

# Festmusik zur Reformationsfeier 1617

Michael Altenburg: «Gaudium Christianum»

Motetten von Schütz, Scheidt,  
Franck, Demantius, J. Chr. Bach



Kammerchor Bad Homburg  
Johann Rosenmüller Ensemble



Cernis? nosse cupis? **MICHAELIS**, prince?  
Quæreas? **ALTBURGI**, quod sit imago, scias?



# Festmusik zur Reformationsfeier 1617

Festive Music for the Reformation Celebration in 1617

**Michael Altenburg**

(1584-1640)

«Gaudium Christianum»

(Jena, 1617)

**Motetten zum Michaelisfest**

Motets for the Feast of St Michael

**Simone Schwark, Johanna Krell** (*Sopran*)

**Raimund Fürst** (*Countertenor*)

**Georg Poplutz** (*Tenor*)

**Markus Flaig, Dominik Wörner** (*Bass*)

**Kammerchor Bad Homburg**

**Johann Rosenmüller Ensemble**

(*Leitung: Arno Paduch*)

**Susanne Rohn**

(*Gesamtleitung*)

# Michael Altenburg

(1584-1640)

## Gaudium Christianum

*das ist: Christliche musikalische Freude* (Jena, 1617)

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | <b>I. Das Lutherische Jubelgeschrey</b> (a 5 voc.)   | 3:34  |
| 2 | <b>II. Die Prophezeiung von Luthero</b> Apocalypsis am 14. (a 12 & 16 voc.)                            | 5:09  |
| 3 | Jan Pieterszoon SWEELINCK (1562-1621): <b>Echo Fantasia</b> in a ( <i>Orgel</i> )                      | 4:11  |
| 4 | <b>III. Das Lutherische Schloß oder Feste Burgk</b> (a 5, 15 & 19 voc.)                                | 12:42 |
| 5 | Franz TUNDER (1614-1667): <b>Choralfantasia</b> <i>In dich hab ich gehoffet, Herr</i> ( <i>Orgel</i> ) | 5:30  |
| 6 | <b>IV. Die Englische Schlacht</b> Apoc. 12. (a 12 & 16 voc.)   | 4:57  |
| 7 | <b>V. Das Amen. Item Von Nun an bis in Ewigkeit</b> (a 12 voc.)  | 2:28  |
|   | <b>VI. Das Amen Gott Vater und Sohne</b> etc. Nach der alten Melodie (a 12 voc.)                       |       |

## Motetten zum Michaelisfest

*Motets for the Feast of St Michael*

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 8  | Samuel SCHEIDT (1587-1654): <b>Herr Gott, dich loben alle wir</b> (a 3 voc.)                                | 4:06 |
| 9  | Heinrich SCHÜTZ [attrib.] (1585-1672): <b>Es erhuh sich ein Streit im Himmel</b><br>SWV Anh. 11 (a 18 voc.) | 7:53 |
| 10 | Melchior FRANCK (1580-1639): <b>Und ich hörte eine große Stimme</b> (a 4 voc.)                              | 2:44 |
| 11 | Christoph DEMANTIUS (1567-1643): <b>Und es ward eine Stille</b> (a 6 voc.)                                  | 5:00 |
| 12 | Johann Christoph BACH (1642-1703): <b>Es erhuh sich ein Streit im Himmel</b> (a 22 voc.)                    | 8:58 |

*Sopran* **Simone Schwark, Johanna Krell**  
*Countertenor* **Raimund Fürst**  
*Tenor* **Georg Poplutz**  
*Bass* **Markus Flaig, Dominik Wörner**

### **Kammerchor Bad Homburg**

*Sopran* Christine Barckow, Petra Fass, Petra Friedel, Maja Guttentag, Sibylle Hoffmann-Merz, Karin Laenger, Silke Lechtenberg, Ursula Machnik, Beate Marfels, Franziska Reinhuber, Almut Rössler, Evelyn Schwarz, Yvonne Umberg, Inge Ziegler  
*Alt* Birgit Bach-Ernst, Uta Dressel, Heide Fuhrmann, Antje Gerlach, Uta Harder, Christine Henseler, Katrin Heukäufer, Myriam Jabaly, Kerstin Klein, Barbara Weichsler  
*Tenor* Matthias Gerhold, Diethelm Harder, Michael Krüger, Hanno Lotz, Benjamin Müller, Konrad Ohly, Konrad Watteroth  
*Bass* Andreas Barckow, Hermann Bethke, Michael Dellith, Peter Heidemann, Cornelius Lappe, Hans-Joachim Ostmann, Jan Schümmer, Werner Schwarz

