



# MENU

---

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 6
FRANÇAIS	P. 17
DEUTCH	P. 28
LYRICS	P. 40

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



2

Recording place: Gedinne, église Notre-Dame, September 2021

Executive producer: Jérôme Lejeune

Recording & artistic direction: Aline Blondiau

Editing: Lambert Colson

English translations: Peter Lockwood

Deutsche Übersetzungen: Suzanne Lowien

Traductions françaises: Catherine Meeùs

Photo p. 1 & 14 © Tom Roelofs

Cover illustration: Hieronymus Bosch (ca1450-1516), *Der Aufstieg in das himmlische Paradies* (detail)

Venezia, Palazzo ducale, © akag-images

# PASSAGES

## GERMAN RITUAL MUSIC

1600-1800

---

### InALTO

Alice Focroulle & Griet de Geyter: *sopranos*

Bart Uvyn: *alto*

Vojtech Semerad & Tomas Lajtkep: *tenors*

Geoffroy Buffière: *bass*

Lambert Colson & Darren Moore: *cornetts*

Guy Hanssen, Susanna Defendi, Charlotte Van Passen  
& Bart Vroomen: *trombones*

Joost Swinkels, Simen Van Mechelen, Harry Ries  
& Tomas Lajtkep: *trombones* in Martin Mayer's *Da der Tag*

Anneke Scott & Alain de Rudder: *corni da tirarsi*

Liam Byrne & Thomas Baeté: *viols*

Marie Rouquié: *violin*

Nadine Heinrichs: *viola*

Edouard Catalan & Ronan Kernoa: *bass violins*

Marc Meisel: *organ*

Lambert Colson: *direction*

1. <i>Equale Nr. 1 (Miserere)</i> , WoO 30*	Ludwig van Beethoven	04:25
2. <i>Equale Nr. 3 (Amplius)</i> , WoO 30*	(1770–1827)	02:01
A, 2 T, B / 4 trombones		
3. <i>O meine Seele, warum bist du betrübet</i> , SWV 419	Heinrich Schütz	03:54
S, S, A, 2 T, B	(1585–1672)	
4. <i>Freudenlied</i>	Johann Georg Ahle	01:55
S, S / 2 cornetts, 3 trombones,	(1651–1706)	
basso continuo (theorbo, organ)		
5. <i>Fili mi Absalon</i> , SWV 269	Heinrich Schütz	06:42
B / 4 trombones, basso continuo (theorbo, organ)		
6. <i>Paduana dolorosa</i> , SSWV 42	Samuel Scheidt	06:13
violine, viol, cornett, 3 trombones,	(1587–1654)	
basso continuo (theorbo, organ)		
7. <i>Klage-Lied</i> , BuxWV 76/2	Dieterich Buxtehude	07:33
S (AF), 2 viols, basso continuo (organ)	(1637–1707)	
8. <i>Da der Tag ein Ende nahm</i>	Martin Mayer	02:52
S (GdG), A / 8 trombones,	(ca 1642–1709/12)	
basso continuo (theorbo, organ)		
9. <i>Aurora lucis rutilat</i>	Roland de Lassus	03:38
S (GdG), A, 2 T, B / 2 cornetts, 4 trombones,	(ca 1530/32–1594)	
basso continuo (theorbo, organ)		
10. <i>Du, dem nie im Leben Ruhstatt ward</i>	Ludwig van Beethoven	01:56
A, 2 T, B		

\* Ignaz Xaver Ritter von Seyfried (1776-1841) provided the texts for these works by Beethoven; he also reworked a few contrapuntal details for the vocal versions.

- |  |                                       |       |
|--|---------------------------------------|-------|
| 11. <i>Ich bin eine Blume zu Saron</i><br>2 S / violin, basso continuo (theorbo, organ)  | Johann Philipp Krieger<br>(1649–1725) | 07:07 |
| 12. <i>Haec dies</i><br>A, 2 T / 2 cornetts, 4 trombones,<br>basso continuo (theorbo, organ)   | Christoph Strauß<br>(ca 1575/80–1631) | 01:50 |
| 13. <i>O Jesu Christ, meins Lebens Licht</i> , BWV 118<br>2 S, A, T (TL), B / cornett, 3 trombones,<br>2 corni da tirarsi, basso continuo (organ)  | Johann Sebastian Bach<br>(1685–1750)  | 04:32 |
| 14. <i>O Jesulein, mein Jesulein</i><br>2 S / trombone, basso continuo (theorbo, organ)  | Johann Hermann Schein<br>(1586–1630)  | 03:01 |
| 15. <i>Traur- und Begräbnuß-Music</i><br><i>des Herrn Johann Helms</i><br>S (GdG), A, T (TL), B / violin, viola, 2 bass violins,<br>cornet, 3 trombones, basso continuo (theorbo, organ) | Dietrich Becker<br>(1623–1679)        | 12:46 |
| 16. <i>Herzlich tut mich verlangen</i> , BWV 727<br>mute cornett, organ  | Johann Sebastian Bach                 | 02:22 |
| 17. <i>Freue dich des Weibes deiner Jugend</i> , SWV 453<br>2 S, A, 2 T, B / 2 cornetts, 4 trombones,<br>basso continuo (theorbo, organ)   | Heinrich Schütz                       | 04:36 |

## PASSAGES

---

The solemn sound of brass ensembles has long been associated with rites surrounding death, resurrection and the promise of new life in marriage. Anthropologists describe such moments as “liminal” – threshold experiences that mark the passage from one state to another. This program explores the role of brass instruments in marking or invoking such “passages” in the German-speaking lands, from the sixteenth to the nineteenth centuries.

While the Romans used metal trumpets in military and religious contexts, these instruments yielded in the early western middle ages to conical horn-type instruments, made of natural horn, wood or metal. In early medieval depictions of the Last Judgment, angels are often shown blowing long horns. At Roncevaux, Roland blew an oliphant (a carved elephant horn) to summon help. (Surviving medieval oliphants reveal the existence of trade networks connecting northern Europe to West Africa.) The magical power of horns is also attested in the bible: seven Israelite priests directed the power of God against the walls of Jericho by sounding seven horns around the city over seven days. Medieval horns were sometimes provided with finger holes to allow players to produce more notes than the natural harmonics allow; the renaissance and baroque cornetto is descended from such instruments. The instrument that developed into the European trumpet was introduced from the Middle East during the Crusades. The elaborate pommels and the decoration that surrounded the bells of European trumpets until the eighteenth century originated in the work of Persian silversmiths.

Medieval authors sometimes used classical Latin names for later instruments. For example, the Romans used the word *bucina* for one type of trumpet. In the middle ages, this word was used for the kind of trumpets brought back by the Crusaders. The word *bucina* then appears in vernacular languages, such as the French *buisine*. Fifteenth-century

trumpet-makers used slides to produce notes absent from the harmonic series. The slide trumpet, on which the body of the instrument is moved back and forth on an extended mouthpiece, largely yielded to the trombone. (The German name for the trombone, *Posaune*, comes from *buisine*, and thus ultimately from *bucina*.) The greater balance of the trombone permitted makers to create families of instruments, from soprano to bass. The velvety, purring legato produced by these early trombones (or *sackbuts*), with their thin walls, narrow bores and small bells, blends well with voices, and trombonists and cornetto players were employed with increasing regularity in princely chapels from about 1500.

Giovanni Gabrieli, organist at St Mark's, Venice, from 1585 until his death in 1612, developed a musical style that expressed the grandeur of the Venetian Republic. He combined the rich sonority of trombones and cornetti with voices and violins, sometimes in groupings of contrasting pitch and texture. Around 1600, composers such as Lodovico Grossi da Viadana (*ca* 1560–1627) developed a new style of church music in which continuo instruments (organ, harpsichord, lute, harp) provided a chordal accompaniment for solo voices. Pieces in this style sometimes included lines for instrumental ritornelli (returning interludes). These styles were combined by Claudio Monteverdi (1567–1643) and his followers, and taken up by German composers throughout the seventeenth century.

German composers exploited the associations of brass instruments for centuries. They used trombones to express grief, death and mourning, and trumpets and cornetti to suggest majesty and celebration. Mozart conjured the trombone's associations with rites of initiation and with priestly ceremonial in *The Magic Flute*; its divine connotations in the third act of *Idomeneo*; and its links to the underworld in *Don Giovanni*. The aria *Tuba mirum* from Mozart's *Requiem*, for bass and trombone, vividly recalls the trumpets of the Last Judgment. At the cathedral of Linz, brass music was traditionally played on All Souls' Day (2 November). When Beethoven visited Linz in the autumn of 1812, the cathedral choirmaster Franz Xaver Glöggl (1764–1839) asked him to write some new pieces for

All Souls' Day. Beethoven supplied a piece for six trombones (now lost) and three settings for four trombones. He called these pieces *Equali*, a reference to a Renaissance style of writing for voices or instruments in a restricted range. Their titles recall verses of Psalm 51. While their sonority and allusion to older compositional practices are archaic, their harmonic language is unmistakably modern. Ignaz Ritter von Seyfried supplied texts for *Equali* I and III, which were performed at Beethoven's funeral on 29 March 1827. Franz Grillparzer supplied a text for the second *Equale*, which was performed at the consecration of Beethoven's tomb at Währing a year later.

Heinrich Schütz (1585–1672) was the most revered German composer of his generation. Landgrave Moritz of Hessen employed him as a boy chorister in his court chapel at Kassel. After Schütz's voice changed, he was sent to study with Giovanni Gabrieli. During a later trip to Italy, he encountered the work of Claudio Monteverdi. He spent his later career (from 1614 until his death) as organist and cantor of the court chapel at Dresden, the leading musical institution in Lutheran Germany, providing music for the religious and official functions of the court, occasional music for entertainments, and pieces commemorating the weddings or funerals of friends, prominent citizens and notable courtiers.

Schütz's *O meine Seel, warum bist du betrübet* is a setting of a lament by the poet Christian Brehme (1613–1667), court librarian at Dresden, for his wife Anna Margarethe, née Voigt (+ 1652). Schütz's setting was printed as part of a commemorative publication, an example of the remarkable explosion of memorial culture in Germany between about 1550 and 1750. During these two centuries, about 100,000 funeral sermons were printed, and over 1000 funerary pieces, including the examples on this recording.

*Fili mi Absalon*, from *Symphoniae sacrae* I (1629), set for the unusual combination of four trombones, continuo and solo bass, is a superb example of Schütz's musical and dramatic craftsmanship. The text is David's lament following the death of his rebellious



son Absalon (2 Samuel 18:33). The solo voice, representing that of David himself, begins at the bottom of its register, rising a tenth in its repetitions of Absalon's name, before falling in a destabilising chromatic descent back to the bottom. The first verse is followed by an instrumental *danse macabre*. The second solo verse picks up the final motif of the sinfonia, before falling again into a fatal chromatic spiral that expresses David's wish to have died instead of Absalon. Just as the solo voice seems to find peace on a warm B flatt chord, the trombones return, spurring David on to further agonised repetitions of Absalon's name. The final three repetitions lead David ever downwards towards the grave for which he longs.

Schütz's *Freue dich des Weibes deiner Jugend* (Proverbs 5:18–1), which exhorts a young bridegroom to take pleasure in his wife, was presumably written for a wedding. Stylistically the piece probably belongs to the mid-1620s, and features a vigorous rhythm and spicy dissonances in the cornetto parts.

