PYGMALION

<i>Sopranos</i>	Ulrike Barth, Adèle Carlier, Cécile Dalmon, Anne-Emmanuelle Davy, Perrine Devillers, Maïlys de Villoutreys (1), Alice Focroulle, Armelle Cardot-Froeliger (1), Marie-Frédérique Girod, Marie Planinsek
<i>Mezzo-sopranos</i>	Corinne Bahuaud, Philippe Barth, Marie Pouchelon, Lucile Richardot (1 & 2), William Shelton, Alexander Schneider
<i>Ténors</i>	Didier Chassaing, Olivier Coiffet (2), Davy Cornillot, Constantin Goubet, Guillaume Gutierrez, Randol Rodriguez
<i>Basses</i>	Virgile Ancely, Nicolas Boulanger, Renaud Bres (2), Nicolas Brooymans, Guillaume Olry, René Ramos Premier
<i>Violoncelle</i>	Antoine Touche
<i>Contrebasse</i>	Thomas de Pierrefeu
<i>Archiluth</i>	Thomas Dunford
<i>Théorbe</i>	Thibaut Roussel
<i>Orgue</i>	Matthieu Boutineau
<i>Orgue et clavecin</i>	Pierre Gallon
<i>Direction</i>	Raphaël Pichon

(1) Solistes piste 9

(2) Solistes piste 13

## UNE FOI EN MUSIQUE

“La consolation réside dans le fait qu’en fermant les yeux on ne regarde pas où tombe son corps, mais que l’on ouvre son cœur et que l’on regarde où il va.”

Martin Luther, Sermon du 11 mai 1525,  
à l’occasion des obsèques de Frédéric le Sage (WA 17-1 212, 14-16)

Il n’est pas de recueil musical qui puisse vous apporter autant que les motets de Jean-Sébastien Bach. J’ai eu la chance unique de pouvoir les chanter encore et encore depuis l’âge de 10 ans et ils ne me quitteront jamais, car ils impriment sur ceux qui les chantent ou les entendent une marque indélébile. Plus on y revient, plus la fascination qu’ils exercent est grandissante. On se laisse emporter par leur pouvoir absolu d’émouvoir tout autant que de convaincre. Pas un rythme, pas une note qui ne soient guidés par une autre raison que l’expression d’une foi inébranlable. Un souffle, une liberté, une exubérance, portent Jean-Sébastien Bach vers des sommets jamais atteints par la réunion des voix.

## UNE HISTOIRE DE FAMILLE

L’art du motet est une histoire de filiations et, pour Bach, une histoire de famille. Depuis l’orée du XVI<sup>e</sup> siècle, nombre de ses aïeux étaient des compositeurs, à l’image de son grand-oncle Johann Christoph, qu’il respectait tant ; le motet constituait leur genre de prédilection. Jean-Sébastien s’est abreuvé à cette source, s’enrichissant ainsi de la connaissance approfondie de cet héritage, mais aussi des motets laissés par les maîtres germaniques comme de la polychoralité vénitienne. En effet, la basilique San Marco disposant de multiples tribunes et galeries, les compositeurs qui y officiaient avaient donné naissance dès la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle à un nouveau style musical issu de cette particularité, basé sur la technique des *cori spezzati* (“chœurs séparés”) : plusieurs chœurs, le plus souvent deux, pouvaient y dialoguer et se répondre d’une tribune à l’autre. Ce style s’était répandu partout en Italie et, bien vite, en terre germanique. Bach s’en empare dans ses motets avec une réussite inégalée et en repoussera les limites dans sa *Passion selon saint Matthieu*, destinée à un double chœur et un double orchestre. Pour illustrer cette paternité, il m’a paru opportun d’ajouter à notre programme quelques pièces issues d’un recueil de motets dans lequel Bach puisera tout au long de sa vie à Leipzig, le *Florilegium Portense*. L’éclat d’un Giovanni Gabrieli, la richesse harmonique et madrigalistique d’un Vincenzo Bertolusi, la densité et les archaïsmes d’un Jacobus Gallus sont autant de modèles qui ont joué un rôle essentiel dans l’avènement des motets du Cantor. Ce recueil pléthorique permet de comprendre l’influence primordiale de l’Italie polychorale sur les compositeurs de langue allemande.

Bach a œuvré à la composition et la révision de plusieurs centaines de cantates tout au long de sa vie, plus intensément encore à Leipzig. Leur contenu biblique et émotionnel était dicté par le calendrier liturgique ; le plus souvent, il devait partager son travail avec un librettiste, dans un jeu rhétorique d’assemblage entre poésie spirituelle, citations bibliques et chorals de Luther. Ce n’était pas le cas des motets, majoritairement liés à la commémoration de funérailles, comme le montre Peter Wollny. Sans contrainte ni librettiste à ses côtés, Bach garde la maîtrise absolue du message, du choix et de la construction du texte, mais aussi de la forme et du langage. La structure même du motet dépendra indissociablement du choix du texte, permettant d’en épouser la dramaturgie, un domaine dans lequel Bach se révèle inégalable. S’adressant à nous sans détours, il donne libre cours à une fougue et une exubérance sans équivalent dans toute sa production sacrée. C’est une foi généreuse, parfois même débridée, qui semble s’exprimer dans les motets : Bach fait jaillir de cette forme ancestrale une énergie et une profondeur d’expression qui visent à nous transfigurer.

## UNE DANSE DE L’ESPRIT

Pour arriver à ses fins, Bach a compris mieux que tout autre notre besoin de *ressentir*. C’est-à-dire d’imprimer sur nous une émotion qui soit à la fois intellectuelle, sensible mais aussi et avant tout physiologique, que ce soit par le simple mouvement d’un pied qui se pose sur le temps ou d’un vertige qui ici nous saisira entièrement et nous entraînera dans de tourbillonnantes chorégraphies.

La danse est au cœur du langage de Bach : elle irrigue sa pensée musicale et l’organise. Une fusion de la musique et de la danse, pour une fusion du corps et de l’esprit. Il se souvient ainsi du lien immémorial unissant la musique à la danse, pleinement présent dans le rite chrétien jusqu’au Moyen Âge. Cette union est essentielle pour lui : il entend parler à notre cœur à travers notre corps. Nous entrons dans la ronde et, élevés par les mouvements d’une architecture inouïe, nous sommes bientôt embrasés.

Ces véritables “rites dansés” peuvent se percevoir avant même que ne se fassent entendre les notes : sans même chanter, il suffit de scander en rythme certains passages du *Singet dem Herrn ein neues Lied* ou du *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* pour se convaincre de l’extraordinaire vitalité de l’écriture. Si selon Luther, les notes “donnent vie au texte”, Bach est capable, grâce à son habileté rythmique liée à une compréhension intime du texte, de générer un discours à la fois virevoltant de vie et porteur de sens. Il va parfois jusqu’à transformer ses chanteurs en instruments de percussion. L’application du principe d’antiphonie des chœurs fait quant à elle apparaître d’incroyables effets de relief. Cette grammaire rhétorique et percussive constitue l’outil essentiel pour pénétrer ensuite les notes et leurs messages.

Pour rendre cette fusion entre le sensible et l’intelligible possible, Bach n’hésite pas à repousser les limites techniques de ses chanteurs. Cela est particulièrement perceptible lorsqu’on rapproche les six motets qu’il nous reste de sa main<sup>1</sup> : enchaînés les uns aux autres, ils forment un Everest ! Le musicien y est sollicité jusque dans ses ultimes retranchements. Il doit prendre garde aux précipices et éviter les chutes devant la virtuosité extrême requise ; s’assurer d’une endurance hors-norme face à la longueur de souffle souvent nécessaire ; mais surtout, trouver un périlleux équilibre – grâce à la connaissance et à l’écoute – entre l’investissement physique et l’investissement intellectuel. Il est indispensable pour chaque chanteur de connaître parfaitement son rôle et celui des autres, d’appréhender chaque balance et chaque détail afin de faire éclore la richesse de cette musique et des messages qu’elle contient. Chaque section est un tableau en mouvement dans lequel la succession des personnages et le cheminement de pensée spirituelle devront être traduits par des changements de textures et des contrastes saisissants – en d’autres termes, cultiver simultanément la surprise et le spontané, afin que chaque mot et sa traduction musicale semblent aller de soi. Un sommet où aucune concession n’est possible. Un sommet aussi engageant qu’exaltant.

Six motets, source inépuisable de jubilation, le cœur cousu à notre corps.

RAPHAËL PICHON

<sup>1</sup> Je mets ici de côté le magnifique *O Jesu Christ meus Lebens Licht* BWV 118 qui exige des parties instrumentales indépendantes et que nous avons déjà enregistré en 2014, ou encore le plus archaïque mais tout aussi expressif *Ich lasse dich nicht du segnest mich denn* BWV Anh.159, qui, longtemps attribué à son grand-oncle Johann Christoph, pourrait être de la main de Johann Sebastian Bach dans sa jeunesse.

## À L'ÉVOCATION

de la musique sacrée qui retentissait dans les églises de Leipzig durant le cantorat de Johann Sebastian Bach à Saint-Thomas (1723-1750), nous viennent à l'esprit tout d'abord les grands cycles de cantates suscitant semaine après semaine l'enthousiasme de l'auditoire, puis les imposantes passions et l'ensemble des oratorios sur la vie du Christ, qui rythmaient avec éclat l'année liturgique, enfin les somptueuses messes pour les solennités où se font jour, vers la fin des années 1730, des accents neufs sur le plan artistique. Ce répertoire unique et novateur de chefs-d'œuvre nous fait souvent oublier que, dans les deux églises principales de la cité, Saint-Nicolas et Saint-Thomas, les célébrations dominicales du culte comportaient bien d'autres exécutions musicales : les cantates, oratorios et messes venaient s'enrichir dans un programme de pièces musicales aux multiples strates stylistiques. L'organiste improvisait des préludes, quand il ne les empruntait pas à une partition ; lors des célébrations de fêtes solennelles, l'officiant psalmodiait devant l'autel des monodies héritées du Moyen Âge ; la communauté des fidèles chantait des chorals couchés sur le papier depuis les premières décennies de la Réforme et les choristes entonnaient, sous la direction du préfet<sup>2</sup>, des motets à double-chœur, qui provenaient la plupart du temps d'une vaste anthologie ayant pour titre *Florilegium Portense*, éditée au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ce recueil de motets se présente comme la compilation des recherches menées par deux pédagogues qui se succédèrent au poste de cantor à l'école régionale de Pforta, près de Naumbourg (sud de la Saxe-Anhalt) : les premiers travaux de collecte entrepris par Sethus Calvius furent enrichis par les ajouts de son successeur à Pforta, Erhard Bodenschatz. Calvius serait nommé, vers la fin de sa carrière, à l'église Saint-Thomas de Leipzig. Publié en 1618, ce florilège devint très rapidement un véritable ouvrage de référence, particulièrement apprécié dans les choraux des internats de l'Allemagne centrale. L'édition en deux volumes du *Florilegium Portense* réunissait pas moins de 365 motets en langue latine, mis en musique par les principaux compositeurs italiens et allemands du XVI<sup>e</sup> siècle. Les sources consultables de nos jours aux archives leipzigaises révèlent que les recueils de parties séparées, utilisés chaque jour par les élèves, durent sans cesse être renouvelés : en 1672, Sebastian Knüpfer, alors cantor de Saint-Thomas, décida d'en acheter un exemplaire, voire plusieurs, que Bach fit remplacer en 1729 et 1737 par de nouvelles acquisitions ; c'est en 1753 que son successeur Gottlob Harrer confia à un certain nombre d'*alumni* de Saint-Thomas la mission de réaliser plusieurs copies du *Florilegium* dans son intégralité. Il faut attendre le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui voit Johann Adam Hiller accéder au cantorat, pour que l'institution se résolve à remplacer ce répertoire ancestral par des œuvres plus adaptées au goût du jour.