### **Johann Rosenmüller Ensemble** (*Leitung Arno Paduch*)

*Trompete* **Johannes Rauterberg, Thomas Friedlaender, Paul Rhe, Thibaud Robinne, Thomas Hasselbeck**  
*Pauke* **Andreas Nowak**  
*Zink* **Arno Paduch, Thomas Friedlaender, Friederike Otto**  
*Posaune* **Cas Gevers, Gerd Schulz, Uwe Haase**  
*Violine* **Volker Mühlberg, Swantje Hoffmann**  
*Viola* **Anke Hörschelmann, Silke Volk**  
*Viola da gamba* **Renate Mundi, Ghislaine Wauthers**  
*Violine* **Jörg Meder**  
*Dulcian* **Arie Hordijk**  
*Chitarre* **Dennis Götte, Jan Grüter**  
*Orgel (b. c.)* **Jürgen Banholzer, Margit Schultheiß**  
**Susanne Rohn** (*Gesamtleitung & Orgel [3,5]*)

## »Macht Bahn zur Freud und Jubelgeschrei«

### Das Reformationsjubiläum 1617 am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges

Im Frühjahr 1617 schlug der dem Reformierten Bekenntnis angehörende pfälzische Kurfürst Friedrich V. dem Konvent der Protestantischen Union in Heilbronn vor, die einhundertste Wiederkehr des Thesenanschlags durch Martin Luther in allen protestantischen Kirchen zu feiern. Dieser vorgründig religiös motivierte Vorschlag hatte einen handfesten politischen Hintergrund: Zum einen war es der gut organisierten katholischen Liga seit dem Ende des 16. Jahrhunderts gelungen, große und bis dahin überwiegend protestantische Territorien zu rekatolisieren. Zum anderen suchte Friedrich V. mit seinem Vorstoß, die Gleichstellung der nach dem Reichsrecht bislang nicht anerkannten Reformierten mit den Lutheranern zu erreichen, also die verschiedenen protestantischen Strömungen mit Hilfe des Gedankens an die gemeinsamen Wurzeln zu einen und eine geschlossene Linie gegen die katholische Liga zu bilden. Der Gedenktag wurde auf Sonntag, den 2. November festgelegt (der heute in Deutschland gebräuchliche Festtag am 31. Oktober wurde in dieser Form erst in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts üblich).

Kursachsen, das Kernland der Reformation, gehörte der Union nicht an und sah sich durch die Pläne Friedrichs in seinem Führungsanspruch gegenüber den anderen Reichsständen herausgefordert. Das Dresdener Oberkonsistorium veröffentlichte im August 1617 eine eigene und für ganz Kursach-

sen verbindliche Instruktion für die Feiern zum Reformationsjubiläum. In dieser wurde festgelegt, dass die Feierlichkeiten am 31. Oktober beginnen und bis zum 2. November 1617 dauern sollten. Die große Kluft zwischen Lutheranern und Reformierten lässt sich eindrücklich an den zahlreichen Propagandaschriften lutherisch-orthodoxer Theologen erkennen, allen voran des Dresdener Oberhofpredigers Matthias Hoë von Hoënegg. Sie wurden nicht müde zu verkünden, dass die Calvinisten (= Oberbegriff für alle Reformierten) „Duckmäuser, Narren, Ehrendiebe, Majestätslästerer“ usw. wären, ihre Lehre „Gift“ sei und dass „der Gott der Lutheraner und der Gott der Calvinisten“ nicht derselbe sei, denn „jener Gott sei der Teufel; ja schlechter noch als der Teufel“, weswegen es besser wäre, „papistisch als calvinistisch“ zu sein.

Über die musikalischen Bestandteile der Feierlichkeiten liegen uns vorrangig Zeugnisse aus lutherischen Gebieten vor, da die Musik in den Liturgien der reformierten Kirchen nur eine untergeordnete Rolle spielte. Musikhistorisch ist vor allem die Dresdener Feier von großer Bedeutung, da ihr genauer Ablauf überliefert ist und sich ein Teil der darin genannten Kompositionen als Werke von Schütz identifizieren lassen, die er in seinen *Psalmen Davids* im Jahr 1619 veröffentlicht hatte. Die heute nicht mehr identifizierbaren Kompositionen könnten von Michael Praetorius stammen, dessen

Drucksammlung mit Musik zum Reformationsfest aber verschollen ist.