Johann Georg Ahle (1651–1706) succeeded his father as organist of St Blasius' church in Mühlhausen. He published several musical writings in the form of novels and dialogues. Ahle's *Freudenlied* celebrated the birth of Prince Joseph Habsburg (later Emperor Joseph I) in 1678. Its composition was presumably a factor in the decision of Leopold I to crown Ahle as poet laureate in 1680; the letters patent of his appointment mention his skill both in poetry and in music. The text calls on organs, cymbals, cornetti, trumpets, trombones, flutes and singers to celebrate the joyful event. The instrumental ensemble of two *trombette* (here played on cornetti), three trombones and continuo vividly depicts the text.

Dieterich Buxtehude's publication *Fried- und Freudenreiche Hinfarth* ("Peaceful and joyful departure") comprises two pieces performed at the funeral in 1674 of his father and teacher, Johannes, in St Mary's church, Lübeck, where Buxtehude was organist. Buxtehude had already written the first piece (not recorded here) in 1671, for the funeral of Meno Hanneken. It comprises four consciously archaic contrapuntal variations on Luther's

burial chorale *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, a confident expression of Luther's own expectation of resurrection. The second piece in the publication, *Klage-Lied*, celebrates Johannes Buxtehude's musicianship, and reflects the hope that he had now taken his place in the heavenly choir. The affective and personal text is written in Dietrich Buxtehude's persona, and it is possible that he wrote both poem and music. The style of the *Klage-Lied* contrasts with the erudite counterpoint of *Mit Fried und Freud*. Its more modern and manneristic melody begins conspicuously with a descending sixth, and soon traces a full octave descent from the first note. The third phrase then ascends a sixth above the initial note, tracing out the melody's compass of nearly two octaves. The obbligato instruments are marked *tremolo*, suggesting shallow, desperate breathing and a weakening pulse, while the continuo part is marked by chains of anguished dissonances.

Samuel Scheidt was born at Halle in 1587, and died there in 1654. A virtuoso trained by the Amsterdam organist Sweelinck, he also composed important vocal and instrumental works. Scheidt's *Paduana dolorosa* was first published in his instrumental collection *Ludi musici* (1621). The dolorous qualities of this dance arise from its dissonances, chromaticism and drooping melodic motifs.

Martin Mayer was born, probably at Breslau (now Wrocław) in about 1642, and died there in 1709/12. He worked as organist at St Bernhardin's church in Breslau. Perhaps because his music was rather conservative, or because it requires such large forces – between twelve and fifty voices – none of his works were printed, and only a few are preserved in manuscript. *Da der Tag ein Ende nahm*, for soprano duet, eight trombones and continuo, is drawn from his *Charfreytags Andacht* (Good Friday Devotion).

Orlandus Lassus was born at Mons (Hainaut) in about 1530/32. He was taken as a boy chorister into the service of the Dukes of Mantua. After periods in Milan, Palermo, Naples, Rome and Antwerp, he was appointed in 1556 to the court at Munich, where he worked until his death in 1594. Lassus' setting of the Easter hymn *Aurora lucis rutilat*,

for an unusually large ensemble of ten voices, was published in the posthumous anthology *Magnum opus musicum* (1604).

Johann Philipp Krieger (1649–1725) was one of the most prominent German musicians of his time. Born at Nuremberg, he soon became known as a keyboard prodigy. After perfecting his skills at the Swedish court, he found employment at Zeitz and Bayreuth. After a further period of study in Italy, he played before Emperor Leopold I at Vienna, who ennobled him and his siblings as a reward. He then found employment at the court in Halle; in 1680, the court moved to Weißenfels, where Krieger served as Kapellmeister. He composed both sacred and secular music, including eighteen operas in German. He also developed a new style of German cantata, consisting of arias, recitatives, chorales and biblical verses, a structure later used by Bach. His sacred concerto *Ich bin eine Blume zu Saron* sets verses from Luther's translation of the Song of Songs 2. It is set for two sopranos, continuo and an obbligato part, which Krieger suggests could be taken by violin, viola da gamba or trombone.

Christoph Strauß was born about 1570/80, probably at Vienna, from a family of musicians who had long served the Habsburgs. He served in several distinguished positions, including organist at St Michael's, Vienna, imperial chamber organist, court chapelmaster and – from 1628 until his death in 1631 – choirmaster at St Stephen's, Vienna. Strauß's setting of *Haec dies*, the Gradual for Easter Day, is written for nine voices, divided into a low choir of five voices, and a high choir of four. The setting, written in the grand style of Giovanni Gabrieli, is largely chordal, and alternates between sections in duple and triple time. The score assigns several voices to trombones (including a *trombone grande*), cornetto and mute cornetto.

The *lituus* was a horn-type instrument used by the Etruscans and the Romans. The autograph score of Bach's motet *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* (BWV 118) is set for four singers (soprano, alto, tenor, bass), three trombones, cornetto and – mysteriously – *due*

*litui*. The paper of the autograph manuscript of the first version can be dated to 1736/37. Bach rearranged the piece a decade later, replacing the trombones and cornetti with strings and continuo, and suggesting the addition of three oboes and bassoon, apparently to double the vocal parts, but retaining the two *litui*. The identity of Bach's *litui* is debated. Curt Sachs believed that the word refers to natural horns in B. A research project at the Schola Cantorum Basiliensis in 2008/09 proposed that the instruments were straight wooden natural trumpets, of a type still used in East-Central Europe for funeral music. Another solution is presented here: the *cornò da tirarsi*, which Bach specified in three of his surviving cantatas. Although no examples of this instrument have survived, it has been hypothetically reconstructed as a brass horn with a coiled section (suggesting the curved *lituus*) and a slide which permits a fully chromatic range. The occasion for the composition of *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* – designated in the autograph score as *Motetto* – remains unclear. The chorale text, by Martin Behm (1608), was associated with funerals. The scoring suggests outdoor performance, such as a funeral procession or burial. An earlier suggestion that the piece was written for the burial of Joachim Friedrich von Flemming in 1740 is contradicted by the earlier date of the autograph materials.

Bach's organ chorale *Herzlich tut mich verlangen* is based on the melody from Hans Leo Haßler's love song *Mein Gmüt ist mir verwirret von einer Jungfrau zart* ("My mind has been turned upside down by a tender young woman"), first published in 1601. In 1613 this melody became attached to the hymn *Herzlich tut mich verlangen* by Christoph Knoll (1605), whose verses contrast the trials of earthly life with the joys of heaven. Knoll's text, with its expectation of resurrection, soon became associated with funerals. The melody later became associated with further texts, including *O Haupt voll Blut und Wunden*, deployed in Bach's *St Matthew Passion*. In this organ chorale, Bach presents the melody in decorated form, often interrupted by motifs known in baroque musical rhetoric as *suspirones* ("sighs"), in which a phrase begins after a short hesitation. The lower voices,

rich in dissonance, reflect the longing of the text. Stylistic features, including the diminished seventh chord at the final cadence, a signature of Bach's early organ works, suggest that he probably wrote this piece during his time at Weimar (1708–1717).

Johann Hermann Schein (1586–1630), a friend of Schütz and Scheidt, reinvigorated Lutheran church music by integrating features of Italian vocal music. He served for a time as chapelmaster at Weimar, before his appointment as cantor of St Thomas' in Leipzig. Schein's *O Jesulein, mein Jesulein*, published in the second volume of his *Opella nova* (1626), is a setting of a New Year's poem by Johann Jakob Beckh, for two sopranos and continuo. It begins with a quasi-canon between the two voices over pedal-points in the continuo, before breaking into looser antiphonal imitation.

After working as court organist at the Ahrensburg, and then as court violinist in Sweden and Celle, Dietrich Becker (1623?–1679) moved to Hamburg in 1662, where he found employment as a town musician. He played with many other prominent musicians, such as Weckmann, Scheidemann and Reincken. Towards the end of his life he became involved in the Hamburg opera. His *Traur- und Begräbnuß-Music* ("Funeral and burial music") was written for the obsequies of Johann Helm, chancellor of Schleswig-Holstein (1678). The text begins with Luther's translation of 1 Timothy 6:6, followed by a six-strophe poem that reflects on the Pauline text. The music is set for four voices and four strings (here replaced by brass). The opening sinfonia is marked by suspensions and *suspirationes*. The first chorus (repeated at the end) alternates fugato sections and block declamation, reinforced by the instruments. Verses 1–5 are set as vocal solos or duos, alternating with instrumental ritornelli, while the sixth verse falls into two halves: a bass solo with instrumental accompaniment, followed by a homophonic section with instruments doubling the voices.



## Birth, transformation, return

This recording celebrates ten years of creation with InAlto. Where have we come from and what have we become through our projects? What do we dream of doing?

As for our origin and identity, it goes without saying that the ensemble's DNA is contained in the sound produced by the cornetts and trombones; our ten years together have enabled us to shape this material little by little, always taking our inspiration from the human voice. A voice sings and resonates, but above all else it tells a story. I remember a listener's reaction to the sound of the cornet at the end of a concert: "I'm hearing it here for the first time, but I have the feeling it's an ancient sound; in fact, I think I've always known it". What kind of acoustic and emotional miracle can evoke such reactions? I am reminded of Marin Mersenne's famous words: "[the sound of the cornett] is like a ray of sunlight that pierces the shadows or twilight".

The earliest forms of instruments with mouthpieces were hollowed out of animal horns and were used by shepherds for calling their flocks and signalling to each other. They appear in cultures and traditions throughout the world; their distinctive sound is often associated with some form of ritual, with rites of passage and sometimes even with magic. Funeral ceremonies, births, weddings and sunset rituals all date back to the dawn of time, in which 'trumps' could be used; two silver trumpets were found in Tutankhamen's burial chamber.

Seven angels sound their trumpets in the Revelation of St. John, destroying the physical universe and ushering in God's eternal realm. The Koran describes an angel traditionally known as Israfil blowing a trumpet before the end of time to announce the resurrection of the world. Centuries later, Luther transformed these trumpets into *Posaunen*, trombones.

This exchange was decisive for the place that brass ensembles would come to occupy in the history of music, particularly so in Germany, as music there had been profoundly

disrupted by the Lutheran Reformation and was closely bound to the power of rhetoric, the accuracy of words and the means used to convey them. The brass thus became the ensemble of choice for any composer seeking to evoke hell, death and the passage to the afterlife.

Schütz chose trombones to evoke the grief of King David at the death of his son Absalon. Mute cornetts were systematically associated with funeral music by composers of the imperial court of the 17<sup>th</sup> century, notably Christoph Strauss, Giovanni Valentini, Antonio Bertali, Johann Heinrich Schmelzer, and Johann Joseph Fux. This ensemble had become almost archaic by the 18<sup>th</sup> century in Germany and was made up of a cornett, 3 trombones and two Lituui, a mysterious type of trumpet that J.S. Bach employed in his motet/cantata *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* (BWV 118) in 1736. Brass instruments were also called for by Praetorius, Schütz and Schein for passages that often illustrated birth, resurrection and marriage: a depiction of the circle of life itself.

I dream that this recording will make these precious transformative moments echo in everyone. I am fully aware of how lucky I am that I can share these monuments of our culture, surrounded by musicians who are dear to me at each concert. The idea that this "Passage" — this recording that marks our ensemble's ten years of existence — is but the first that we will make with Ricercar moves me deeply and fills me with great joy.

LAMBERT COLSON



Le son solennel des ensembles de cuivres a longtemps été associé aux rites entourant la mort, la résurrection et la promesse d'une vie nouvelle dans le mariage. Les anthropologues qualifient ces moments de « liminaux », des expériences de seuil qui marquent le passage d'un état à l'autre. Ce programme explore le rôle des cuivres pour marquer ou invoquer de tels « passages » dans les pays germanophones du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle.