Le programme musical qui accompagnait chaque dimanche, à l'époque de Bach, la célébration de l'office dans les deux principales églises de Leipzig se présentait comme un maillage complexe de différentes couches stylistiques et chronologiques, dont l'enchevêtrement présentait sans doute bien des attraits pour des auditeurs attentifs, invités ainsi à se forger leur propre idée du développement historique de l'art musical.

Il n'est guère aisé de déterminer la place exacte des six grands motets de Johann Sebastian Bach au sein du dispositif particulièrement étoffé des exécutions musicales dans les églises principales de Leipzig ; du point de vue esthétique, ces motets occupent là encore une place à part : par leur forme aussi bien que par leur agencement, ils se rattachent certes aux vénérables compositions recueillies dans le *Florilegium* ; mais leur brillante expressivité les rapproche davantage du style moderne des cantates. Le présent enregistrement s'attache à replacer les six motets de Bach dans le contexte musical de leur création. C'est pourquoi ils se trouvent combinés ici avec des œuvres représentatives du *Florilegium Portense*, qui leur servent en quelque sorte de cadre liturgique.

Un épais manteau de mystère enveloppe la gestation du motet à quatre voix *Lobet den Herrn, alle Heiden* (Louez le Seigneur, vous toutes les nations) BWV 230, sur les deux uniques versets du psaume 117. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce texte était souvent mis à contribution lors de célébrations solennelles, telles que l'Épiphanie, Pâques et la fête de la Saint-Jean. Bach réserve aux différentes parties vocales, avec leurs larges accords brisés, un traitement exceptionnellement virtuose, tout en insufflant à sa composition une légèreté et une liberté qui feraient presque oublier à l'auditeur l'extrême complexité de son écriture.

Vénitien natif de Murano, Vincenzo Bertolusi (ca 1550-1608) œuvra d'abord dans sa patrie, avant de s'établir durablement à Cracovie comme organiste : il fait partie de ces musiciens italiens qui importèrent en Europe du Nord l'écriture à double-chœur. De par sa facture, son motet à sept voix *Osculetur meo osculo oris sui* (Qu'il me couvre des baisers de sa bouche) s'apparente aux œuvres plus célèbres de Giovanni Gabrieli, montrant par là qu'un compositeur presque oublié de nos jours peut se révéler un maître accompli. Teinté d'érotisme, le texte extrait du *Cantique des Cantiques* est associé, dans la liturgie chrétienne, aux célébrations du culte marial comme à la fête de l'Ascension.

<sup>2</sup> NdT : Choisis chaque année par le cantor, les préfets étaient des élèves des grandes classes qui l'aidaient à superviser les quatre chœurs dont il avait la charge. Chaque préfet assurait les répétitions et les exécutions du chœur placé sous sa responsabilité.

Le motet à huit voix *Komm, Jesu, komm* (Viens, Jésus, viens !) BWV 229 ne repose pas sur des extraits de la Bible ou un texte de choral : Bach a choisi de recourir ici à une ode funèbre signée du poète leipzigois Paul Thymich, dont s'était déjà emparé Johann Schelle, en 1684, dans sa composition éponyme. Ces circonstances ont fait naître l'hypothèse – assez floue et parfaitement discutable, à vrai dire – que l'œuvre de Bach aurait été écrite pour la célébration des obsèques de la veuve de Schelle, disparue le 26 mars 1730, rendant ainsi un hommage délibéré à celui qui, pour la première fois, avait mis ce texte en musique. Le poème aux accents si personnels de Thymich a inspiré à Bach – selon Philipp Spitta, le premier grand biographe du compositeur – “une évocation aussi somptueuse que profondément émouvante du désir ardent de celui qui aspire à la mort”. Traversée par le souffle d'une majestueuse ferveur, la première partie cède la place à un cantique imprégné de douceur et de retenue.

La genèse du motet à huit voix de Bach *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* (L'Esprit vient en aide à notre faiblesse) BWV 226 est, cette fois, bien connue. L'en-tête de la partition originale, mais aussi la page de garde du fascicule des voix séparées comportent une mention de la main du compositeur spécifiant que l'œuvre a été écrite pour “l'inhumation de feu Monsieur le professeur et recteur Ernesti”, dont les obsèques furent célébrées le 20 octobre 1729 à l'église Saint-Paul de Leipzig, dans le cadre d'une cérémonie solennelle qui rassembla les sommités de l'université et les édiles de la ville. Le recueil des voix séparées conservé dans les archives berlinoises apporte la preuve que les parties vocales du premier chœur se trouvaient doublées par les cordes et celles du second chœur par les bois. Après avoir, dans les deux premières sections, poursuivi sans interruption un dialogue concertant, les chœurs I et II se réunissent sur les paroles “Der aber die Herzen forschet” (Et celui qui sonde les cœurs) pour dérouler une vaste double fugue à quatre voix ; le motet se referme sur un choral, lui aussi à quatre voix, qui pourrait être emprunté à une cantate écrite pour la Pentecôte, dont la partition demeure introuvable.

Plusieurs indices de nature stylistique laissent à penser que le motet à double-chœur *Fürchte dich nicht, ich bin bei dir* (Ne crains rien, je suis auprès de toi) BWV 228 pourrait bien avoir été écrit par Bach dès la période de Weimar. L'œuvre s'ouvre sur une page à huit parties dont l'architecture permet l'épanouissement d'une grande richesse harmonique ; les deux chœurs condensent peu à peu leurs forces jusqu'à se rejoindre sur les paroles “Ich habe dich bei deinem Namen gerufen” (Je t'ai appelé par ton nom), au début de la section centrale, plus intime, qui comporte seulement quatre parties. Les trois voix inférieures entament ensuite une double fugue reposant sur le contraste entre un sujet chromatique descendant et un sujet diatonique ascendant. C'est dans ce tissu polyphonique serré que s'insère bientôt, à la manière d'un *cantus firmus*, le choral dévolu au soprano “Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden” (Seigneur, mon berger, source de toute joie), avant qu'une brève section finale ne marque le retour de l'écriture à double-chœur du début.

Maître de chapelle de l'évêque d'Olmütz (aujourd'hui Olomouc, en Moravie), puis cantor de l'église Saint-Jean de la Balustrade à Prague<sup>3</sup>, Jacobus Gallus (1550-1591) a composé pour le temps de la Passion le motet *Ecce, quomodo moritur justus* (Voici comment meurt le juste). À Leipzig, cette œuvre figurait parmi les pièces du répertoire donné pendant les vêpres du Vendredi Saint ; de plus, elle fut maintes fois insérée dans les exécutions de passions<sup>4</sup>. Gallus a mis en musique ce texte, dont les paroles sont empruntées, dans l'Ancien Testament, au Livre d'Isaïe et au psaume 57, avec beaucoup de sobriété, sans enrober pour autant à lui donner une expressivité très émouvante.

La genèse du motet à cinq voix *Jesu, meine Freude* (Jésus, ma joie) BWV 227 frappe par son extraordinaire complexité. La disposition symétrique des onze sections de cette composition en arche procède manifestement du remaniement d'une première version – plus courte – de l'œuvre, remontant sans doute à l'époque de Weimar : c'est probablement à Leipzig que Bach entreprit d'en élargir la dimension. Le motet se distingue par son mouvement de va-et-vient entre les strophes du célèbre cantique “Jesu, meine Freude” (sur des paroles de Johann Franck) et des versets du huitième chapitre de l'Épître de Paul aux Romains. Les pages de choral, qui conjuguent simplicité et recueillement, alternent avec des passages narratifs savamment mis en scène ; la section centrale est investie par une fugue à cinq voix sur ce texte essentiel : “Ihr seid nicht fleischlich sondern geistlich” (Vous ne vivez pas selon la chair, mais selon l'esprit).

C'est à Giovanni Gabrieli (ca 1554/57-1612), célèbre maître de chapelle à la cathédrale Saint-Marc de Venise et professeur de Heinrich Schütz, que l'on doit la composition du *Jubilato Deo* à huit voix, qui se range parmi les chefs-d'œuvre du grand style à double-chœur. La variété des procédés de canon et d'imitation mobilisés par le musicien vénitien permet aux différentes voix entrelacées de renouveler leurs combinaisons, qui dessinent ainsi une architecture polyphonique à la pureté immaculée, tout en laissant s'épanouir une enivrante beauté sonore. La jubilation qui imprègne les actions de grâce du psaume 100 en fait, depuis les origines de l'Église chrétienne, un texte particulièrement adapté à la célébration de la Nativité.

<sup>3</sup> NdT : “Sankt Johannes in Vado” dans la langue germanique des documents d'archive ; aujourd'hui : Svety Jan na Brzehu.

<sup>4</sup> NdT : Raphaël Pichon a renoué avec la pratique leipzigoise en plaçant le motet de Gallus entre les deux parties de la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach, donnée en 2016 à la Chapelle Royale de Versailles, ainsi qu'à Dijon, Bordeaux et Cologne.