Alors que les Romains utilisaient des trompettes en métal dans les contextes militaire et religieux, ces instruments cédèrent la place à des instruments coniques en corne, en bois ou en métal au début du Moyen Âge. Dans les représentations médiévales du Jugement dernier, les anges sont souvent montrés soufflant dans de longues cornes. À Roncevaux, Roland souffla dans un oliphant (une corne d'éléphant sculptée) pour appeler à l'aide. (Les oliphants médiévaux conservés révèlent d'ailleurs l'existence de liens commerciaux reliant l'Europe du Nord à l'Afrique de l'Ouest.) Le pouvoir magique des cornes est également attesté dans la Bible : sept prêtres israélites dirigèrent la puissance de Dieu contre les murs de Jéricho en faisant résonner sept cornes autour de la ville pendant sept jours. Les cornes médiévales étaient parfois pourvues de trous pour les doigts afin de permettre aux sonneurs de produire plus de notes que ne le permettent les harmoniques naturelles ; le cornet Renaissance et baroque descend de ces instruments. L'instrument qui deviendrait la trompette européenne fut introduit depuis le Moyen-Orient pendant les Croisades. Les pommeaux élaborés et la décoration des cloches des trompettes européennes jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle provenaient du travail des orfèvres persans.

Les auteurs médiévaux utilisèrent parfois des noms latins classiques pour des instruments plus tardifs. Par exemple, les Romains désignaient un certain type de trompette du terme de « *bucina* ». Au Moyen Âge, cette appellation fut utilisée pour le type de

trompette rapporté par les croisés. Le terme « *bucina* » apparut ensuite dans les langues vernaculaires, comme en français (« buisine »). Les facteurs de trompettes du XV<sup>e</sup> siècle utilisaient une coulisse pour produire les notes absentes de la série des harmoniques. La trompette à coulisse, où le corps de l'instrument est déplacé d'avant en arrière sur une longue embouchure, laissa la place au trombone (le nom allemand du trombone, *Posaune*, provient du terme buisine, et donc de *bucina*). Le meilleur équilibre de ce dernier permit aux facteurs de créer des familles d'instruments, du soprano au basse. Le *legato* velouté et ronronnant produit par ces premiers trombones (ou saqueboutes), avec leurs parois fines, leurs alésages étroits et leurs petites cloches, se marie bien avec les voix, et les trombonistes et les cornistes furent employés de plus en plus régulièrement par les chapelles princières à partir de 1500.

Giovanni Gabrieli, organiste à Saint-Marc à Venise de 1585 à sa mort en 1612, développa un style musical reflétant la grandeur de la République vénitienne. Il combina la riche sonorité des trombones et des cornets avec les voix et les violons, parfois en groupes de diapasons et de textures différents. Vers 1600, des compositeurs comme Lodovico Grossi da Viadana (c. 1560-1627) développèrent un nouveau style de musique d'église dans lequel les instruments de la basse continue (orgue, clavecin, luth, harpe) fournissent aux voix solistes un accompagnement en accords. Les pièces de ce style comprenaient parfois des lignes pour les ritournelles instrumentales (interludes de retour). Ces styles furent combinés par Claudio Monteverdi (1567-1643) et ses disciples et repris par les compositeurs allemands tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle.

Les compositeurs allemands exploitèrent les associations de cuivres pendant des siècles. Ils utilisaient les trombones pour exprimer le chagrin, la mort et le deuil, et les trompettes et cornets pour suggérer la majesté et la célébration. Mozart évoqua l'association du trombone avec les rites d'initiation et avec le cérémonial sacerdotal dans *La Flûte enchantée* ; ses connotations divines dans le troisième acte d'*Idoménée* ; et ses liens avec les Enfers dans *Don Giovanni*. L'air *Tuba mirum* de son *Requiem*, pour basse et

trombone, rappelle de façon saisissante les trompettes du Jugement dernier. À la cathédrale de Linz, la musique pour cuivres était traditionnellement jouée le jour de la Toussaint (le 2 novembre). Lorsque Beethoven visita Linz à l'automne 1812, le maître de chapelle de la cathédrale, Franz Xaver Glöggl (1764-1839), lui demanda d'écrire de nouvelles pièces à cette occasion. Beethoven fournit une pièce pour six trombones (aujourd'hui perdue) et trois arrangements pour quatre trombones. Il nomma ces pièces *Equali*, en référence au style de composition de la Renaissance pour voix ou instruments à tessiture restreinte. Leurs titres rappellent des versets du psaume 51. Si leurs sonorités et leurs références à des pratiques compositionnelles sont archaïques, leur langage harmonique est indubitablement moderne. Ignaz Ritter von Seyfried fournit les textes des *Equali* I et III, qui furent jouées aux funérailles du compositeur le 29 mars 1827. Franz Grillparzer fournit celui d'*Equale* II, exécutée lors de la consécration de la tombe de Beethoven à Währing un an plus tard.

Heinrich Schütz (1585-1672) fut le compositeur allemand le plus vénéré de sa génération. Le landgrave Moritz de Hesse l'employa comme jeune choriste pour sa chapelle de la cour de Kassel. Après la mue, Schütz fut envoyé pour étudier auprès de Giovanni Gabrieli. Lors d'un voyage ultérieur en Italie, il découvrit l'œuvre de Claudio Monteverdi. Il passa la fin de sa carrière (de 1614 à sa mort) comme organiste et cantor à la chapelle de la cour de Dresde, la principale institution musicale de l'Allemagne luthérienne, fournissant de la musique pour les fonctions religieuses et officielles de la cour, de la musique occasionnelle pour les divertissements et des pièces de célébration de mariages ou de funérailles d'amis, de citoyens importants et de courtisans notables.

*O meine Seel, warum bist du betrübet* de Schütz met en musique une lamentation du poète Christian Brehme (1613-1667), bibliothécaire de la cour de Dresde, pour sa femme Anna Margarethe, née Voigt († 1652). La mise en musique par Schütz fut imprimée dans le cadre d'une publication commémorative, un exemple de la remarquable explosion de culture mémorielle en Allemagne entre 1550 et 1750 environ.

*Fili mi Absalon*, tirée du recueil de *Symphoniae sacrae* I (1629), destinée à l'effectif inhabituel de quatre trombones, basse continue et basse solo, est un superbe exemple de l'art musical et dramatique de Schütz. Le texte est la lamentation de David sur la mort de son fils rebelle Absalon (2 Samuel 18:33). La voix solo, qui représente celle de David lui-même, commence dans le grave, monte d'une dixième dans ses répétitions du nom d'Absalon avant de retomber jusqu'en bas dans une descente chromatique déstabilisante. Le premier verset est suivi d'une danse macabre instrumentale. Le second verset solo reprend le motif final de la sinfonia avant de retomber dans une spirale chromatique qui exprime le souhait de David de mourir à la place de son fils. Au moment où la voix solo semble avoir trouvé la paix sur un accord de si bémol chaleureux, les trombones reviennent, incitant David à répéter le nom d'Absalon de façon angoissante. Les trois dernières répétitions conduisent David vers le bas, vers la tombe à laquelle il aspire.

*Freue dich des Weibes deiner Jugend* (Proverbes 5:18-1) de Schütz, qui exhorte un jeune marié à trouver du plaisir avec sa femme, fut vraisemblablement composée à l'occasion d'un mariage. D'un point de vue stylistique, la pièce appartient probablement au milieu des années 1620 et se caractérise par une rythmique vigoureuse et des dissonances épicées dans les parties de cornet.

Johann Georg Ahle (1651-1706) succéda à son père comme organiste de l'église Saint-Blaise à Mühlhausen. Il publia plusieurs écrits musicaux sous forme de romans et de dialogues. *Freudenlied* célèbre la naissance du prince Joseph de Habsbourg (le futur empereur Joseph I<sup>er</sup>) en 1678. Sa composition joua vraisemblablement un rôle dans la décision de Léopold I<sup>er</sup> de nommer Ahle poète lauréat en 1680 ; les lettres patentes de sa nomination mentionnent ses compétences en poésie comme en musique. Le texte fait appel aux orgues, cymbales, cornets, trompettes, trombones, flûtes et chanteurs pour célébrer le joyeux événement. L'ensemble instrumental composé de deux *trombette* (jouées ici par les cornets), trois trombones et basse continue restitue le texte de manière vivante.

La publication par Dieterich Buxtehude de *Fried- und Freudenreiche Hinfarth* (*Un départ riche de paix et de joie*) comprend deux pièces données lors des funérailles de son père et maître, Johannes, en 1674, en l'église Sainte-Marie à Lübeck, où Buxtehude était organiste. Il avait déjà écrit la première pièce (non enregistrée ici) en 1671 pour les funérailles de Meno Hanneken, quatre variations contrapuntiques volontairement archaïques sur le choral funèbre *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, expression confiante de l'attente de la résurrection par Luther. La deuxième pièce, *Klage-Lied*, célèbre l'art de Johannes Buxtehude et reflète l'espoir qu'il a désormais trouvé sa place dans le chœur céleste. Dans le texte affectif et personnel, Dietrich Buxtehude s'exprime à la première personne et il est possible qu'il en soit lui-même l'auteur. Le style du *Klage-Lied* contraste avec le contrepoint érudit de *Mit Fried und Freud*. Sa mélodie plus moderne et maniériste commence ostensiblement avec une sixte descendante et trace bientôt une octave descendante depuis la première note. La troisième phrase monte ensuite d'une sixte au-dessus de la note initiale, ouvrant ainsi l'étendue de la mélodie sur près de deux octaves. Les instruments obligés sont marqués *tremolo*, suggérant une respiration superficielle et désespérée et un pouls qui s'affaiblit, tandis que la partie de basse continue est marquée par des chaînes de dissonances angoissantes.

Samuel Scheidt naquit à Halle en 1587 et y mourut en 1654. Virtuose formé par l'organiste amstellodamois Sweelinck, il composa des œuvres vocales et instrumentales importantes. Sa *Paduana dolorosa* fut d'abord publiée dans le recueil instrumental *Ludi musici* (1621). Les qualités doloristes de cette danse proviennent de ses dissonances, de son chromatisme et de ses motifs mélodiques tombants.

Martin Mayer naquit probablement à Breslau (aujourd'hui Wrocław) vers 1642 et y mourut en 1709/1712. Il y travailla comme organiste à l'église Saint-Bernardin. En raison peut-être du caractère conservateur de sa musique ou parce qu'elle exigeait un effectif important – entre douze et cinquante voix –, aucune de ses œuvres ne fut imprimée et

seules quelques-unes sont conservées en manuscrit. *Da der Tag ein Ende nahm* pour deux sopranos, huit trombones et basse continue est tirée du recueil *Charfreytags Andacht* (*Dévotion du Vendredi saint*).

Orlandus Lassus naquit à Mons (Hainaut) vers 1530/1532. Il fut engagé comme jeune choriste au service des ducs de Mantoue. Après des périodes à Milan, Palerme, Naples, Rome et Anvers, il fut nommé à la cour de Munich en 1556, où il travailla jusqu'à sa mort en 1594. Sa mise en musique de l'hymne de Pâques *Aurora lucis rutilat* pour un ensemble inhabituellement grand de dix voix fut publiée dans l'anthologie posthume *Magnum opus musicum* (1604).