La composition du motet à huit voix *Singet dem Herrn ein neues Lied* (Chantez au Seigneur un chant nouveau) BWV 225 peut être située entre juin 1726 et avril 1727, comme nous le révèle l'examen des caractéristiques du papier et de l'écriture des manuscrits autographes de la partition et des parties séparées. Tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'œuvre constitua l'un des morceaux de bravoure mettant en valeur les *Thomaner*, qui le chantèrent devant Wolfgang Amadeus Mozart, lorsque celui-ci visita l'école Saint-Thomas en 1789. On ignore pour quelle occasion ce motet fut composé, peut-être s'agit-il d'une musique accompagnant la célébration du premier jour de l'année 1727. L'œuvre s'ouvre par une section à double-chœur, d'une écriture contrapuntique subtile qui amplifie la portée des trois premiers versets du psaume 149. Lui succède un choral harmonisé sur "Wie sich ein Vat'r erbarmet / üb'r seine junge Kinderlein" (Comme un père prend en pitié de ses tout petits enfants), dans lequel vient s'interpoler l'aria chantée par l'autre chœur sur un texte anonyme "Gott, nimm dich ferner unser an, / Denn, ohne dich ist nichts getan / Mit allen unsern Sachen" (Dieu, prête-nous toujours main forte, car sans toi, tous nos actes ici-bas sont stériles). La troisième section permet aux deux chœurs d'unir leurs forces *in fine* pour entonner une fugue virtuose à quatre voix sur un texte emprunté au psaume 150 "Alles, was Odem hat, lobe den Herrn" (Que tout ce qui respire loue le Seigneur ! Alléluia !).

PETER WOLLNY  
Traduction : Bertrand Vacher

## A MUSICAL FAITH

'... Comfort lies in the fact that one closes one's eyes, and does not look where the body falls, but opens one's heart and looks where it is going...'

Martin Luther, Sermon of 11 May 1525,  
pronounced at the funeral of Frederick the Wise, Elector of Saxony (WA 17-1 212, 14-16)

There is no collection of music that can enrich one as much as the motets of Johann Sebastian Bach. I have been fortunate enough to be able to sing them over and over again since I was ten years old and they will never leave me, because they make an indelible mark on all those who sing or hear them. When one constantly returns to them, the fascination they exert continues to grow. One is transported by their absolute power at once to move and to convince. There is not a rhythm, not a note that is not guided by any other motivation than the expression of an unshakeable faith. An inspiration, a freedom, an exuberance, raise Johann Sebastian Bach to heights never attained elsewhere by the union of voices.

## A FAMILY STORY

The history of the German motet is a tale of filiations and, for Bach, a family story. From the dawn of the seventeenth century, the Bach family boasted many composers – such as that great-uncle Johann Christoph whom Bach respected so much – whose motets are the chief surviving testimony to their skills. He drank deep from this source, thus gaining a thorough knowledge of the motets of his ancestors, but also of the fathers of German music, and of Venetian polychorality. For, in the first half of the sixteenth century, Venetian composers had created a new musical style exploiting a special feature of St Mark's Basilica in Venice, its multitude of galleries and organ lofts: several choirs, usually two, dialogue and answer each other from one gallery to the other. This technique, known as *cori spezzati* (divided choirs), became a style in its own right throughout Italy, and soon in the German-speaking lands too. Bach adopted it to greater effect than anyone else in his motets, but also in the *St Matthew Passion*, scored for double choir and double orchestra, in which he stretched the technique to its limits.

To illustrate this paternity, it seemed appropriate to me to add to our programme a few pieces from a collection of motets on which Bach drew throughout his time in Leipzig, the *Florilegium Portense*. The brilliance of Giovanni Gabrieli, the harmonic and madrigalian richness of Vincenzo Bertolusi, the density and the archaisms of Jacobus Gallus are all models that played an essential role in the genesis of the Kantor's motets. Published for the first time in 1618, this plethoric collection compiles nearly 365 motets by fifty-eight different composers, and gives an insight into the primordial influence of Italian polychorality on composers of sacred pieces in the German language. These little gems with which Bach was familiar punctuate our traversal of this epic corpus.

Throughout his life – and most intensively of all in Leipzig – Bach composed and subsequently revised several hundred cantatas. Their biblical and emotional content was dictated by the liturgical calendar, and Bach usually had to share his work with a librettist, using a rhetorical construction kit mingling sacred poetry, biblical quotations and Luther's chorales. But for the motets – the majority of which are works linked to funeral commemorations – there was no constraint, no librettist at his side. Bach is thus the sole master of the message, of the choice and construction of the text, but also of the form and language. The very structure of the motet thus becomes intimately linked to the choice of the text, allowing the composer to espouse its dramaturgy, a domain in which Bach is unrivalled. So Bach speaks directly to us here, giving free rein to an ardour and exuberance unparalleled in his sacred output. It is a generous, sometimes even unbridled faith that appears to be expressed in the motets. Bach derives from this venerable form a bubbling energy and a depth of expression that seek to transfigure us.

## A DANCE OF THE SPIRIT

To achieve his ends, Bach understood better than anyone else our need to *feel*. That is to say, he knew how to instil in us an emotion that is at once intellectual and sensible, but also and above all else physiological, whether through the simple movement of a foot that taps out the beat or a giddiness that, here, seizes us bodily and drags us into swirling choreographies.

Dance lies at the heart of Bach's language: it irrigates and organises his musical thought. A fusion of music and dance, for a fusion of body and mind. He thereby recalls the immemorial link between music and dance, which was still fully present in the Christian rite in the Middle Ages. Bach regards this union as essential, because he aims to speak to our hearts through our bodies. We are drawn into the dance and, raised up by an unprecedented architecture, we are soon ablaze with passion.

These veritable 'danced rites' can be perceived even before we perceive the notes. The rhythmic writing has a particularly exuberant, poetic and unexpected life. Without even singing, one need only speak certain passages from *Singet dem Herrn ein neues Lied* or *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* aloud in rhythm to be convinced of this. If the notes, according to Luther, 'give life to the text', Bach already creates – through his rhythm and his intimate understanding of the words – a genuine discourse, whirling with life and communicating meaning. He sometimes goes so far as to transform his singers into percussion instruments, and the antiphony between the two choirs creates incredible relief effects. This rhetorical, percussive grammar is the essential tool that allows us to go on to penetrate the notes and their messages.

To achieve this fusion between the sensible and the intelligible, Bach does not hesitate to push his singers to their technical limits. This is particularly perceptible when one brings together the surviving corpus of six motets – six, that is, if one does not add the magnificent motet BWV 118 *O Jesu Christ, meins Lebens Licht*, which requires independent instrumental parts and which we already recorded in 2014, or the more archaic but expressive *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn* BWV Anh.159, long attributed to his great-uncle Johann Christoph, but which may finally be a motet from Johann Sebastian's youth. Placed one after the other, the six motets thus constitute a veritable Everest, and each performer is required to use every ounce of his or her strength to scale it. One must avoid precipices and falls when confronted with the extreme virtuosity that is sometimes demanded; one must show extraordinary endurance to achieve the breath control that is often necessary; but above all, one must find a delicate balance – thanks to acquired knowledge and mutual listening – between physical and intellectual commitment. It is essential for each singer to know perfectly both his or her role and that of the others, to grasp every balance and every detail in order to bring out the richness of this music and the messages it contains. Each section is a tableau in motion, in which the changes in character and the development of the spiritual ideas must be translated into changes of texture and striking contrasts. One must cultivate surprise and spontaneity, so that each word and its musical translation seem self-evident. A summit that admits of no concessions. A summit as inviting as it is exhilarating.

Six motets, an inexhaustible source of jubilation, our hearts inseparable from our bodies.

RAPHAËL PICHON  
Translation: Charles Johnston

**WHEN** one thinks of church music at Leipzig during Johann Sebastian Bach's period of service there, what immediately springs to mind is the great corpus of cantatas with which the Thomaskantor enthused his listeners week after week, beginning on 30 May 1723. Then one thinks of the monumental Passions and the cycle of oratorios on the life of Christ, which structured the church year in spectacular fashion, and finally the sumptuous festal masses, which once again set new artistic trends towards the end of the 1730s. This unique repertory of groundbreaking masterpieces often makes us forget that Sunday services in the city's two principal churches, St Nicholas's (Nikolaikirche) and St Thomas's (Thomaskirche), also called for additional music to be performed, and that the cantatas, oratorios and masses were embedded in a stylistically eclectic sequence of musical pieces. The organist played improvised or sometimes written preludes, the officiant intoned medieval monophonic chants before the altar on feast days, the congregation sang strophic chorales dating from the Reformation era, and the choir, conducted by its prefect, presented motets for double choir, mostly taken from an extensive anthology printed in the early seventeenth century, the *Florilegium Portense*.

This collection of motets, which was founded on a preliminary compilation by Seth Calvisius (who himself later became Kantor of the Thomaskirche) and published by Kantor Erhard Bodenschatz of the regional school of Pforta near Naumburg, quickly achieved the status of an indispensable standard work, indeed a classic, following its first edition in 1618; it was particularly popular with school choirs in central Germany. The two-volume *Florilegium Portense* contained no fewer than 365 works on Latin texts by the leading Italian and German composers of the sixteenth century. The surviving sources in Leipzig show that the partbooks, which were in daily use, required constant replenishment: in 1672 the Thomaskantor Sebastian Knüpfer acquired one or more copies, which Bach replaced by new purchases in 1729 and 1737; and in 1753 his successor Gottlob Harrer had the entire *Florilegium* copied out again by several students of the Thomasschule. It was not until the end of the eighteenth century that Johann Adam Hiller decided to replace this long-serving repertory with a more up-to-date one.

The musical programme of a Sunday service in Leipzig's principal churches at the time of Bach thus consisted of a complex structure of different stylistic and chronological layers, which certainly held great appeal for attentive listeners and encouraged them to reflect on the historical development of music.

Johann Sebastian Bach's six great motets are difficult to place within the multifaceted liturgical practice of Leipzig's main churches, and they also occupy a special position in musical terms: although in form and structure they hark back to the old works from the *Florilegium*, in their expressive brilliance they are closer to the modern style of his cantatas. The present recording attempts to integrate the six motets in their original musical context. For this reason, they appear here coupled with three representative works from the *Florilegium Portense*, which form, as it were, a liturgical framework for them.

The origins of Bach's four-part motet **Lobet den Herrn, alle Heiden** (O praise the Lord, all ye nations) BWV 230, a setting of the two verses of Psalm 117, remain shrouded in the mists of history. The text was often used in the early eighteenth century on special feasts such as Epiphany, Easter and St John's Day. Bach handles the vocal lines, with their widely spread arpeggios, in unusually virtuosic fashion, but at the same time the work also generates an ease and freedom that almost make the listener forget the complex compositional technique.