Johann Philipp Krieger (1649-1725) fut l'un des musiciens allemands les plus éminents de son temps. Né à Nuremberg, il se fit rapidement connaître comme prodige du clavecin. Après s'être perfectionné à la cour de Suède, il trouva un emploi à Zeitz et à Bayreuth. Après une nouvelle période d'études en Italie, il joua devant l'empereur Léopold Ier à Vienne, qui l'anoblit, ainsi que sa fratrie, en récompense. Il fut alors engagé à la cour à Halle ; en 1680, la cour déménagea à Weißenfels, où il servit comme *Kapellmeister*. Il composa de la musique sacrée et profane, dont dix-huit opéras en allemand. Il développa un nouveau style de cantate allemande, composé d'airs, de récitatifs, de chorals et de versets bibliques, une structure qui serait reprise plus tard par Johann Sebastian Bach. Son concerto sacré *Ich bin eine Blume zu Saron* met en musique des versets de la traduction du Cantique des cantiques 2 par Luther. Il est destiné à deux sopranos, basse continue et partie obligée, qui, selon le compositeur, peut être jouée par un violon, une viole de gambe ou un trombone.

Christoph Strauß naquit vers 1570/1580, probablement à Vienne, dans une famille de musiciens au service des Habsbourg de longue date. Il occupa plusieurs postes importants, dont ceux d'organiste à Saint-Michel à Vienne, d'organiste de la chambre impériale, de maître de chapelle de la cour et, de 1628 à sa mort en 1631, de maître de chœur à Saint-Étienne à Vienne. Sa mise en musique de *Haec dies*, le graduel du jour de Pâques, est

écrite pour neuf voix et un chœur aigu de quatre voix. Composée dans le grand style de Giovanni Gabrieli, l'œuvre est en grande partie en accords et alterne entre sections binaires et ternaires. La partition attribue plusieurs voix aux trombones (dont un *trombone grande*), au cornet et au cornet muet.

Le *lituus* était un instrument du type du cor utilisé par les Étrusques et les Romains. La partition autographe du motet *O Jesu Christ, meus Lebens Licht* (BWV 118) de Johann Sebastian Bach est destinée à quatre chanteurs (soprano, alto, ténor, basse), trois trombones, cornet et – mystérieusement – *due litui*. Le papier du manuscrit autographe de la première version peut être daté de 1736/1737. Bach réarrangea la pièce une décennie plus tard, remplaçant les trombones et cornets par des cordes et une basse continue et suggérant l'addition de trois hautbois et basson, apparemment pour doubler les parties vocales, mais conservant les deux *litui*. L'identité des *litui* de Bach reste débattue. Curt Sachs pensait que le terme fait référence aux cors naturels en si bémol. Un projet de recherche mené à la Schola Cantorum Basiliensis en 2008/2009 a suggéré que les instruments étaient des trompettes naturelles droites en bois, telles que celles encore utilisées en Europe centre-orientale pour la musique funéraire. Une autre solution est présentée ici, avec le *corno da tirarsi*, que Bach spécifie dans trois de ses cantates conservées. Si aucun exemplaire de cet instrument n'a survécu, il a été hypothétiquement reconstitué comme un cor en laiton avec une section enroulée (suggérant le *lituus* recourbé) et une coulisse permettant de jouer une gamme entièrement chromatique. L'occasion pour laquelle a été composée *O Jesu Christ, meus Lebens Licht*, qualifiée de « *motetto* » dans la partition, reste incertaine. Le texte du choral de Martin Behm (1608) est associé aux funérailles. La partition suggère une exécution en plein air, comme pour une procession funéraire ou un enterrement. Il a été supposé que la pièce aurait été écrite pour l'enterrement de Joachim Friedrich von Flemming en 1740, mais l'hypothèse est contredite par la date antérieure des documents autographes.

Le choral pour orgue *Herzlich tut mich verlangen* de Bach est basé sur la mélodie de la chanson d'amour *Mein Gmüt ist mir verwirret von einer Jungfrau zart* (*Mon esprit est troublé à cause d'une tendre jeune fille*) de Hans Leo Haßler, publiée initialement en 1601. En 1613, cette mélodie fut rattachée à l'hymne *Herzlich tut mich verlangen* de Christoph Knoll (1605), dont les vers opposent les épreuves de la vie terrestre aux joies célestes. Le texte de Knoll, avec son attente de la résurrection, fut rapidement associé aux funérailles. La mélodie fut ensuite associée à d'autres textes, dont *O Haupt voll Blut und Wunden*, utilisé dans la *Passion selon saint Matthieu* de Bach. Dans ce choral pour orgue, Bach expose la mélodie de façon ornée, souvent interrompue par des motifs connus dans la rhétorique musicale baroque sous le nom de *suspirones* (« soupirs »), dans lesquels une phrase commence après une courte hésitation. Les voix inférieures, riches en dissonances, reflètent la nostalgie du texte. Les caractéristiques stylistiques, y compris l'accord de septième diminuée à la cadence finale, une signature des premières œuvres pour orgue de Bach, laissent penser qu'il écrivit cette pièce pendant son séjour à Weimar (1708-1717).

Johann Hermann Schein (1586-1630), un ami de Schütz et de Scheidt, rendit vigueur à la musique d'église luthérienne en y intégrant des éléments de la musique vocale italienne. Il servit pendant un temps comme maître de chapelle à Weimar avant d'être engagé comme cantor à l'église Saint-Thomas à Leipzig. *O Jesulein, mein Jesulein*, publiée dans le second volume d'*Opella nova* (1626), est une mise en musique pour deux sopranos et basse continue d'un poème de Nouvel An de Johann Jakob Beckh. Elle commence avec un quasi-canon entre les deux voix sur des points de pédale à la basse continue, avant de s'ouvrir sur une imitation antiphonique plus lâche.

Après avoir travaillé comme organiste à la cour d'Ahrensburg puis comme violoniste à celle de Suède et à Celle, Dietrich Becker (1623 ?-1679) s'installa à Hambourg en 1662, où il fut engagé comme musicien municipal. Il joua avec de nombreux musiciens importants, tels Weckmann, Scheidemann et Reincken. Vers la fin de sa vie, il s'impliqua dans l'opéra



de Hambourg. Sa *Traur- und Begräbnuß-Music* (*Musique de funérailles et d'enterrement*) fut écrite pour les obsèques de Johann Helm, chancelier du Schleswig-Holstein (1678). Le texte commence par la traduction par Luther de 1 Timothy 6:6, suivie par un poème de six strophes, réflexion sur le texte paulinien. La musique est destinée à quatre voix et quatre instruments à cordes (remplacés ici par des cuivres). La sinfonia d'ouverture est marquée par des suspensions et des *suspirones*. Le premier chœur (répété à la fin) alterne sections *fugato* et déclamatoires, renforcées par les instruments. Les versets 1 à 5 sont des solos ou des duos vocaux alternant avec des ritournelles instrumentales, tandis que le sixième se divise en deux parties : un solo de basse avec accompagnement instrumental, puis une section homophone où les instruments doublent les voix.

GRANTLEY MCDONALD

## Naissance, transformation et retour

Le présent enregistrement célèbre dix années de création avec InAlto. D'où venons-nous et que sommes-nous devenus au travers de nos projets ? À quoi rêvons-nous ?

Concernant notre origine et notre identité, il va de soi que l'ADN de l'ensemble est ce son produit par les cornets et les trombones et que ces dix années passées à travailler ensemble nous ont permis de sculpter peu à peu cette matière, inspirés par le modèle vocal. La voix, qui sonne et résonne, mais surtout raconte. Je me souviens de la réaction d'un auditeur à propos du cornet, après un concert : « Je l'entends ici pour la première fois. Il me semble que ce son est très ancien et que je l'ai en fait toujours connu. » Quel miracle acoustique et émotionnel peut-il susciter de telles réactions ? Je pense aussi à ces mots de Marin Mersenne : « [Le cornet] est semblable à l'éclat d'un rayon de soleil, qui paroist dans l'ombre ou dans les ténèbres. »

Les instruments à embouchure dans leur forme primitive étaient creusés dans des cornes animales et utilisés comme instruments de berger, instruments d'appel, de signal. Utilisés dans les cultures et traditions du monde entier, ils ont un son particulier qui est bien souvent associé à une forme de rituel, aux rites de passage et parfois même à la magie. Rites funéraires, naissances, mariages, cérémonies autour du coucher du soleil sont autant de traditions remontant à la nuit des temps, lors desquels des « trompes » pouvaient être utilisées. Deux trompettes d'argent ont notamment été retrouvées dans la chambre funéraire de Toutankhamon.

Dans l'apocalypse de Jean, sept anges sonnent des trompettes, détruisant l'univers physique et se précipitant dans le royaume de l'éternel de Dieu. Le Coran décrit un ange, traditionnellement nommé Israfil, qui fait résonner une trompette avant la fin des temps, annonçant ainsi la résurrection du monde. Des siècles plus tard, Luther traduit ces « trompettes » en *Posaunen*, des trombones.

Cet échange sera décisif pour la place qu'occuperont ensuite les ensembles de cuivres dans l'histoire de la musique, particulièrement dans la musique allemande, profondément bouleversée par la réforme luthérienne et tellement attachée aux pouvoirs de la rhétorique, de la justesse des mots et des moyens utilisés pour les véhiculer. Les cuivres deviennent ainsi l'ensemble de prédilection de tout compositeur cherchant à évoquer l'enfer, la mort et le passage vers l'au-delà.

Ce sont les trombones que choisit Schütz pour évoquer la douleur du roi David à la mort de son fils Absalom. Ce sont les cornets muets qui sont systématiquement associés aux pièces funèbres chez les compositeurs de la cour impériale du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment Christoph Strauss, Giovanni Valentini, Antonio Bertali, Johann Heinrich Schmelzer, Johann Joseph Fux... C'est un ensemble devenu presque archaïque dans l'Allemagne du XVIII<sup>e</sup> siècle, constitué d'un cornet, de trois trombones et de deux *lituui*, mystérieuses trompes, qui inspire Johann Sebastian Bach en 1736 pour la composition de son motet-cantate *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* (BWV 118). C'est aussi aux cuivres que sont souvent confiés par Praetorius, Schütz et Schein des passages illustrant la naissance, la résurrection et le mariage, dessinant alors un cercle complet autour de la vie.

Je rêve que cet enregistrement fasse résonner en chacun ces précieux moments de transformation. Je mesure, à chaque concert, la chance que j'ai de pouvoir partager des monuments de notre culture, entourés de musiciens qui me sont chers. L'idée que ce « passage » d'une dizaine à l'autre n'est que le premier me remplit de joie et d'émotion.

LAMBERT COLSON

## PASSAGEN

---

Der feierliche Klang von Blechbläserensembles wird seit langem mit Riten in Verbindung gebracht, die den Tod, die Auferstehung und das Versprechen eines neuen Lebens in der Ehe betreffen. Anthropologen bezeichnen solche Momente als „liminal“ – Schwellenerfahrungen, die die Passage von einem Zustand in einen anderen markieren. In diesem Programm wird die Rolle von Blechblasinstrumenten bei der Markierung oder Beschwörung solcher „Passagen“ im deutschsprachigen Raum vom 16. bis zum 19. Jahrhundert erforscht.

Die Römer verwendeten Trompeten aus Metall in militärischen und religiösen Kontexten, doch diese Instrumente wichen im frühen abendländischen Mittelalter konischen hornartigen Instrumenten, die aus Naturhorn, Holz oder Metall hergestellt wurden. In frühmittelalterlichen Darstellungen des Jüngsten Gerichts werden häufig Engel abgebildet, die in lange Hörner blasen. In Roncevaux blies Roland einen Olifanten (eine Elfenbeintrompete aus einem geschnitzten Elefantenstoßzahn), um Hilfe herbeizurufen. (Erhaltene mittelalterliche Olifanten zeugen von der Existenz von Handelsnetzen, die Nordeuropa mit Westafrika verbanden.) Die magische Kraft von Hörnern wird auch in der Bibel beschrieben: Sieben israelitische Priester lenkten die Macht Gottes gegen die Mauern von Jericho, indem sie sieben Tage lang in sieben Hörnern rund um die Stadt schmetterten. Mittelalterliche Hörner wurden manchmal mit Grifflöchern versehen, um den Spielern die Möglichkeit zu geben, zusätzliche Töne zu erzeugen, die über die natürlichen Obertöne hinausgehen; der Zink der Renaissance und des Barock geht auf derartige Instrumente zurück. Das Instrument, das sich zur europäischen Trompete entwickeln sollte, wurde während der Kreuzzüge aus dem Nahen Osten eingeführt. Die kunstvollen Knäufe und die Verzierungen, die die Schalltrichter von europäischen Trompeten bis ins 18. Jahrhundert schmückten, gehen auf die Arbeit persischer Silberschmiede zurück.