Originally from Murano near Venice, Vincenzo Bertolusi (c.1550-1608) worked for many years as an organist in Kraków and was one of the masters who introduced bichoral technique to northern Europe. His seven-voice motet **Osculetur me osculo oris sui** (Let him kiss me with the kisses of his lips) is similar in style to the more famous works of Giovanni Gabrieli and reveals its composer, almost unknown today, to have been an accomplished master. The erotically tinged text from the Song of Songs was associated in the Christian liturgy with Marian feasts, but also with the feast of the Ascension.

**Komm, Jesu, komm** (Come, Jesu, come) BWV 229 is not based on any biblical or chorale text; Bach turned instead to a poem by the Leipzig writer Paul Thymich which had already been set by Johann Schelle in 1684. This fact authorises the – admittedly vague – conjecture that the work could have been composed for the burial of Schelle's widow, who died on 26 March 1730, and was therefore consciously intended to recall the first composer to set the text to music. The highly subjective poetry inspired Bach – in the words of Philipp Spitta – to 'a depiction of profound longing for death as grand as it is deeply moving'. After a majestic opening section, the work concludes with a gentle, restrained hymn-like movement.

We are well informed about the genesis of the motet **Der Geist hilft unser Schwachheit auf** (Likewise the Spirit also helpeth our infirmities) BWV 226. According to Bach's autograph note at the head of the original score and on the cover of the set of parts, the work was written on the occasion of the 'inhumation of the late Herr Professor and Rector Ernesti', which took place in the Paulinerkirche in Leipzig on 20 October 1729, within the framework of a large-scale funeral ceremony jointly organised by the university and city authorities. Examination of the surviving set of parts for this performance shows that the voices of the first choir were reinforced by a group of strings and those of the second choir by an ensemble of double-reed instruments. The two choirs unite in four-part harmony at the words 'Der aber die Herzen forschet' (And he that searcheth the hearts knoweth), and this scoring is retained for the concluding chorale, which may possibly come from a lost Whitsun cantata.

Stylistic factors suggest that the motet **Fürchte dich nicht, ich bin bei dir** (Fear not, for I am with thee) BWV 228 may well date from Bach's time in Weimar. The harmonically rich writing for double choir that dominates at the start is reduced to four parts in the central section at the words 'Ich habe dich bei deinem Namen gerufen' (I have called thee by thy name). Here the three lower voices begin a double fugue whose subjects are respectively a descending chromatic theme and a rising diatonic one. This dense polyphonic texture is subsequently enriched further by the incorporation of a chorale stated in the soprano as a cantus firmus ('Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden', 'Lord my shepherd, source of all joys!'), before the bichoral layout of the opening returns.

Jacobus Gallus (1550-91), who served as Kapellmeister to the Bishop of Olmütz (modern Olomouc in the Czech Republic) and then as a Kantor in Prague, composed the four-part Passion motet **Ecce quomodo moritur Justus** (Behold how the just dieth). In Leipzig, this work belonged to the repertory of Good Friday Vespers, and was often incorporated in Passion settings. Gallus sets the text, taken from the Old Testament Book of Isaiah and Psalm 57, in simple but extremely touching fashion.

The genesis of the five-voice motet **Jesu, meine Freude** (Jesu, my joy) BWV 227 is extraordinarily complicated. The symmetrical layout of this eleven-movement composition is clearly the result of a later arrangement and expansion which Bach probably undertook in his Leipzig period. A shorter first version may already have been written in Weimar. The work is characterised by the alternation between strophes from the well-known hymn 'Jesu, meine Freude' and verses from the eighth chapter of the Epistle to the Romans. Straightforward pious chorales alternate with skilfully worked settings of the scriptural words; the midpoint of the work is provided by a five-part fugue on the key words 'Ihr seid nicht fleischlich sondern geistlich' (But ye are not in the flesh, but in the Spirit).

Giovanni Gabrieli (c.1554/57-1612), the celebrated organist of St Mark's Basilica in Venice and teacher of Heinrich Schütz, created a masterpiece of the bichoral style in his eight-part motet **Jubilare Deo**. The voices interweave with manifold imitations and canons in ever-changing combinations to form a flawless polyphonic structure, which is at the same time beguilingly melodious. The joyful words of thanksgiving of Psalm 100 have been associated from time immemorial with the Christmas season.

Bach's motet **Singet dem Herrn ein neues Lied** (Sing unto the Lord a new song) BWV 225 was composed in the period between June 1726 and April 1727, as may be seen from the characteristics of the paper and handwriting of the autograph score and the original parts. The work was evidently a showpiece of the Thomanerchor throughout the eighteenth century, and was sung when Wolfgang Amadeus Mozart visited the Thomasschule in 1789. It is not known for which specific occasion Bach composed this motet; perhaps it was the New Year music for 1727. It begins with a subtly worked contrapuntal setting for double choir of verses 1-3 from Psalm 149. This is followed by a second movement consisting of an arrangement of the chorale 'Wie sich ein Vater erbarmet' (As a father is merciful), which is interrupted at the end of each line by the freely composed choral 'aria' 'Gott, nimm dich ferner unser an' (O Lord, continue to care for us), before the two choirs combine in a four-part fugue on a text taken from Psalm 150, 'Alles, was Odem hat, lobe den Herrn' (Let everything that hath breath praise the Lord).

PETER WOLLNY  
Translation: Charles Johnston



## DER GLAUBE IN DER MUSIK

„... das der trost darynnen [be]stehet, das man die augen zu thu und nicht auff sehe, wo der leyb hyn fellet [fällt], sondern das hertze auff thu und sehe, wo er hyn gehe.“

Martin Luther, Predigt vom 11. Mai 1525  
anlässlich der Beisetzung von Friedrich dem Weisen (WA 17-1, 212, 14-16)

Es gibt keine andere Sammlung von Musikstücken, die einem so viel geben könnte wie die Motetten von Johann Sebastian Bach. Ich hatte das unvergleichliche Glück, sie seit meinem elften Lebensjahr immer und immer wieder singen zu dürfen, und sie werden mich niemals loslassen, denn wer sie singt oder hört, wird davon nachhaltig geprägt. Und wenn man sich wiederholt mit ihnen beschäftigt, wird die Faszination nur noch größer. Sie überwältigen uns, indem sie es auf einzigartige Weise vermögen, Emotionen hervorzurufen und zu überzeugen. Es gibt keinen einzigen Rhythmus, nicht eine Note, die auf etwas Anderem gründet als auf dem Ausdruck eines unerschütterlichen Glaubens. Seine inspirierte, freie und überschwängliche Gestaltung führte Johann Sebastian Bach auf Höhen, die in der Chormusik nie erreicht wurden.

### EINE FAMILIENGESCHICHTE

Die Kunst der Motette ist eine Geschichte von Traditionen, und im Fall von Bach geht es auch um eine Familiengeschichte. Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts gab es unter seinen Vorfahren zahlreiche Komponisten – genannt sei z.B. der von ihm hochgeachtete Großonkel Johann Christoph –, von deren Schaffen hauptsächlich ihre Motetten zeugen. Aus dieser Quelle schöpfte Bach. Er erwarb sich aber nicht nur über die Motetten seiner Väter gute Kenntnisse, sondern auch über jene anderer deutscher Vorbilder und über die venezianische Mehrchörigkeit. Der Markusdom in Venedig verfügt bekanntermaßen über verschiedene Emporen und Galerien, und aus dieser Besonderheit heraus entstand in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein neuer Musikstil: Verschiedene Chöre, am häufigsten zwei an der Zahl, sangen im Wechsel von den jeweiligen Emporen aus. Diese Technik der „cori spezzati“, der „geteilten Chöre“, entwickelte sich zu einem eigenständigen Stil und verbreitete sich in ganz Italien und bald auch in den deutschen Gebieten. Bach wandte ihn in seinen Motetten mit einer Meisterschaft an wie kein anderer Komponist, wobei er über die Grenzen dieser Technik hinausging mit seiner *Matthäus-Passion*, die für zwei Chöre und zwei Orchester geschrieben ist. Um diese Verwandtschaft zu illustrieren, schien es mir passend, in unser Programm einige Stücke aus einer Motetten-Sammlung aufzunehmen, aus der Bach zeit seines Lebens in Leipzig schöpfte: das *Florilegium portense*. Der Glanz eines Giovanni Gabrieli, der harmonische, madrigalistische Reichtum eines Vincenzo Bertolusi, die Dichte und die archaischen Züge eines Jacobus Gallus: Dies alles hatte Vorbildcharakter und spielte bei der Entstehung der Motetten des Thomaskantors eine entscheidende Rolle. Die 1618 erstmals publizierte, überdimensionierte Sammlung umfasst fast 365 Motetten von 58 verschiedenen Komponisten, und sie lässt erkennen, wie bedeutend der Einfluss der italienischen Mehrchörigkeit auf die deutschsprachigen Komponisten war. Und diesen Entwicklungsgang nachzuvollziehen ermöglichen uns diese kleinen musikalischen Juwelen, die Bach bekannt waren.

Bach hat sein ganzes Leben lang – und besonders intensiv in Leipzig – an der Komposition von mehreren Hundert Kantaten und ihrer Umänderung gearbeitet. Das sind emotionsgeladene Werke, deren biblischer Inhalt vom liturgischen Kalender vorgegeben war. Bach musste seine Arbeit meist mit einem Textdichter teilen, und bei diesem rhetorischen Spiel ging es um die Verbindung von geistiger Poesie, biblischen Zitate und Chorälen von Luther. Dagegen gab es bei den Motetten – von denen die meisten für Begräbnis- oder Gedenkfeiern entstanden – keine Zwänge und keine Beteiligung eines Textdichters. Bach herrschte hier allein über die Botschaft, über die Wahl des Textes und dessen Aufbau, aber auch über Form und Tonsprache. So kam es zu einem engen Zusammenhang zwischen der Struktur der Motette und den gewählten Texten und mithin einer Anpassung an die Dramaturgie, und darin bleibt Bach unerreicht. Er spricht hier ohne Umschweife zu uns, und der ausgelassene Übermut, dem er hier freien Lauf ließ, sucht in seiner sakralen Musik seinesgleichen. Es scheint in diesen Motetten ein feuriger, manchmal fast zügelloser Glaube zum Ausdruck zu kommen. Bach lässt dieser althergebrachten Form eine Energie und eine Ausdruckskraft entströmen, die uns verwandelt.