Mittelalterliche Autoren griffen mitunter auf klassische lateinische Namen für später entstandene Instrumente zurück. So verwendeten die Römer beispielsweise das Wort *bucina* für eine Art von Trompete. Im Mittelalter wurde dieses Wort für jene Trompeten verwendet, die von den Kreuzfahrern mitgebracht wurden. Das Wort *bucina* taucht dann auch in den Volkssprachen auf, z. B. im französischen *buisine*. Im 15. Jahrhundert verwendeten Trompetenbauer Züge, um Töne hervorzubringen, die in der Obertonreihe fehlen. Die Zugtrompete, bei der der Korpus des Instruments auf einem verlängerten Mundstück hin- und herbewegt wird, ist weitgehend der Posaune gewichen. (Die deutsche Bezeichnung Posaune leitet sich von *buisine* und damit letztlich von *bucina* ab.) Die größere Ausgewogenheit der Posaune ermöglichte es den Herstellern, Instrumentenfamilien vom Sopran bis zum Bass zu bauen. Das samtige, schnurrende Legato dieser frühen Posaunen (oder Sackbuten) mit ihren dünnen Wänden, engen Bohrungen und kleinen Schalltrichtern lässt sich gut mit Stimmen kombinieren, und Posaunisten und Zinkenisten wurden ab etwa 1500 immer häufiger in fürstlichen Kapellen angestellt.

Giovanni Gabrieli war von 1585 bis zu seinem Tod 1612 Organist am Markusdom in Venedig und entwickelte einen Musikstil, der die Grandezza der venezianischen Republik zum Ausdruck brachte. Er kombinierte den vollen Klang von Posaunen und Zinken mit Stimmen und Violinen, manchmal in Gruppen mit kontrastierenden Tonhöhen und Texturen. Um 1600 entwickelten Komponisten wie Lodovico Grossi da Viadana (ca. 1560-1627) einen neuen Kirchenmusikstil, bei dem Continuoinstrumente (Orgel, Cembalo, Laute, Harfe) eine akkordische Begleitung für Solostimmen lieferten. Stücke in diesem Stil enthielten manchmal Zeilen mit instrumentalen *ritornelli* (wiederkehrende Zwischenspiele). Diese Stile wurden von Claudio Monteverdi (1567-1643) und seinen Nachfolgern miteinander kombiniert und von deutschen Komponisten im 17. Jahrhundert aufgegriffen.

Deutsche Komponisten nutzten die Eigenschaften der Blechblasinstrumente

über Jahrhunderte hinweg. Sie setzten Posaunen ein, um Kummer, Tod und Trauer auszudrücken, und Trompeten und Zinken, um Majestät und Feierlichkeit zu symbolisieren. Mozart beschwor die Verbindung der Posaune mit Initiationsriten und priesterlichen Zeremonien in der *Zauberflöte* herauf, die göttliche Konnotation der Posaune im dritten Akt von *Idomeneo* und ihre Verbindung zur Unterwelt in *Don Giovanni*. Die Arie *Tuba mirum* für Bass und Posaune aus seinem *Requiem* weckt lebhaftere Vorstellungen von den Trompeten des Jüngsten Gerichts. Im Linzer Dom wurde an Allerseelen (2. November) traditionell Blasmusik gespielt. Als Beethoven im Herbst 1812 Linz besuchte, bat ihn der Domkapellmeister Franz Xaver Glöggel (1764-1839), einige neue Stücke für Allerseelen zu komponieren. Beethoven schrieb ein (heute verschollenes) Stück für sechs Posaunen und drei Sätze für vier Posaunen. Er nannte diese Stücke *Equali*, eine Anspielung auf einen Renaissancestil, der für Stimmen oder Instrumente mit begrenztem Tonumfang geschrieben wurde. Ihre Titel verweisen auf Verse aus Psalm 51. Während der Klang und die Anspielung auf ältere Kompositionspraktiken in diesen Stücken archaisch sind, ist ihre harmonische Sprache unverkennbar modern. Ignaz Ritter von Seyfried schrieb Texte zu den *Equali* I und III, die bei Beethovens Beerdigung am 29. März 1827 erklangen. Franz Grillparzer verfasste einen Text für das zweite *Equale*, das ein Jahr später bei der Konsekration von Beethovens Grabmal in Währing aufgeführt wurde.

Heinrich Schütz (1585-1672) war der angesehenste deutsche Komponist seiner Generation. Landgraf Moritz von Hessen stellte ihn als Chorknaben in seiner Hofkapelle in Kassel ein. Nachdem Schütz den Stimmbruch hinter sich hatte, wurde er zur Ausbildung zu Giovanni Gabrieli geschickt. Auf einer späteren Italienreise lernte er die Werke Claudio Monteverdis kennen. Seine weitere Laufbahn (von 1614 bis zu seinem Tod) verbrachte er als Organist und Kantor der Hofkapelle in Dresden, der führenden musikalischen Institution im lutherischen Deutschland, und sorgte für die musikalische Umrahmung religiöser und offizieller Anlässe des Hofes, gelegentlich für musikalische

Unterhaltung und für Werke zum Gedenken an die Hochzeiten oder Beerdigungen von Freunden, prominenten Bürgern und bedeutenden Höflingen.

Schütz' *O meine Seel, warum bist du betrübet* ist die Vertonung eines Klagelieds des Dichters und Dresdner Hofbibliothekars Christian Brehme (1613-1667) für seine Frau Anna Margarethe, geb. Voigt (+ 1652). Schütz' Vertonung wurde als Teil eines Nekrologs gedruckt, ein Beispiel für die bemerkenswerte Ausbreitung der Gedenkkultur in Deutschland zwischen etwa 1550 und 1750. In diesen zwei Jahrhunderten wurden etwa 100.000 Leichenpredigten und mehr als 1000 Trauerkompositionen gedruckt, darunter auch die auf dieser Aufnahme enthaltenen Beispiele.

*Fili mi Absalon* aus den *Symphoniae sacrae* I (1629), besetzt mit der ungewöhnlichen Kombination von vier Posaunen, Continuo und Solobass, ist ein hervorragendes Beispiel für Schütz' musikalisches und dramatisches Können. Bei dem Text handelt es sich um Davids Klage nach dem Tod seines aufrührerischen Sohnes Absalon (2. Samuel 18,33). Im Solopart wird die Stimme Davids wiedergegeben. Sie beginnt am unteren Ende ihres Registers, steigt bei den Wiederholungen von Absalons Namen um eine Dezime nach oben, bevor sie in einem destabilisierenden chromatischen Abstieg wieder nach unten fällt. Auf die erste Strophe folgt eine instrumentale *danse macabre*. Die zweite Solostrophe greift das Schlussmotiv der *sinfonia* auf, bevor sie erneut in eine verhängnisvolle chromatische Spirale gerät, in der Davids Wunsch zum Ausdruck kommt, er möge anstelle von Absalon tot sein. Gerade als die Solostimme auf einem warmen B-Akkord Ruhe zu finden scheint, kehren die Posaunen zurück und spornen David zu weiteren qualvollen Wiederholungen von Absalons Namen an. Die letzten drei Wiederholungen führen David immer weiter hinab in Richtung des Grabes, nach dem er sich sehnt.

In Schütz' *Freue dich des Weibes deiner Jugend* (Sprüche 5,18-1) wird ein junger Bräutigam dazu aufgerufen, sich an seiner Frau zu erfreuen; das Stück wurde vermutlich für eine Hochzeit geschrieben. Stilistisch gehört es wahrscheinlich in die Mitte der 1620er

Jahre und zeichnet sich durch einen kräftigen Rhythmus und pikante Dissonanzen in den Zink-Stimmen aus.

Johann Georg Ahle (1651-1706) trat die Nachfolge seines Vaters als Organist der Divi-Blasii-Kirche in Mühlhausen an. Er veröffentlichte mehrere musikalische Schriften in Form von Romanen und Dialogen. In Ahles *Freudenlied* wird die Geburt des Prinzen Joseph Habsburg (später Kaiser Joseph I.) im Jahr 1678 gefeiert. Seine Komposition war vermutlich ausschlaggebend für die Entscheidung Leopolds I., Ahle 1680 zum Dichturfürsten zu krönen; in den Patentbriefen zu seiner Ernennung wird sein Können sowohl auf dem Gebiet der Dichtung als auch der Musik erwähnt. Im Text werden Orgeln, Zimbeln, Zinken, Trompeten, Posaunen, Flöten und Sänger zur Feier des freudigen Ereignisses aufgerufen. Das Instrumentalensemble aus zwei *trombette* (hier auf Zinken gespielt), drei Posaunen und Continuo zeichnet den Text anschaulich nach.

Dieterich Buxtehudes Werk *Fried- und Freudenreiche Hinfarth* besteht aus zwei Stücken, die bei der Beerdigung seines Vaters und Lehrers Johannes im Jahr 1674 in der Lübecker Marienkirche aufgeführt wurden, an der er Organist war. Das erste Stück (hier nicht eingespielt) hatte Buxtehude bereits 1671 für die Beerdigung von Meno Hanneken geschrieben. Es umfasst vier bewusst archaische kontrapunktische Variationen über Luthers Begräbnischoral *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, ein zuversichtlicher Ausdruck der Auferstehungserwartung Luthers. Im zweiten Stück der Veröffentlichung, dem *Klage-Lied*, wird Johannes Buxtehudes Musizierkunst gefeiert und die Hoffnung zum Ausdruck gebracht, er möge nun einen Platz in den himmlischen Chören einnehmen. Der emotionale und persönliche Text ist aus der Sicht Dietrich Buxtehudes geschrieben, und es ist durchaus denkbar, dass sowohl das Gedicht als auch die Musik von ihm stammen. Der Stil des *Klage-Liedes* kontrastiert mit dem gelehrten Kontrapunkt in *Mit Fried und Freud*. Die eher moderne und manierierte Melodie beginnt markant mit einer absteigenden Sexte und bewegt sich von der ersten Note aus bald eine ganze Oktave nach unten. Die dritte



Phrase steigt dann eine Sexte über den Anfangston auf und spannt den Bogen der Melodie über fast zwei Oktaven. In den obligaten Instrumenten findet sich die Angabe *tremolo*, was auf ein flaches, verzweifertes Atmen und einen sich abschwächenden Puls hindeutet, während der Continuoart durch Ketten gequälter Dissonanzen gekennzeichnet ist.

Samuel Scheidt wurde 1587 in Halle geboren, wo er 1654 auch starb. Er war ein Virtuose, der von dem Amsterdamer Organisten Sweelinck ausgebildet wurde, und komponierte zudem bedeutende Vokal- und Instrumentalwerke. Scheidts *Paduana dolorosa* wurde erstmals in seiner Instrumentalsammlung *Ludi musici* (1621) veröffentlicht. Die schmerzlichen Eigenschaften dieses Tanzsatzes ergeben sich aus den Dissonanzen, der Chromatik und den abfallenden melodischen Motiven.