## EIN TANZ DES GEISTES

Dies gelang ihm auch deshalb, weil er besser als alle anderen erfasste, dass wir das Bedürfnis haben zu *empfinden*: also mit einem Gefühl erfüllt zu werden, das gemütvoll und geistig zugleich ist, insbesondere jedoch auch eine körperliche Erfahrung zu erleben, sei es als einfache Fußbewegung, die den Takt schlägt, sei es als der Schwindel, der uns erfasst und uns in wirbelnde Bewegungen hineintreibt.

Denn was das eigentliche Wesen der Tonsprache Bachs ausmacht, ist nichts Anderes als der Tanz: er durchdringt sein musikalisches Denken und organisiert es. Es ist eine Verschmelzung von Musik und Tanz – für eine Verschmelzung von Körper und Geist. Bach bezog sich damit auf die uralte Verbindung zwischen Musik und Tanz, die bis ins Mittelalter die christlichen Bräuche prägte. Diese Wechselbeziehung ist für Bach

bedeutend, denn sie entspricht seiner Absicht, über körperliche Empfindungen unsere Seele anzusprechen. Wir reihen uns in den Reigen ein und entbrennen sogleich, hochgehoben von einem beispiellosen musikalischen Bauwerk.

Es geht hier um veritable „getanzte Riten“, und sie lassen sich schon erkennen, bevor sie gesungen werden, denn die rhythmische Struktur ist von besonders überschwänglicher, poetischer Art und hält oft Überraschungseffekte bereit. Wenn Sie sich davon überzeugen wollen, sprechen Sie einige Passagen von *Singet dem Herrn ein neues Lied* oder von *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* im notierten Rhythmus, bevor Sie sie singen. Luther sagte, dass „die Noten den Text lebendig machen“, und Bach gelang mittels des Rhythmus und seines tiefen Textverständnisses eine wahrhaft lebendige und sinnfällige Ansprache. Das geht zuweilen so weit, dass sich die Singenden nachgerade in Schlaginstrumente verwandeln und der Wechselgesang der beiden Chöre unglaublich plastisch erscheint. Hat man sich sprechend und perkussionistisch mit dem Notentext vertraut gemacht, kann man sich anschließend dem Gesang und dessen Botschaft widmen.

Im Interesse der Verbindung von Geist und Gemüt werden die Sänger bei Bach über ihre technischen Grenzen hinausgetrieben. Das ist insbesondere mit den sechs Motetten erfahrbar, die er hinterlassen hat – es sind deren sechs, zählt man nicht auch die wunderbare Motette *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* BWV 118 dazu, die unabhängige instrumentale Partien vorsieht und die wir 2014 bereits aufgenommen haben, oder die eher archaische, doch sehr ausdrucksstarke Motette *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn* BWV Anh. 159, die lange dem Großonkel Johann Christoph zugeschrieben wurde, jedoch ein Werk des jungen Johann Sebastian Bach sein könnte. Reiht man die sechs Motetten aneinander, kommen sie geradezu einer Besteigung des Mount Everest gleich, und jede ist anspruchsvoll bis ins letzte Detail. Zuweilen muss man sich einer buchstäblich halbsbrecherischen Virtuosität stellen; nicht selten ist für einen langen Atem eine außergewöhnliche Ausdauer gefragt; doch vor allem gilt es, das heikle Gleichgewicht zwischen dem körperlichen und dem intellektuellen Einsatz zu finden – Voraussetzung dafür sind eine perfekte Kenntnis der Partie und ein genaues Hinhören. Es ist unabdingbar, dass jeder Singende seinen Part und denjenigen der anderen genau kennt, dass alle auf Ausgewogenheit und auf sämtliche Details achten, so dass sich der ganze Reichtum dieser Musik und ihrer Botschaften erschließt. Jeder Abschnitt ist wie ein lebendes Bild, dessen wechselnde Personenkonstellationen und spirituellen Gedankengänge über unterschiedliche Zusammenklänge und eindringliche Kontraste vermittelt werden sollten. Durch das Einüben von Überraschungseffekten und Impulsen wird jedes Wort – und mithin dessen musikalische Umsetzung – wie von selbst gelingen. Damit wird ein Gipfel erreicht, auf dem es keine Zugeständnisse mehr gibt. Ein ebenso verlockender wie beflügelnder Gipfel.

Sechs Motetten, eine unerschöpfliche Quelle des Jubels, ein Geschenk für Leib und Seele.

RAPHAËL PICHON

**DENKT** man an die Leipziger Kirchenmusik zur Amtszeit Johann Sebastian Bachs, so fallen einem zuerst die großen Kantaten ein, mit denen der Thomaskantor ab dem 30. Mai 1723 sein Publikum von Woche zu Woche begeisterte, sodann die monumentalen Passionen und der Zyklus der Oratorien über das Leben Jesu, die das Kirchenjahr effektiv gliederten, und schließlich die prachtvollen Feriamessen, die gegen Ende der 1730er Jahre noch einmal neue künstlerische Akzente setzten. Angesichts dieses einzigartigen Repertoires von richtungweisenden Meisterwerken vergisst man häufig, dass die sonntäglichen Gottesdienste in den beiden Hauptkirchen St. Nikolai und St. Thomae weitere Musikkarbidierungen vorsahen und dass die Kantaten, Oratorien und Messen eingebettet waren in eine stilistisch vielschichtige Abfolge von Musikstücken. Der Organist spielte improvisierte oder auch niedergeschriebene Präludien, der Liturg rezitierte an Festtagen vor dem Altar einstimmige mittelalterliche Gesänge, die Gemeinde sang strophische Choräle aus der Reformationszeit und der Chor präsentierte, geleitet vom Präfekten, doppelchörige Motetten, die zumeist einer im frühen 17. Jahrhundert gedruckten umfangreichen Anthologie entnommen waren, dem *Florilegium Portense*.

Diese auf Vorarbeiten des späteren Thomaskantors Seth Calvisius zurückgehende und von dem an der Landesschule Pforta bei Naumburg tätigen Kantor Erhard Bodenschatz veröffentlichte Motettensammlung erlangte nach ihrem ersten Erscheinen im Jahr 1618 rasch den Status eines unverzichtbaren klassischen Standardwerks, das vor allem auch bei den Schulchören in Mitteldeutschland beliebt war. Das zweiteilige *Florilegium Portense* enthielt nicht weniger als 365 lateinische Kompositionen der führenden italienischen und deutschen Komponisten des 16. Jahrhunderts. Die in Leipzig bis heute verfügbaren Quellen zeigen, dass die täglich genutzten Stimmbücher immer wieder erneuert werden mussten: 1672 erwarb der Thomaskantor Sebastian Knüpfer ein oder mehrere Exemplare, die Bach 1729 und 1737 durch Neuankäufe ersetzte; und 1753 ließ dessen Nachfolger Gottlob Harrer das gesamte *Florilegium* von mehreren Thomasalumnen noch einmal abschreiben. Erst Johann Adam Hiller entschloss sich Ende des 18. Jahrhunderts, das langgediente Repertoire durch ein zeitgemäheres zu ersetzen.

Das musikalische Programm eines sonntäglichen Gottesdienstes in den Leipziger Hauptkirchen bestand in der Bach-Zeit also aus einem komplexen Gefüge unterschiedlicher stilistischer und chronologischer Schichten, das für aufmerksame Zuhörer gewiss große Reize barg und sie anregte, sich über die Fortentwicklung der Musikgeschichte ihre Gedanken zu machen.

Johann Sebastian Bachs sechs große Motetten lassen sich nur schwer in die vielschichtige Musikpflege der Leipziger Hauptkirchen einordnen, und auch in musikalischer Hinsicht nehmen sie eine Sonderstellung ein: Zwar knüpfen sie in Form und Anlage an die alten Werke aus dem *Florilegium* an, in ihrer brillanten Expressivität stehen sie jedoch den modernen Kantaten näher. Die vorliegende Aufnahme unternimmt den Versuch, die sechs großen Motetten Bachs in ihren ursprünglichen musikalischen Kontext einzubetten. Daher erscheinen sie hier kombiniert mit drei repräsentativen Werken aus dem *Florilegium Portense*, die gewissermaßen einen liturgischen Rahmen bilden.

Ins Dunkel der Geschichte gehüllt ist die Entstehung von Bachs vierstimmiger Motette über die ersten beiden Verse des 117. Psalms, „**Lobet den Herrn, alle Heiden**“ BWV 230. Der Text wurde im frühen 18. Jahrhundert häufig zu besonderen Festtagen wie Epiphania, Ostern und Johannis verwendet. Bach behandelt die Singstimmen mit ihren weit ausgreifenden Dreiklangsbrechungen ungewöhnlich virtuos, doch zugleich entwickelt die Komposition auch eine Leichtigkeit und Freiheit, die die komplexe Satztechnik beim Hören fast vergessen lässt.

Der ursprünglich aus Murano bei Venedig stammende Vincenzo Bertolusi (um 1550-1608) wirkte lange Zeit als Organist in Krakau und gehört zu jenen Meistern, die die Technik des doppelchörigen Musizierens nach Nordeuropa brachten. Seine siebenstimmige Motette „**Osculetur me osculo oris sui**“ ähnelt in ihrer Faktur den bekannteren Werken Gabriellis und zeigt, dass dieser heute nahezu unbekannt Komponist ein vollendeter Meister war. Der erotisch gefärbte Text aus dem Hohelied Salomonis wurde in der christlichen Liturgie mit Marienfesten, aber auch dem Himmelfahrtsfest in Verbindung gebracht.

Der Motette „**Komm, Jesu, komm**“ BWV 229 liegt kein Bibel- oder Choraltext zugrunde; vielmehr griff Bach auf eine bereits 1684 von Johann Schelle vertonten Dichtung des Leipziger Poeten Paul Thymich zurück. Dieser Umstand erlaubt die – zugegeben vage – Vermutung, dass das Werk anlässlich des Begräbnisses der am 26. März 1730 verstorbenen Witwe Schelles entstand und damit bewusst an den Komponisten erinnern sollte, der diesen Text zuerst vertont hatte. Die sehr persönliche Dichtung inspirierte Bach – nach den Worten Philipp Spittas – zu „einem ebenso großartigen wie tief rührenden Bild innigsten Sterbeverlangens“. Nach einer majestätischen Eröffnung schließt das Werk mit einem sanft-verhaltenen Liedsatz.