Martin Mayer kam vermutlich ungefähr 1642 in Breslau (heute Wrocław) zur Welt und starb dort 1709/12. Er arbeitete als Organist an der dortigen Bernhardinerkirche. Seine Musik war eher konservativ und erforderte große Besetzungen – zwischen zwölf und fünfzig Stimmen –, weshalb wohl keines seiner Werke gedruckt wurde und nur wenige in Handschriften erhalten sind. *Da der Tag ein Ende nahm*, für zwei Sopranstimmen, acht Posaunen und Continuo, stammt aus seiner *Charfreytags Andacht*.

Orlandus Lassus wurde um 1530/32 in Mons (Hennegau) geboren. Er trat als Chorknabe in die Dienste der Herzöge von Mantua ein. Nach Aufhalten in Mailand, Palermo, Neapel, Rom und Antwerpen erhielt er 1556 eine Anstellung am Münchner Hof, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1594 wirkte. Lassus' Vertonung des Osterhymnus *Aurora lucis rutilat* für ein ungewöhnlich großes zehnstimmiges Ensemble wurde in der posthumen Anthologie *Magnum opus musicum* (1604) veröffentlicht.

Johann Philipp Krieger (1649-1725) war einer der bedeutendsten deutschen Musiker seiner Zeit. Der gebürtige Nürnberger wurde schon früh als Wunderkind auf den Tasten bekannt. Nachdem er seine Fähigkeiten am schwedischen Hof vervollkommen hatte, fand er Anstellungen in Zeitz und Bayreuth. Nach einem weiteren Studienaufenthalt

in Italien spielte er vor Kaiser Leopold I. in Wien, der ihn und seine Geschwister zur Belohnung in den Adelsstand erhob. Anschließend fand er eine Anstellung am Hof in Halle; 1680 wurde der Hof nach Weißenfels verlegt, wo Krieger als Kapellmeister diente. Er komponierte sowohl geistliche als auch weltliche Musik, darunter achtzehn Opern in deutscher Sprache. Er entwickelte auch einen neuen Stil der deutschen Kantate, bestehend aus Arien, Rezitativen, Chorälen und biblischen Versen, ein Aufbau, der später auch von Bach eingesetzt werden sollte. In seinem geistlichen Konzert *Ich bin eine Blume zu Saron* werden Verse aus Luthers Übersetzung des Hohelieds 2 vertont. Es ist für zwei Soprane, Continuo und eine Obligatostimme gesetzt, die laut Krieger von einer Violine, Viola da Gamba oder Posaune übernommen werden kann.

Christoph Strauß wurde um 1570/80 wahrscheinlich in Wien geboren und stammte aus einer Musikerfamilie, die seit Langem im Dienst der Habsburger stand. Er hatte mehrere angesehene Ämter inne, unter anderem war er Organist an der Michaelerkirche in Wien, kaiserlicher Kammerorganist, Hofkapellmeister und – von 1628 bis zu seinem Tod 1631 – Chorleiter am Stephansdom in Wien. Strauß' Vertonung des Ostergraduales *Haec dies* ist neunstimmig, aufgeteilt in einen fünfstimmigen Unter- und einen vierstimmigen Oberchor. Die Vertonung, die im prächtigen Stil Giovanni Gabriellis geschrieben ist, ist überwiegend akkordisch und wechselt zwischen Abschnitten in binären und ternären Metren. In der Partitur sind mehrere Stimmen mit Posaunen (darunter eine *trombone grande*), Zink und stillem Zink besetzt.

Der *lituus* war ein hornartiges Instrument, das von Etruskern und Römern verwendet wurde. Die autographe Partitur von Bachs Motette *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* (BWV 118) ist mit vier Sängern (Sopran, Alt, Tenor, Bass), drei Posaunen, Zink und – rätselhafterweise – *due litui* besetzt. Das Papier des autographen Manuskripts der ersten Fassung kann auf 1736/37 datiert werden. Bach arrangierte das Stück ein Jahrzehnt später neu, wobei er die Posaunen und Zinken durch Streicher und Continuo

ersetzte und die Hinzufügung von drei Oboen und Fagott vorschlug, offenbar um die Gesangsstimmen zu verdoppeln, die beiden *litui* aber beibehielt. Es herrscht Uneinigkeit darüber, um welches Instrument es sich bei Bachs *litui* handelt. Curt Sachs ging davon aus, dass sich das Wort auf Naturhörner in B bezieht. Bei einem Forschungsprojekt an der Schola Cantorum Basiliensis in den Jahren 2008/09 wurde die Hypothese aufgestellt, dass es sich bei den Instrumenten um gerade hölzerne Naturtrompeten handelt, wie sie in Ostmitteleuropa noch immer für Trauermusik verwendet werden. Eine andere Lösung wird hier vorgestellt: der *cornò da tirarsi*, den Bach in drei seiner überlieferten Kantaten angegeben hat. Obwohl keine Exemplare dieses Instruments erhalten sind, wurde es hypothetisch als Messinghorn mit einem gebogenen Stück (das an den gekrümmten *lituus* erinnert) und einem Zug rekonstruiert, der einen vollständig chromatischen Tonumfang ermöglicht. Es bleibt unklar, zu welchem Anlass *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* – in der autographen Partitur als *Motetto* bezeichnet – komponiert wurde. Der Choraltext von Martin Behm (1608) steht mit Begräbnissen in Verbindung. Die Vertonung deutet auf eine Aufführung im Freien hin, etwa bei einem Trauerzug oder einer Beerdigung. Die Annahme, dass das Stück für die Beerdigung von Joachim Friedrich von Flemming im Jahr 1740 geschrieben wurde, wird durch die frühere Datierung der autographen Materialien widerlegt.

Bachs Orgelchoral *Herzlich tut mich verlangen* basiert auf der Melodie von Hans Leo Haßlers Liebeslied *Mein Gmüt ist mir verwirret von einer Jungfrau zart*, das 1601 erstmals veröffentlicht wurde. Im Jahr 1613 wurde das Lied *Herzlich tut mich verlangen* von Christoph Knoll (1605), in dessen Versen die Prüfungen des irdischen Lebens den Freuden des Himmels gegenübergestellt werden, mit dieser Melodie unterlegt. Knolls Text mit seiner Erwartung der Auferstehung wurde bald mit Beerdigungen assoziiert. Die Melodie wurde später mit weiteren Texten in Verbindung gebracht, darunter *O Haupt voll Blut und Wunden*, das in Bachs *Matthäus-Passion* verwendet wurde. In diesem Orgelchoral präsentiert

Bach die Melodie in verzierter Form, oft unterbrochen von Motiven, die in der barocken musikalischen Rhetorik als *suspirationes* (Seufzer) bekannt sind, bei denen eine Phrase nach einem kurzen Zögern beginnt. Die dissonanzreichen Unterstimmen spiegeln die Sehnsucht des Textes wider. Stilistische Merkmale, einschließlich des verminderten Septakkords in der Schlusskadenz, der für Bachs frühe Orgelwerke charakteristisch ist, deuten darauf hin, dass er dieses Stück während seiner Weimarer Zeit (1708-1717) schrieb.

Johann Hermann Schein (1586-1630) war ein Freund von Schütz und Scheidt, der die lutherische Kirchenmusik durch die Übernahme von Elementen der italienischen Vokalmusik neu belebte. Er diente eine Zeit lang als Kapellmeister in Weimar, ehe er in Leipzig zum Thomaskantor ernannt wurde. Scheins *O Jesulein, mein Jesulein*, veröffentlicht im zweiten Band seiner *Opella nova* (1626), ist die Vertonung eines Neujahrs Gedichtes von Johann Jakob Beckh für zwei Soprane und Continuo. Das Stück beginnt mit einem Quasi-Kanon zwischen den beiden Stimmen über Orgelpunkten im Continuo, bevor es in eine lockere antiphonale Imitation übergeht.

Nach Stationen als Hoforganist in Ahrensburg und als Hofgeiger in Schweden und Celle zog Dietrich Becker (1623?-1679) im Jahr 1662 nach Hamburg, wo er eine Anstellung als Stadtmusikant fand. Er spielte mit vielen anderen prominenten Musikern wie Weckmann, Scheidemann und Reincken. Gegen Ende seines Lebens wurde er an der Hamburger Oper engagiert. Seine *Traur- und Begräbnuß-Musik* wurde für die Beisetzung des schleswig-holsteinischen Kanzlers Johann Helms geschrieben (1678). Der Text beginnt mit Luthers Übersetzung von 1. Timotheus 6,6, gefolgt von einem sechsstrophigen Gedicht, das den Paulustext reflektiert. Das Werk ist für vier Stimmen und vier Streicher geschrieben (hier durch Blechbläser ersetzt). Die eröffnende *sinfonia* zeichnet sich durch Vorhalte und *suspirationes* aus. Im ersten Chor (der am Ende wiederholt wird) wechseln sich Fugato-Abschnitte und deklamatorische Blöcke ab, die von den Instrumenten verstärkt werden. Die Strophen 1 bis 5 sind als Vokalsoli oder -duos gesetzt, die sich mit

instrumentalen Ritornellen abwechseln, während die sechste Strophe in zwei Hälften unterteilt ist: ein Bass-Solo mit Instrumentalbegleitung, gefolgt von einem homophonen Abschnitt, in dem die Instrumente die Stimmen verdoppeln.

GRANTLEY MCDONALD

## Entstehung, Transformation und Wiederkehr

Mit der vorliegenden Aufnahme feiern wir die zehnjährige kreative Arbeit des Ensembles InAlto. Woher kommen wir und was haben wir durch unsere Projekte erreicht? Wovon träumen wir?

Wenn man nach unserem Ursprung und unserer Identität fragt, versteht es sich von selbst, dass die DNA des Ensembles der Klang ist, den Zinken und Posaunen erzeugen, und dass es uns durch die zehn gemeinsamen Jahre gelungen ist, dieses Material nach und nach zu formen, inspiriert durch das Vorbild der Gesangsstimme. Die Stimme, die klingt und resoniert, aber vor allem erzählt. Ich erinnere mich an die Reaktion eines Zuhörers auf den Zink am Ende eines Konzerts: „Das höre ich hier zum ersten Mal. Es scheint mir, dass dieser Klang sehr alt ist und dass ich ihn eigentlich schon immer gekannt habe.“ Welches akustische und emotionale Wunder kann solche Reaktionen hervorrufen? Mir kommen auch die Worte Marin Mersennes in den Sinn „[der Zink] gleicht dem Glanz eines Sonnenstrahls, der im Schatten oder in der Finsternis aufleuchtet.“

Die primitiven Varianten von Instrumenten mit Mundstücken wurden in Tierhörner gebohrt und als Hirteninstrumente, Ruf- und Signalinstrumente verwendet. Sie kommen in Kulturen und Traditionen auf der ganzen Welt zum Einsatz, und ihr besonderer Klang wird oft mit Ritualen, Übergangsriten und manchmal sogar mit Magie in Verbindung gebracht. Bestattungsrituale, Geburten, Hochzeiten und Sonnenuntergangszeremonien sind Traditionen, die bis in die Antike zurückreichen und bei denen „Trompeten“ verwendet werden. In der Grabkammer des Tutanchamun wurden zwei silberne Trompeten gefunden.

In der Apokalypse des Johannes blasen sieben Engel auf Posaunen, zerstören die materielle Welt und stürzen sich in das Reich des ewigen Gottes. Der Koran beschreibt einen Engel, der traditionell Israfil genannt wird und der vor dem Ende der Zeit eine

Trompete erschallen lässt und damit die Auferstehung der Welt ankündigt. Jahrhunderte später übersetzte Luther diese „Trompeten“ mit Posaunen.