Gut unterrichtet sind wir über die Entstehung von Bachs Motette „**Der Geist hilft unser Schwachheit auf**“ BWV 226. Laut Bachs eigenhändigem Vermerk im Kopftitel der Originalpartitur und auf dem Umschlag der Stimmen wurde das Werk anlässlich der „Beerdigung des seel. Herrn Prof. Boris und Rectoris Ernesti“ geschrieben, die am 20. Oktober 1729 im Rahmen eines großen universitären und städtischen Traueraktes in der Leipziger Paulinerkirche stattfand. Anhand des vorhandenen Stimmmaterials zu dieser Aufführung lässt sich nachweisen, dass die Stimmen des ersten Chors durch eine Streichergruppe und die des zweiten durch ein Oboensemble verstärkt wurden. Die beiden Chöre vereinigen sich bei den Worten „Der aber die Herzen forschet“ zu einem vierstimmigen Satz, und auf diese Weise wird auch der abschließende Choral ausgeführt, der möglicherweise aus einer verschollenen Pfingstkantate stammt.

Die doppelchörige Motette „**Fürchte dich nicht, ich bin bei dir**“ BWV 228 könnte aufgrund stilistischer Indizien bereits aus Bachs Weimarer Zeit stammen. Die harmonisch reiche doppelchörige Faktur des Anfangs verringert sich im Mittelteil bei den Worten „Ich habe dich bei deinem Namen gerufen“ zur Vierstimmigkeit. Die drei tieferen Stimmen beginnen sodann eine Doppelfuge mit einem absteigenden chromatischen und einem aufsteigenden diatonischen Thema. In dieses dichte polyphone Gewebe wird im weiteren Verlauf ein vom Sopran als cantus firmus vorgetragener Choral („Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden“) eingebaut, bevor die doppelchörige Anlage des Anfangs erneut aufgegriffen wird.

Von dem als Kapellmeister des Bischofs zu Olmütz und anschließend als Kantor in Prag wirkenden Jacobus Gallus (1550-1591) stammt die vierstimmige Passionsmotette „**Ecce quomodo moritur justus**“. In Leipzig gehörte dieses Werk zu den Repertoirestücken der Karfreitagsvesper, vielfach wurde es auch in Passionsmusiken integriert. Gallus hat den dem alttestamentlichen Buch Jesaja und Psalm 57 entnommenen Text auf eine schlichte, aber sehr anrührende Weise vertont.

Die Entstehungsgeschichte der fünfstimmigen Motette „**Jesu, meine Freude**“ BWV 227 ist außerordentlich kompliziert. Die symmetrische Anlage der elfsätzigen Komposition ist offenbar das Resultat einer späteren Bearbeitung und Erweiterung, die Bach vermutlich in seiner Leipziger Zeit vornahm. Eine kürzere Erstfassung mag bereits in Weimar entstanden sein. Das Werk zeichnet sich durch die abwechselnde Verwendung von Strophen des bekannten Liedes „Jesu, meine Freude“ und Versen aus dem achten Kapitel des Römerbriefs aus. Schlicht-andächtige Choralsätze alternieren mit kunstvoll ausgearbeiteten Spruchvertonungen; den Mittelpunkt bildet eine fünfstimmige Fuge über die zentralen Worte: „Ihr seid nicht fleischlich sondern geistlich“.

Giovanni Gabrieli (um 1554/57-1612), der berühmte Kapellmeister Organist des Markusdoms zu Venedig und Lehrer von Heinrich Schütz, schuf mit seiner achtstimmigen Motette „**Jubilate Deo**“ ein Meisterwerk des doppelchörigen Stils. Die Stimmen verflechten sich mit vielfältigen Imitationen und Kanons in immer wieder neuen Kombinationen zu einem makellosen polyphonen Gebilde, das gleichwohl von betörendem Wohlklang erfüllt ist. Die jubelnden Dankesworte des 100. Psalms werden seit jeher mit der Weihnachtszeit in Verbindung gebracht.

Bachs Motette „**Singet dem Herrn ein neues Lied**“ BWV 225 entstand, wie sich anhand papier- und schriftkundlicher Merkmale der autographen Partitur und der Originalstimmen erkennen lässt, in der Zeit zwischen Juni 1726 und April 1727. Das Werk war das gesamte 18. Jahrhundert hindurch offenbar ein Paradestück des Thomanerchors und erklang auch, als Wolfgang Amadeus Mozart 1789 die Thomasschule besuchte. Zu welchem konkreten Anlass Bach diese Motette schuf, ist nicht bekannt; vielleicht handelt es sich um die Neujahrsmusik des Jahres 1727. Das Stück beginnt mit einem kontrapunktisch subtil durchgestalteten doppelchörigen Abschnitt über die Verse 1-3 des 149. Psalms. Als zweiter Satz schließt sich eine Choralbearbeitung über „Wie sich ein Vat'r erbarmet“ an, die zeilenweise von der freigedichteten Chor-Aria „Gott, nimm dich ferner unser an“ unterbrochen wird, bevor die beiden Chöre sich zu einer vierstimmigen Fuge über den Psalm 150 entnommenen Text „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn“ vereinigen.

PETER WOLLNY

**1 | Lobet den Herrn, alle Heiden**

Lobet den Herrn, alle Heiden  
und preiset ihn, alle Völker!  
Denn seine Gnade und Wahrheit  
waltet über uns in Ewigkeit.  
Alleluja!

**Osculetur me osculo oris sui**

Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes;  
denn deine Liebe ist lieblicher als Wein.  
Es riechen deine Salben köstlich.  
Ein ausgegossenes Salböl ist dein Name;  
darum lieben dich die Jungfrauen.

**2 | Osculetur me osculo oris sui**

Osculetur me osculo oris sui, quia meliora sunt,  
ubera tua vino, fragrantius unguentis optimis.  
Oleum effusum nomen tuum, ideo adulescentulae  
dilexerunt te.

**3 | Komm, Jesu, komm**

Komm, Jesu, komm, Mein Leib ist müde,  
Die Kraft verschwindt je mehr und mehr,  
Ich sehne mich  
Nach deinem Friede;  
Der saure Weg wird mir zu schwer!  
Komm, ich will mich dir ergeben;  
Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.

Drum schließ ich mich in deine Hände  
Und sage, Welt, zu guter Nacht!  
Eilt gleich mein Lebenslauf zu Ende,  
Ist doch der Geist wohl angebracht.  
Er soll bei seinem Schöpfer schweben,  
Weil Jesus ist und bleibt  
Der wahre Weg zum Leben.

**4 | Der Geist hilft unser Schwachheit auf**

Der Geist hilft unser Schwachheit auf, denn wir  
wissen nicht, was wir beten sollen, wie sich's  
gebühret; sondern der Geist selbst vertritt uns aufs  
beste mit unaussprechlichem Seufzen.  
Der aber die Herzen forschet, der weiß, was des  
Geistes Sinn sei; denn er vertritt die Heiligen nach  
dem, das Gott gefällt.

Du heilige Brunst, süßer Trost  
Nun hilf uns, fröhlich und getrost  
In deinem Dienst beständig bleiben,  
Die Trübsal uns nicht abtreiben.  
O Herr, durch dein Kraft uns bereit  
Und stärk des Fleisches Blödigkeit,  
Dass wir hie ritterlich ringen,  
Durch Tod und Leben zu dir dringen.

Halleluja, Halleluja.

**Louez l'Éternel, vous toutes les nations**

Louez l'Éternel, vous toutes les nations,  
et célébrez-le, vous tous les peuples !  
Car sa bonté pour nous et sa fidélité  
dureront éternellement.  
Alléluia !

**Osculetur me osculo oris sui**

Qu'il me couvre des baisers de sa bouche !  
Car tes étreintes sont meilleures que le vin,  
et suaves les fragrances de ton parfum,  
ton nom est une huile odorante qui s'épanche,  
aussi les jeunes filles t'ont-elles élu.

**Viens, Jésus, viens !**

Viens, Jésus, viens, mon corps est las,  
Ma force ne cesse de décliner,  
J'aspire à la paix ;  
Le chemin pénible est trop dur pour moi !  
Viens, viens, je veux m'abandonner à toi,  
Tu es le bon chemin,  
La vérité et la vie.

C'est pourquoi je me remets entre tes mains  
Et dis adieu au monde !  
Si la carrière de mes jours s'achemine rapidement  
L'esprit, lui, est prêt ; [vers sa fin,  
Qu'il s'élève à la rencontre de son créateur,  
Car Jésus est et demeure le vrai chemin conduisant  
[à la vie.

**L'Esprit vient en aide à notre faiblesse**

L'Esprit vient en aide à notre faiblesse, car nous  
ne savons pas ce qu'il nous convient de demander  
dans nos prières. Mais l'Esprit lui-même intercède  
pour nous par des soupirs ineffables. Mais celui  
qui sonde les cœurs sait quelle est la pensée de  
l'Esprit, car c'est selon Dieu qu'il intercède en  
faveur des Saints.

Ô sainte ferveur, doux réconfort,  
Aide-nous à demeurer avec joie et confiance  
Constamment à ton service,  
À ne pas nous laisser détourner de toi par l'affliction !  
Ô Seigneur, prépare-nous par ta force  
À affermir la faiblesse de la chair,  
Afin que nous luttions vaillamment ici-bas,  
À travers la mort et la vie, pour parvenir à toi.

Alléluia, Alléluia !

**O praise the Lord, all ye nations**

O praise the Lord, all ye nations.  
Praise him, all ye people.  
For his merciful kindness is great toward us  
and the truth of the Lord endureth for ever.  
Hallelujah!

**Osculetur me osculo**

Let him kiss me with the kisses of his lips: for thy  
breasts are better than wine, fragrant with the  
sweetest perfumes. Thy name is like oil poured out,  
therefore have the virgins loved thee.

**Come, Jesu, come!**

Come, Jesu, come, my flesh is weary,  
My strength is fading fast,  
And I long for thy peace;  
The thorny path is too hard for me!  
Come, come, I will yield myself to thee.  
Thou art the way,  
the truth and the life.

So I give myself into thy hands,  
And bid goodnight to you, O world!  
Though the course of my life hastens to its end,  
The spirit is truly ready.  
Let it dwell with its Creator,  
Since Jesus is and ever shall be the true way to life.

**Likewise the Spirit also helpeth our infirmities**

Likewise the Spirit also helpeth our infirmities, for  
we know not what we should pray for as we ought.  
But the Spirit itself maketh intercession for us with  
groanings that cannot be uttered.  
And he that searcheth the hearts knoweth what is the  
mind of the Spirit, because he maketh intercession  
for the Saints according to the will of God.

Heavenly fire, sweet consolation,  
Help us now, so that joyfully and confidently  
We may faithfully serve thee  
And not be deflected by sadness.  
O Lord, prepare us through thy power  
And strengthen the reluctant flesh,  
So that we shall fight valiantly  
And pass through death and life to thee.

Hallelujah, Hallelujah!

5 | Fürchte dich nicht, ich bin bei dir

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir; weiche nicht, denn ich bin dein Gott! Ich stärke dich, ich helfe dir auch, ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.

Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst, ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein!

Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden,  
Du bist mein,  
Ich bin dein,  
Niemand kann uns scheiden.  
Ich bin dein, weil du dein Leben  
Und dein Blut mir zugut  
In den Tod gegeben.

Du bist mein, weil ich dich fasse,  
Und dich nicht, o mein Licht,  
Aus dem Herzen lasse.  
Lass mich, lass mich hingelangen,  
Da du mich und ich dich  
Lieblich werd umfängen.

**Ecce quomodo moritur justus**

Siehe, wie der Gerechte stirbt,  
und niemand nimmt es zu Herzen;  
Gerechte werden hinweg genommen,  
und niemand bedenkt es.  
Vom Antlitz der Gottlosigkeit ist der Gerechte  
hinweg genommen  
und sein Andenken wird in Frieden sein.  
In Frieden ward sein Ort  
und seine Wohnung auf dem Zion  
und sein Andenken wird in Frieden sein.

6 | **Ecce quomodo moritur justus**

Ecce quomodo moritur justus et nemo percipit corde:  
et viri justii tolluntur et nemo considerat.  
a facie iniquitatis sublatus est justus et erit in pace  
memoria eius. in pace factus est locus eius  
et in Sion habitatio eius et erit in pace memoria eius.

**Jesu, meine Freude**

7 | Jesu, meine Freude  
Meines Herzens Weide,  
Jesu, meine Zier,  
Ach wie lang, ach lange  
Ist dem Herzen bange  
Und verlangt nach dir!  
Gottes Lamm, mein Bräutigam,  
Außer dir soll mir auf Erden  
Nichts sonst Liebbers werden.

Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die  
in Christo Jesu sind, die nicht nach dem Fleische  
wandeln, sondern nach dem Geist.

**Ne crains rien, je suis auprès de toi**

Ne crains rien, je suis auprès de toi ; ne fléchis pas,  
car je suis ton Dieu ; je te fortifie, je viens à ton  
secours et je te soutiens de la main droite de ma  
justice.

Ne crains rien, car je t'ai racheté ; je t'ai appelé par  
ton nom, tu es à moi.

Seigneur, mon berger, source de toute joie !  
Tu es à moi,  
Je suis à toi,  
Nul ne peut nous séparer.  
Je suis à toi, car par amour pour moi  
Tu as donné ta vie  
Et ton sang dans la mort

Tu es à moi car je t'étreins  
Et ne te laisse pas,  
Ô toi ma lumière,  
T'éloigner de mon cœur !  
Laisse-moi, laisse-moi parvenir  
Là où  
Mutuellement  
Nous nous embrasserons éternellement.  
Ne crains rien, tu es à moi.

**Ecce quomodo moritur justus**

Voici comment meurt le juste  
et nul ne s'en émeut ;  
les hommes justes sont moissonnés,  
et nul n'y prend garde.  
De cette terre unique, le juste a été moissonné ;  
sa mémoire connaîtra la paix.  
C'est dans la paix qu'il a établi son séjour,  
et à Sion que se trouve sa demeure ;  
sa mémoire connaîtra la paix.

**Jésus, ma joie**

Jésus, ma joie,  
Délectation de mon cœur,  
Jésus, ma gloire !  
Qu'il y a longtemps, ah,  
Que mon cœur s'inquiète  
Et aspire à toi.  
Agneau de Dieu, mon fiancé,  
Rien ne doit sur cette terre  
M'être plus cher que toi.

Il n'y a donc à présent nulle condamnation pour ceux  
qui sont en Jésus-Christ, pour ceux qui se conduisent  
non selon la chair, mais selon l'Esprit.

**Fear not, for I am with thee**

Fear not, for I am with thee; be not dismayed, for  
I am thy God. I will strengthen thee, yea I will help  
thee; yea I will uphold thee with the right hand of my  
righteousness.

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

Lord my shepherd, source of all joys!  
Thou art mine,  
I am thine;  
None can part us.  
I am thine, because thou gavest me thy life  
And thy blood  
For my sake, and embraced death.

Thou art mine, because I hold thee  
And will never let thee,  
O my light,  
Leave my heart.  
Let me, let me reach the place  
Where I shall embrace thee  
And thou wilt embrace me  
In all eternity.  
Fear thou not, thou art mine.

**Ecce quomodo moritur justus**

Behold how the just dieth, and none taketh it  
to heart: and just men are taken off, and no one  
considers it: the just is taken away from the face of  
iniquity: and his memory shall be in peace.  
His place is made in peace, and his habitation is in  
Sion, and his memory shall be in peace.

**Jesu, my joy (BWV 227)**

Jesu, my joy,  
My heart's repose,  
Jesu, my treasure,  
Oh, how ceaselessly  
My fainting heart  
Longs for thee.  
Lamb of God, my bridegroom,  
No one on earth  
Is dearer to me.

There is therefore now no condemnation to them  
which are in Christ Jesus, who walk not after the  
flesh, but after the Spirit.

8	Unter deinem Schirmen Bin ich vor den Stürmen Aller Feinde frei. Lass den Satan wittern, Lass den Feind erbittern, Mir steht Jesus bei. Ob es itzt gleich kracht und blitzt, Jesus will mich decken.	Sous ta protection, Je suis à l'abri des tempêtes Déchaînées par tous mes ennemis. Laisse Satan entrer en rage, Laisse l'ennemi s'exaspérer, Jésus m'assiste ! Qu'il se mette maintenant à tonner et à faire des [éclairs, Ou que le péché et l'enfer répandent leur terreur, Jésus veut m'abriter.	Protected by thee, oh I am free from the raging Of all enemies. Let Satan thunder, Let the fiend threaten, Jesus is my aid. Even though thunder and lightning rage, Even though sin and hell terrify me; Jesus will protect me.
9	Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig macht in Christo Jesu, hat mich frei gemacht von dem Gesetz der Sünde und des Todes.	Car la loi de l'esprit de vie en Jésus-Christ m'a affranchi de la loi du péché et de la mort.	For the law of the Spirit of life in Christ Jesus hath made me free from the law of sin and death.
10	Trotz dem alten Drachen, Trotz des Todes Rachen, Trotz der Furcht darzu! Tobe, Welt, und springe, Ich steh hier und singe In gar sicherer Ruh. Gottes Macht hält mich in acht; Erd und Abgrund muss verstummen, Ob sie noch so brummen.	Malgré le vieux dragon, Malgré le gouffre béant de la mort, Malgré la crainte en surcroît, Déchaîne-toi, monde, et vole en éclats, Je demeure ici et chante Dans la tranquillité la plus assurée ! La puissance de Dieu me tient en garde, La terre et l'abîme sont condamnés à se taire, Autant qu'ils puissent gronder maintenant.	Defy the old dragon, Defy the jaws of death, Defy fear as well! Rage, O world, and quake, Here I stand, singing In perfect peace! The might of God protects me; Earth and abyss shall be silent, However much they roar.
11	Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich, so anders Gottes Geist in euch wohnt. Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein.	Quant à vous, vous ne vivez pas selon la chair, mais selon l'Esprit, si du moins l'Esprit de Dieu habite en vous. Mais si quelqu'un ne possède pas l'Esprit du Christ, il ne lui appartient pas.	But ye are not in the flesh, but in the Spirit, if so be that the Spirit of God dwell in you. Now if any man have not the Spirit of Christ, he is none of his.
12	Weg mit allen Schätzen! Du bist mein Ergötzen, Jesu, meine Lust! Weg ihr eitlen Ehren, Ich mag euch nicht hören, Bleibt mir unbewusst! Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod Soll mich, ob ich viel muss leiden, Nicht von Jesu scheiden.	Loin de moi tous les trésors, C'est toi, Jésus, qui es Ma délectation, mon désir. Loin de moi, vains honneurs, Je ne veux rien savoir de vous, Demeurez étrangers à ma conscience ! Quelle que soit ma souffrance, Ni la misère, la détresse, la croix, ni l'humiliation et Ne sauraient me séparer de Jésus. [ la mort	Away with all earthly treasure, Thou art my delight, Jesu, my joy! Away, vain glories, I will not listen to you, I want none of you! Grief, distress, cross, shame and death, However much I suffer, They shall not part me from Jesus.
13	So aber Christus in euch ist, so ist der Leib zwar tot um der Sünde willen; der Geist aber ist das Leben um der Gerechtigkeit willen.	Or si le Christ est en vous, le corps, il est vrai, est mort à cause du péché mais l'esprit est vie en raison de la justice.	And if Christ be in you, the body is dead because of sin; but the Spirit is life because of righteousness.
14	Gute Nacht, o Wesen, Das die Welt erlesen, Mir gefälltst du nicht. Gute Nacht, ihr Sünden, Bleibet weit dahinten, Kommt nicht mehr ans Licht! Gute Nacht, du Stolz und Pracht! Dir sei ganz, du Lasterleben, Gute Nacht gegeben.	Bonne nuit à toi, être Qui as choisi le monde ! À moi tu ne plais pas. Bonne nuit à vous, péchés, Restez loin derrière, Ne paraissez plus à la lumière ! Bonne nuit à toi, orgueil, et à toi, luxe ! Bonne nuit à toi tout entière, Vie de dépravation !	Good night, O being That has chosen the world, You do not please me! Good night, sins, Stay far behind me, Do not rise into the light! Good night, pride and vain glory! And to you, life of iniquity, A special good night!
15	So nun der Geist des, der Jesum von den Toten auferwecket hat, in euch wohnt, so wird auch derselbige, der Christum von den Toten auferwecket hat, eure sterbliche Leiber lebendig machen um des willen, dass sein Geist in euch wohnt.	Et si l'Esprit de celui qui a ressuscité Jésus d'entre les morts habite en vous, celui qui a ressuscité le Christ d'entre les morts rendra vie aussi à vos corps mortels par son Esprit qui habite en vous.	But if the Spirit of him that raised up Jesus from the dead dwell in you, he that raised up Christ from the dead shall also quicken your mortal bodies by his Spirit that dwelleth in you.