Diese Bezeichnung war entscheidend für die spätere Bedeutung von Blechbläsern in der Musikgeschichte, insbesondere in der deutschen Musik. Diese wurde durch die lutherische Reformation stark geprägt und man legte großen Wert auf die Wirkung der Rhetorik, die Richtigkeit der Worte und der Mittel, mit denen sie ausgedrückt wurden. Blechbläser wurden daher zum bevorzugten Ensemble für jeden Komponisten, der versuchte, die Hölle, den Tod und den Übergang ins Jenseits zu heraufzubeschwören.

Schütz wählte Posaunen, um den Schmerz König Davids über den Tod seines Sohnes Absalom darzustellen. Bei den Komponisten am kaiserlichen Hof des 17. Jahrhunderts, darunter Christoph Strauss, Giovanni Valentini, Antonio Bertali, Johann Heinrich Schmelzer, Johann Joseph Fux u.a. werden stille Zinken systematisch mit Trauermusik in Verbindung gebracht. Ein im Deutschland des 18. Jahrhunderts beinahe archaisch anmutendes Ensemble, bestehend aus einem Zink, drei Posaunen und zwei *lituui*, mysteriösen Trompeten, inspirierte J. S. Bach 1736 zur Komposition seiner Motette/Kantate *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* (BWV 118). Auch Praetorius, Schütz und Schein vertrauten Blechbläsern Passagen an, in denen häufig die Themen Geburt, Auferstehung und Hochzeit dargestellt werden und die so einen vollständigen Kreis um das Leben bilden.

Ich hoffe, diese Aufnahme möge diese kostbaren Momente der Transformation in jedem Menschen zum Klingen bringen. Ich weiß, wie glücklich ich mich bei jedem Konzert fühle, wenn ich die Möglichkeit habe, die Denkmäler unserer Kultur mit den Musikern, die mir am Herzen liegen, zu teilen, und der Gedanke, dass diese „Passage“ mit rund zehn Werken nur die erste ist, erfreut und berührt mich sehr.

1. **Equale 1: Miserere mei Deus**  
Miserere mei Deus, secundum magnam  
misericordiam tuam!
2. **Equale 3: Amplius lava me**  
Amplius lava me ab iniquitate mea et a peccato  
meo munda me!

3.

**O meine Seele, warum bist du betrübet?**

O meine Seele, warum bist du betrübet?  
Zwar, du hast dessen Ursach allzuviel:  
Dein frommer Gott, der dich allzeit geliebet,  
Hat Dir verkehrt dein langgehofftes Ziel.  
Du wolltest segnen, so wurd es regen  
Der deine Augen Glass zerrissen  
Mit einem scharfen Thränenschmerz zerbissen.

Kann aber ich dich auch noch wieder kriegen  
Mein Schatz? O nein! Zurück kommst du nicht:  
Doch werd ich einst zu dir auch dorthin fliegen  
Und sehen das von rechtem Angesicht,  
Was uns im Leben  
Nicht ward gegeben,  
Zu schauen, küssen und zu lieben:  
Wir müssen alles nur dorthin verschieben.

4.

**Freudenlied**

Auf Orgeln! Auf Zimbeln! Auf Zinken,  
Trompeten,  
Posaunen und Flöten töhnt mächtig und prächtig



**Equale 1: Miserere mei Deus**

Have mercy on me, O God, in your loving kindness!

**Equale 3: Amplius lava me**

Wash me of all my iniquity and cleanse me of my sin!

**O meine Seele, warum bist du betrübet?**

O my soul, why are you so troubled?  
Indeed, you have reason enough:  
Your pious God, who has always loved you,  
Has refused you the goal you have so long desired.  
You wished a blessing, but a rain of tears  
Tore your eyes asunder  
With a sharp and gnawing pain.

How, my treasure, can I find you again?  
Ah no! You will not return!  
But one day I shall fly to you there  
And see with my own eyes  
What is not given  
To us in this life,  
To gaze at each other, embrace, and love!  
We must simply take everything beyond.

**Freudenlied**

Arise, you organs, cymbals, cornetts and trumpets!  
Trombones and flutes, sound forth now in power  
and beauty!

**Equale 1 : Miserere mei Deus**

Ô Dieu, aie pitié de moi dans ta grande miséricorde !

**Equale 3 : Amplius lava me**

Lave-moi tout entier de ma faute, purifie-moi de mon offense !

**O meine Seele, warum bist du betrübet?**

Ô mon âme, pourquoi tant de tristesse ?  
Certes, tu as bien des raisons !  
Ton Dieu tant aimé qui t'a toujours protégé  
T'a privé du but auquel tu aspirais depuis si longtemps.  
Tu souhaitais une bénédiction, c'est la pluie des larmes / Qui a déchiré tes yeux  
D'une douleur poignante.

Mais puis-je te retrouver à nouveau, mon trésor ?  
Oh non ! Tu ne reviendras pas.  
Pourtant, je volerai un jour vers toi  
Et je verrai de mes propres yeux  
Ce qui, dans la vie,  
Ne nous fut pas accordé,  
Se regarder, s'embrasser et s'aimer !  
Nous devons seulement reporter tout cela à plus tard.

**Freudenlied**

Debout les orgues ! Debout les cymbales ! Debout les cornets et les trompettes !  
Trombones et flûtes, résonnez puissamment et

zu itziger Zeit!  
 Ihr Spieler und Sänger auf! Spielet und singt,  
 Auf saumet nicht länger beginnet dass alles zur  
 Fröhlichkeit dringt.

5. **Fili mi Absalon**

Fili mi Absalon, Fili mi Absalon  
 Quis mihi tribuat ut ego moriar pro te!  
 Absalon, Absalon, fili mi, Absalon.

7.

**Klage-Lied**

Musz der Tod denn auch entbinden,  
 Was kein Fall entbinden kann?  
 Musz sich der mir auch entwinden,  
 Der mir klebt dem Herzen an?  
 Ach! Der Väter trübes Scheiden  
 Machet gar zu herbes Leiden;  
 Wenn man unsre Brust entherzt,  
 Solches mehr als tödlich schmerzt.

Unsre Herzen sind die Väter,  
 Die bedenken, was uns krankt;  
 Sie sind unsre Seufzer-Beter  
 Für das, was kein Kind nicht denkt,  
 Sie erkennen diese Zeiten  
 Und der Erde Eitelkeiten:  
 Drum ihr Ach vom eitlen Losz  
 Hält der Höchste teuer und grosz.

Er spielt nun die Freuden-Lieder  
 Auf des Himmels-Lust-Clavier.  
 Da die Engel hin und wieder

Arise, you players and singers! Play and sing,  
Delay no longer, let all you do bring forth  
happiness!

### **Fili mi Absalon**

O Absalon my son, Absalon my son,  
Who will allow me to die in your place?  
Absalon, Absalon, my son, Absalon.

### **Klage-Lied**

Must death then also separate those  
Who could not otherwise be separated?  
Must death also wrest from me  
He who is part of my heart?  
Ah! The sad separation from a father  
Causes suffering that is too bitter;  
When the heart is removed from the breast  
The pain is worse than death.

Our fathers are our hearts,  
They care about what wounds us;  
They sigh and pray for us,  
Concerning things no child may know.  
They know these times  
And the vanities of the Earth:  
Thus their fear of a vain fate  
Is valued greatly by the Highest.

He now plays joyful songs  
On the keyboard of heavenly bliss.  
From time to time the angels

joliment à chaque instant !  
Vous, musiciens et chanteurs, jouez et chantez,  
Ne tardez plus et faites en sorte que tout mène à  
la joie !

### **Fili mi Absalom**

Mon fils Absalom, mon fils Absalom,  
Qui m'accorderait que je meure à ta place !  
Absalom, Absalom, mon fils.

### **Klage-Lied**

Faut-il donc que la mort vienne séparer  
Ce que rien ne saurait séparer ?  
Faut-il que l'on m'arrache  
Celui à qui mon cœur est attaché ?  
Ah ! La triste séparation d'un père  
Cause une douleur si âpre ;  
Quand de la poitrine on nous ôte le cœur,  
La douleur est pire que la mort.

Nos pères sont nos cœurs,  
Ils se soucient de ce qui nous blesse,  
Prient et soupirent pour nous,  
Pour ce à quoi nul enfant ne pense.  
Ils connaissent ces temps  
Et les vanités de ce monde ;  
Aussi leur crainte d'un vain destin  
Est tenue en haute estime par le Tout-Puissant.

Il joue à présent les chants de joie  
Sur le clavier des félicités célestes,  
Auxquels les anges de temps en temps

Singen ein mit süszer Zier.  
 Hier ist unser Lied-Gesänge  
 Schwarze Noten Traur-Gemenge  
 Mit viel Kreuzen durchgemischt  
 Dort ist alles mit Lust erfrischt.

Schlaf wohl, du Hochgeliebter,  
 Lebe wohl, du seelge Seel;  
 Ich, dein Sohn, nun Hochbetrübter,  
 Schreib auf deines Grabes Höhl:  
 „Allhie liegt, des Spielens Gaben  
 Selbsten Gott erfreuet haben:  
 Darumb ist sein Geist beglückt  
 Zu des Himmels-Chor gerückt.“

8.

**Da der Tag ein Ende nahm**

Da der Tag ein Ende nahm,  
 Der Abend war kommen,  
 Ward Jesus vom Kreuzesstamm durch Josef  
 genommen,  
 Herrlich nach jüdischer Art in ein Grab geleet,  
 Allda mit Tüchern verwahrt, wie Mathäus zeiget.

9. **Aurora lucis rutilat**  
 Aurora lucis rutilat  
 Coelum laudibus intonat  
 Mundus exultans jubilat  
 Gemens infernus ululat  
 Cum rex ille fortissimus  
 Mortis confractis  
 Pede conculcans tartara  
 Solvit a poena miseros

Sing along in sweet ornamentation.  
Here our sorrowful songs  
Are funereal blends of black notes  
Scattered with many sharp crosses;  
Above, all is imbued with joy.

Sleep well, o greatly beloved,  
Farewell, o blessed soul;  
I, your son, most wretched now,  
Write on your tombstone:  
“Here lies one whose musical gifts  
Made God himself rejoice:  
His blessed soul therefore  
Has joined the heavenly choir.”

**Da der Tag ein Ende nahm**  
When the day reached its end  
And evening came,  
Jesus was taken down from the cross by Joseph  
And, according to Jewish custom, laid in a grave  
Wrapped securely in sheets, as Matthew relates.

**Aurora lucis rutilat**  
The light of dawn reddens the sky,  
The heavens resound with praise,  
The exultant world rejoices.  
Hell groans and howls,  
For our mighty King  
Has broken death's forces,  
Spurning Hell with his foot.  
He sets the wretched free,

Joignent leurs doux ornements.  
Ici-bas nos chants de tristesse  
Sont des masses funèbres de notes noires,  
Mêlées de nombreuses croix ;  
Là-haut, tout est fraîcheur et délectation.

Dors paisiblement, ô mon tant aimé,  
Adieu, âme bienheureuse ;  
Moi, ton fils, tant affligé,  
J'inscris sur ton tombeau :  
« Ci-gît celui dont le jeu merveilleux  
Sut même enchanter Dieu :  
À présent son esprit bienheureux  
A rejoint le chœur des cieux. »

**Da der Tag ein Ende nahm**  
Comme le jour touchait à sa fin,  
Le soir était venu,  
Jésus fut retiré par Joseph du tronc de la croix,  
Déposé magnifiquement dans un tombeau, à la  
manière juive, / Et là, il fut recouvert d'un drap,  
comme le montre Matthieu.

**Aurora lucis rutilat**  
L'aurore éclate de lumière  
Le ciel résonne de lumière  
Le monde exulte d'allégresse  
L'Enfer gémit et se lamente  
Car notre roi si valeureux  
A brisé les forces de la Mort  
Foulant de ses pieds les Enfers  
Il libère les malheureux

Ille qui clausus lapide  
Custoditur submilite  
triumphans pompa nobili  
Victor surgit de funere  
Solutis iam gemitibus  
Et infernis doloribus  
Quia surrexit dominus  
Resplendens clamat Angelus  
Quaesumus Auctor omnium  
In hoc pascali gaudio  
Ab omni mortis impetu  
Tuum defende populum  
Gloria tibi Domine qui surrexisti  
Amor tuis cum Patre et Sancto spiritu  
In sempiterna saecula, Amen.

10.

**Du, dem nie im Leben ruhestatt ward**

Du, dem nie im Leben ruhestatt ward, und Herd  
und Haus,  
Ruhe nun im stillen Grab, ruhe nun im Tode aus,  
still im Grabe aus,  
Und wenn Freundes Klage reicht über's Grab  
hinaus,  
Horch eignen Sangs, süßem Klang halb erwacht  
im stillen Haus.

He whom a guard of soldiers  
Had enclosed within rock.  
Triumphant in noble array  
He rises as death's conqueror.  
The groans and pains  
Of Hell now cease  
For the Lord is risen  
An angel in splendour proclaims;  
We beseech the Creator of all  
In this Paschal rejoicing  
To protect your people  
From all of death's attacks.  
Glory to you, o risen Lord  
And love to the Father and the Holy Spirit  
For ever and ever. Amen.

**Du, dem nie im Leben ruhstatt ward**  
You, who in life never had resting place, hearth,  
or house,  
Rest now in death, in the silent grave.  
And if a friend's lament be raised over the grave,  
Hear, half awake, your own song's sweet sound in  
the silent house

Lui que les soldats vigilants  
Gardaient enfermés sous la pierre  
Il triomphe en noble cortège  
Et surgit vainqueur du trépas.  
Qu'on cesse de gémir, il n'est plus de misères,  
Leur triste cours est arrêté :  
De la prison du limbe un mort tire nos pères,  
Et l'ange nous annonce un Dieu ressuscité.  
Sauveur de tout le monde, en cette pleine joie  
Dont la Pâque remplit nos cœurs,  
Daigne si bien guider ton peuple dans ta voie,  
Que d'une mort funeste il échappe aux rigueurs.  
Gloire à toi, rédempteur et monarque suprême,  
Par toi-même ressuscité !  
Même gloire à ton père, au Saint-Esprit la même,  
Et durant tous les temps et dans l'éternité ! Amen.

**Du, dem nie im Leben ruhstatt ward**  
Toi qui ne t'es jamais reposé de ta vie, dans ton  
foyer et ta maison,  
Repose maintenant dans la tombe tranquille,  
repose maintenant dans la mort, repose  
tranquillement dans la tombe,  
Et quand la plainte d'un ami s'élève au-dessus de  
la tombe, / Écoute ton propre chant, doux son à  
moitié éveillé dans la demeure tranquille.

11.

**Ich bin eine Blume zu Saron**

Ich bin eine Blume zu Saron und eine Rose im  
Thal

Wie eine Rose unter den Dörnen

So ist meine Freundin unter den Töchtern

Wie ein Apfelbaum unter den Wilden Bäumen

So ist mein Freund unter den Söhnen

Ich sitze unter dem Schatten, des ich begehre

Und seine Frucht ist meiner Kehle süß.

12. **Haec dies**

Haec dies quam fecit Dominus

Exultemus et laetemur in ea

Alleluia.

13.

**O Jesu Christ, mein's Lebenslicht**

O Jesu Christ, mein's Lebens Licht

Mein Hort, mein Trost, mein' Zuversicht,

Auf Erden bin ich nur ein Gast

Und drückt mich sehr der Sünden Last.

14.

**O Jesulein, mein Jesulein**

O Jesulein, mein Jesulein

O Gottes und Marien Sohn

Was bringst Du mir von's Himmels Thron

Zum neuen Jahr für ein Geschenk

Dabei ich dein allzeit gedenk?



**Ich bin eine Blume zu Saron**

I am the rose of Sharon, and the lily of the valley.  
As a lily among thorns,  
Is my beloved among the maidens.  
As an apple tree among the trees of the wood,  
Is my beloved among the young men.  
I sat down in his shadow with great delight,  
And his fruit was sweet to my taste.

**Haec dies**

This is the day that the Lord has made.  
Let us rejoice and be glad in it.  
Alleluia.

**O Jesu Christ, mein's Lebenslicht**

O Jesus Christ, light of my life,  
My treasure, my consolation and my trust,  
I am merely a guest on this earth  
And the burden of my sins weighs on me greatly.

**O Jesulein, mein Jesulein**

O little Jesus, my tiny Jesus,  
Son of God and of Mary,  
What sort of gift do you bring me  
From heaven's throne for the New Year,  
That I may always think of you?

**Ich bin eine Blume zu Saron**

Je suis un narcisse de Saron, un lis des vallées.  
Comme un lis au milieu des épines,  
Telle est mon amie parmi les jeunes filles.  
Comme un pommier au milieu des arbres de la  
forêt, / Tel est mon bien-aimé parmi les jeunes  
hommes. / J'ai désiré m'asseoir à son ombre,  
Et son fruit est doux à mon palais.

**Haec dies**

Voici le jour que le Seigneur a fait :  
Tressaillons d'allégresse et réjouissons-nous en lui.  
Alléluia.

**O Jesu Christ, mein's Lebenslicht**

O Jésus-Christ, lumière de ma vie,  
Mon trésor, mon réconfort, ma sécurité,  
Je suis seulement un invité sur la terre  
Et le fardeau du péché m'opprime beaucoup.

**O Jesulein, mein Jesulein**

Ô petit Jésus, mon petit Jésus,  
Fils de Dieu et Marie,  
Que m'apportes-tu du trône céleste  
Comme cadeau pour l'an nouveau ?  
De tout temps je pense à toi.

**Traur- und Begräbnuß-Music  
des Herrn Johann Helms**

Es ist ein grosser Gewinn, wer Gottselig ist und  
lässet ihm genügen.

Denn wir haben nichts in die Welt gebracht,  
Darumb offenbar ist, nichts, nichts hinausbringen  
Welt, ich hasse dein Beginnen, deinen Reichthumb  
Ehr und Pracht,

Dessfalls Du mit allen Sinnen bist mit bekümmert  
Tag und Nacht

Dein Vergnügen zu errichen, sollt auch Recht und  
Ehre weichen.

Den Gewill wich ich verfluchen, der dich zu der  
Höllen führt,

Ich will einen andern suchen den nicht Rost noch  
Motten rührt,

Der mir bleibt in Not und sterben und mich  
macht zum Himmels Erben.

Mein Gewill ist Gott im Himmel und zu seinen  
Diensten stehn:

In dem bösen Welt Gestümmel stets in solchen  
Schranken gehn,

Da man emsig ist beflissen auff ein unbefleckt  
Gewissen.

Hiermit kann ich tapffer siegen wieder Sünde,  
Höll und Tod

Gottes fügen mein Vergnügen, heists getrost in  
aller Noth.

Drumbweg Welt mit deinen Schätzen, ich kann  
besser mich ergetzen.

Ich hab in diss eitle Leben, einen nackten Leib  
gebracht

Mir wird auch nichts mitgegeben wenn ich sage  
gute Nacht

**Traur- und Begräbnuß-Music  
des Herrn Johann Helms**

There is great gain in godliness with contentment;  
For we brought nothing into the world,  
And therefore cannot take anything out of it.  
World, I hate your existence,  
Your wealth, pomp, and circumstance;  
Since by day and night  
With all your might  
You seek only your own pleasure,  
Then justice and respect must depart.  
I must curse such an intention  
That will lead you to hell:  
I shall search for another  
That neither rust nor moths can alter,  
One steadfast against pain and death  
That will make me heaven's heir.  
My wish is to be with God in heaven  
And to serve him:  
I have resolved to create barriers  
In the tumult of this evil world  
Within which my conscience  
May dwell without stain.  
Thus shall I bravely conquer  
Sin, hell, and death;  
My delight shall be to follow God,  
Who brings consolation to the suffering.  
Begone, world, with your treasures,  
For I can find better delights.  
Into this world of vanity  
I brought only a naked body,  
Nothing will be given to me  
When I say farewell  
Except a coffin to surround me

**Traur- und Begräbnuß-Music  
des Herrn Johann Helms**

Bienheureux celui  
Qui croit en Dieu et se satisfait de sa foi,  
Car nous sommes venus au monde sans rien,  
Nous devons donc repartir sans rien.  
Monde, je hais ta richesse,  
Tes honneurs et tes fastes,  
Parce que tout ton être  
Tend jour et nuit  
À ne rechercher que ton plaisir,  
La justice et le respect s'effacent.  
Je maudis une telle aspiration  
Qui te conduira en enfer,  
Je veux en privilégier une autre qui ne sera en rien  
Altérable, ni par la rouille ni par les mites,  
Qui restera dans la misère et après la mort  
Et qui m'ouvrira les portes du ciel.  
Ma volonté est de servir les desseins  
Que Dieu me dicte.  
Dans les tourbillons d'un monde mauvais,  
Je m'appliquerai à m'imposer un cadre  
Où ma conscience  
Restera sans taches,  
Par là, je pourrai courageusement  
Vaincre les péchés, l'enfer et la mort,  
M'astreindre à suivre Dieu m'apporte la  
consolation  
Pour tous les malheurs.  
Loin des richesses du monde,  
Je trouverai un réconfort.  
Je suis apparu nu dans ce monde vaniteux,  
Rien d'autre qu'un cercueil  
Ne me sera donc attribué

Als dass mich der Sarg umbhület und der Mutter  
Schooss mit füller.  
Meine theur erkauffte Seele lebt bei Jesu ihrem  
Gott  
Muss mein Lein ins GrabesHölle, ruht er doch  
ohn Qual und Noth,  
Gott wird wieder nach Vergnügen Seel und Leib  
zusammen fügen.

17.

**Freue dich des Weibes deiner Jugend**  
Freue dich des Weibes deiner Jugend,  
Sie ist lieblich wie eine Hinde und holdselig wie  
ein Rehe;  
Laß dich ihre Liebe allezeit settigen  
und ergetze dich allewege in ihrer Liebe.

and be laid in earth's bosom.  
My dearly ransomed soul  
Lives in Jesus, in God.  
Although my body is in the grave,  
It rests without pain and suffering;  
God shall, at his pleasure,  
Reunite body and soul.

**Freue dich des Weibes deiner Jugend**

Rejoice in the wife of your youth,  
She is as lovely as a hind and graceful as a doe.  
Let her love always fill you with delight,  
And always be infatuated with her love.

Lorsque je dirai adieu  
Et que je retournerai au sein de la terre.  
Mon âme si chèrement acquise  
Vit par Jésus mon sauveur.  
Si mon corps repose dans la tombe,  
Il y repose sans torture ni misère,  
Dieu veillera à réunir  
En temps voulu corps et âme.

**Freue dich des Weibes deiner Jugend**

Que tu mettes ta joie dans la femme de ta jeunesse,  
Charmante comme une biche et gracieuse telle  
une gazelle,  
Que ses charmes t'enivrent en tout temps,  
Sois toujours épris de son amour.