16 | Weicht, ihr Trauergeister,  
Denn mein Freudenmeister,  
Jesus, tritt herein.  
Denen, die Gott lieben,  
Muss auch ihr Betrübten  
Lauter Zucker sein.  
Duld ich schon hier Spott und Hohn,  
Dennoch bleibst du auch im Leide,  
Jesu, meine Freude.

#### Jubilare Deo

Lobet Gott, alle Lande,  
denn also wird der Mensch gesegnet,  
der den Herren fürchtet.  
Lobet Gott, alle Lande!  
Der Gott Israel verbinde euch,  
und er selbst sei mit euch;  
er sende euch Hilfe vom Heiligtum,  
und von Zion aus beschütze er euch.  
Lobet Gott, alle Lande!  
Es segne euch der Herr von Zion,  
der Himmel und Erde geschaffen hat.  
Lobet Gott, alle Lande!  
Dienet dem Herrn mit Freuden!

#### 17 | Jubilate Deo

Jubilare Deo omnis terra,  
quia sic benedicetur homo qui timet Dominum.  
Deus Israel conjungat vos, et ipse sit vobiscum.  
Mittat vobis auxilium de sancto  
et de Sion tueatur vos.

Benedicat vobis Dominus ex Sion,  
qui fecit caelum et terram.

Servite Domino in laetitia!

#### Singet dem Herrn ein neues Lied

- 18 | Singet dem Herrn ein neues Lied, Die Gemeinde der Heiligen sollen ihn loben. Israel freue sich des, der ihn gemacht hat. Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihrem Könige, Sie sollen loben seinen Namen im Reihen; mit Pauken und mit Harfen sollen sie ihm spielen.
- 19 | Wie sich ein Vater erbarmet  
Über seine junge Kinderlein,  
So tut der Herr uns allen,  
So wir ihn kindlich fürchten rein.  
Er kennt das arm Gemächte,  
Gott weiss, wir sind nur Staub,  
Gleich wie das Gras vom Rechen,  
Ein Blum und fallend Laub!  
Der Wind nur drüber wehet,  
So ist es nicht mehr da.  
Also der Mensch vergehet,  
Sein End das ist ihm nah.  
Nun lob mein Seel, den Herren

Gott, nimm dich ferner unser an,  
Denn ohne dich ist nichts getan  
Mit allen unsern Sachen.  
Drum sei du unser Schirm und Licht,  
Und trügt uns unsre Hoffnung nicht,  
So wirst du's ferner machen.  
Wohl dem, der sich nur steif und fest  
Auf dich und deine Huld verlässt.

Écartez-vous, esprits d'affliction,  
Car voici que le maître de ma joie,  
Jésus, apparaît.  
À ceux qui aiment Dieu  
Le chagrin aussi  
Doit être doux comme le miel.  
Si j'endure ici-bas sarcasme et dérision,  
Au sein de la souffrance tu n'en demeures pas moins,  
Jésus, ma joie.

#### Jubilare Deo

Acclamez Dieu, terre entière,  
car c'est ainsi que sera béni celui  
qui craint le Seigneur.  
Acclamez Dieu, terre entière !  
Que le Dieu d'Israël vous unisse  
et qu'en personne, il soit avec vous !  
Qu'il vous prête secours  
et que, de Sion, il vous protège !  
Acclamez Dieu, terre entière !  
Des hauteurs de Sion, que le Seigneur vous bénisse,  
lui qui a créé le ciel et la terre !  
Acclamez Dieu, terre entière !  
Servez le Seigneur dans la joie !

#### Chantez au Seigneur un chant nouveau

Chantez au Seigneur un chant nouveau ! Que l'assemblée des Saints fasse sa louange ! Qu'Israël se réjouisse de celui qui l'a engendré ! Que les enfants de Sion vibrent d'allégresse en leur roi ! Qu'ils rendent louange à son nom par la danse et qu'ils jouent pour lui tambour et harpe !  
Comme un père a pitié  
De ses tout petits enfants,  
Le Seigneur a pitié de nous tous  
Si nous le craignons avec le respect candide des enfants.  
Il connaît notre humble condition,  
Dieu sait que nous ne sommes que poussière,  
Semblables à l'herbe qu'on fauche,  
À la fleur qui se fane, à la feuille qui tombe !  
Le vent ne fait que souffler dessus  
Et il n'y a plus rien !  
Ainsi passe l'homme  
Et sa fin est proche.

Dieu, prête-nous toujours main forte !  
Car sans toi tous nos actes  
Ici-bas sont stériles.  
Sois donc notre refuge et notre lumière  
Et, si notre espérance ne nous trompe pas,  
Tu continueras donc à nous protéger.  
Bienheureux celui qui, ferme et inébranlable,  
Se fie à toi et à ta clémence !

Give way, you spirits of sadness,  
For Jesus, the King of joy,  
Is entering in.  
Those who love God  
Must accept even their sadness  
As pure delight.  
Though I suffer mockery and derision here,  
Yet even in my grief  
Shalt thou, Jesu, remain my joy.

#### Jubilare Deo

O be joyful in the Lord, all ye lands:  
for thus shall be blessed the man  
that feareth the Lord.  
May the God of Israel unite you,  
and may he be with you.  
May the Lord send you help  
from his holiness  
and preserve you from out of Sion.

May the Lord bless you from Sion,  
he that made heaven and earth.

Serve the Lord with gladness!

#### Sing unto the Lord a new song

Sing unto the Lord a new song, and his praise in the congregation of saints. Let Israel rejoice in him that made him. Let the children of Sion be joyful in their King. Let them praise his name in the dance; let them sing praises unto him with the timbrel and the harp.

As a father is merciful  
To his little children,  
So is the Lord to us all,  
As long as we are obedient and pure.  
He knows our frailty,  
God knows we are but dust,  
As the grass and flower and foliage,  
Falling under the rake.  
Let but the wind breathe over it  
And it is gone.  
Thus man passes away,  
His end is at hand.

O Lord, continue to care for us,  
For without thee  
All our striving comes to nothing.  
Be then our shield and light,  
And if our hope does not deceive us,  
Thou shalt continue to be so.  
Happy is he who, without wavering,  
Puts his trust in thee and thy bounty.

20 | Lobet den Herrn in seinen Taten, lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit!  
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn.  
Halleluja!

Louez le Seigneur en ses hauts faits, louez-le dans toute sa majesté.  
Que tout ce qui respire loue le Seigneur.  
Alléluia !

Praise the Lord for his mighty acts. Praise him according to his excellent greatness.  
Let everything that hath breath praise the Lord.  
Hallelujah!

## PYGMALION / RAPHAËL PICHON - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH  
**Köthener Trauermusik** BWV 244a  
 CD HMC 902211



WOLFGANG AMADEUS MOZART  
**Libertà!**  
 an imaginary *dramma giocoso* in three scenes  
 with *S. Devieilhe, S. Stagg, S. Malfi, V. Linard,*  
*J. Chest, N. di Pierro*  
 2 CD HMM 902638.39



JEAN-PHILIPPE RAMEAU  
**Castor et Pollux** (version 1754)  
 with *C. Ainsworth, F. Sempey, E. de Negri*  
*S. Devieilhe, C. Immler, V. Ancely, C. Margaine*  
 2 CD HMC 902212.13



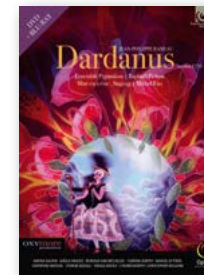
**Les Filles du Rhin / Rheinmädchen**  
 SCHUBERT - SCHUMANN - BRAHMS - WAGNER  
 Feat. *B. Fink, mezzo-soprano & E. Ceysson, harp*  
 CD HMC 902239



**Enfers**  
 JEAN-PHILIPPE RAMEAU, CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK  
 with *S. Degout, baritone*  
 CD HMM 902288

### DVD / Blu-Ray

JEAN-PHILIPPE RAMEAU  
**Dardanus** (version 1739)  
*Staging: Michel Fau*  
 2 DVD + BD HMD 9859051.52



LUIGI ROSSI  
**L'Orfeo**  
*Staging: Jetske Mijnsen*  
 2 DVD + BD HMD 9859058.59



**Les Funérailles de Louis XIV**  
 LALANDE, PHILIDOR, COLIN, HELFER  
 with *C. Scheen, L. Richardot, S. Boden,*  
*M. Mauillon, C. Immler*  
 2 BD HMD 9909056.57





# VOUS AIMEZ LA MUSIQUE NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT

Depuis plus de 30 ans,  
Mécénat Musical Société Générale  
est partenaire de la musique classique.

**C'EST VOUS  
L'AVENIR**  **SOCIÉTÉ  
GÉNÉRALE**

Société Générale, S.A. au capital de 1 066 714 367,50 € – 552 120 222 RCS PARIS – Siège social : 29, bd Haussmann, 75009 PARIS. Avril 2020

Pygmalion est en résidence à l'Opéra National de Bordeaux.  
Il est aidé par la Direction régionale des affaires culturelles de Nouvelle-Aquitaine,  
la Ville de Bordeaux et la région Nouvelle-Aquitaine.  
Ensemble associé à l'Opéra-Comique (2019-2022), Pygmalion reçoit le soutien  
de Mécénat Musical Société Générale.  
Pygmalion est en résidence à la Fondation Singer-Polignac.



Pygmalion remercie les musiciens du chœur et de l'orchestre  
pour cette aventure extraordinaire, les membres de son conseil d'administration  
ainsi que Mécénat Musical Société Générale pour son fidèle soutien.

*“La photo utilisée page 1 du Requiem de Mozart - mis en scène par Romeo Castellucci,  
que nous avons donné au Festival d'Aix-en-Provence en 2019 –  
fait écho, pour moi, à la jubilation intrinsèque des Motets de Bach.  
Un rite dans lequel l'énergie vitale du groupe célèbre le sacré par le chant et la danse.”* Raphaël Pichon



All the latest news of the label and its releases on

**[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)**

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet “Boutique”  
ou à l'adresse **[boutique.harmoniamundi.com](http://boutique.harmoniamundi.com)**

NEW! An online store is now accessible on the tab ‘Store’  
or at **[store.harmoniamundi.com](http://store.harmoniamundi.com)**

**harmonia mundi musique s.a.s.**

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020

Enregistrement : Septembre 2019, Église Notre-Dame-du-Liban, Paris (France)

Direction artistique et montage : Aline Blondiau

Prise de son, mixage et mastering : Hugues Deschaux

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : *Requiem* mis en scène par Romeo Castellucci et dirigé par Raphaël Pichon  
au Festival d'Aix-en-Provence, juillet 2019, photo © Pascal Victor

Maquette : Atelier harmonia mundi