Die einzige geschlossene und vollständig erhaltene Komposition zum Reformationsjubiläum 1617 ist das sechsteilige ***Gaudium Christianum*** des Kantors und Pfarrers **Michael Altenburg**, das mit dieser CD erstmals eingespielt wird. Das Werk gelangte indes nicht in Dresden zur Aufführung, sondern rund 200

Kilometer weiter westlich in dem kleinen thüringischen Ort Tröchtelborn, der damals zur Superintendentur Erfurt gehörte. Erfurt befand sich in einem religionspolitischen Spannungsfeld: Die Stadt war zwar überwiegend lutherisch, sie unterstand aber formell dem Kurfürstentum Mainz. Zudem befanden sich in Erfurt noch acht katholische Klöster und Stifte. Das Umland bestand aus verschiedenen protestantischen Fürstentümern, deren Wohlwollen und





Unterstützung es zu sichern galt. Gleichwohl war eine zu enge Anlehnung auch nicht erstrebenswert, war man sich doch bewusst, dass die Wettiner Erfurt selbst gern in Besitz genommen hätten und Moritz von Hessen ein überzeugter Reformierter war, der seine religiösen Überzeugungen auch mit Gewalt durchsetzte. Dieses Spannungsfeld verlangte vom Erfurter Rat ein geschicktes Taktieren. Im Hinblick auf das Reformationsjubiläum wurde beschlossen, die Feierlichkeiten auf den 2. November zu beschränken und die andere Seite nicht zu provozieren.

Vor diesem Hintergrund ist umso erstaunlicher, dass Altenburg mit seinem *Gaudium Christianum* ein Werk vorgelegt hat, das sich in Deutlichkeit und Schärfe des von ihm gewählten Texts so gar nicht in die diplomatische Haltung seiner Dienstherren einfügen will. Ein Blick auf die wichtigsten Lebensdaten mag hier erhellend sein. Michael Altenburg wurde am 27. Mai 1584 in Alach bei Erfurt geboren, studierte in Erfurt Theologie, wirkte ab 1601 als Kantor an der dortigen Andreaskirche und wurde 1607 Rektor der Reglerschule in Erfurt. Nachdem er kurze Zeit Pfarrer in Ilversgehoven und Marpach war, übernahm er 1610 die Pfarrstelle in Tröchtelborn, wo er bis 1621 tätig war und möglicherweise auch als Kantor fungierte. Danach wechselte er auf die Pfarrstelle in Großen-Sömmerda. Von den Geschehnissen des Dreißigjährigen Krieges, denen seine Frau und zehn seiner dreizehn Kinder zum Opfer fielen, schwer getroffen kehrte er 1637 nach Erfurt zurück, wo er seit 1638 als Diakon und später als Pastor an der Andreaskirche wirkte. Er starb in Erfurt am 12. Februar 1640.

Die Tatsache, dass Michael Altenburg nicht nur Kantor, sondern eben vor allem auch orthodox-lutherischer Theologe war, ist für das Verständnis des *Gaudium Christianum* von entscheidender Bedeutung: Hier wird nicht lediglich des Thesenanschlages Luthers gedacht und in Jubelgesängen vertont. Die von Altenburg ausgewählten nichtbiblischen Texte im ersten und zweiten Satz der Komposition, die von ihm selber gedichtet sein mögen, lassen mit Formulierungen wie „Laß zürnen der Papisten Gott, laß spotten die Calvinisch Rott“ keinerlei Tendenz zu Vorsicht und Toleranz erkennen. Und die Auswahl des in der Dresdener Festordnung vorgesehenen Textes aus der Offenbarung des Johannes für den zweiten Teil seiner Komposition, dem er den Titel *Die Prophezeiung von Luthero* gab, lässt keinen Zweifel, dass er das lutherische Bekenntnis als alleine seligmachende Religion verstand. Hier schreibt nicht jemand einen Festgesang auf das Reformationsjubiläum; das *Gaudium Christianum* ist vielmehr eine musikalische Bekenntnis- und Mahnschrift eines eben orthodox-lutherischen Theologen, der Katholiken wie Reformierte als vom rechten Weg Abgekommene ansieht. Vor diesem Hintergrund bekommt auch der vierte Teil des Werks, die *Engelische Schlacht*, eine ganz neue Bedeutung: Der ebenfalls der Offenbarung des Johannes entstammende Text über den Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel – gemeint sind hier Katholiken und Reformierte! – soll der Hoffnung Ausdruck geben, dass die Rechtgläubigen, also die Lutheraner, bei der bevorstehenden Apokalypse als die einzig Gerechten aus der Knechtschaft der Ungläubigen befreit werden.

Altenburg plante den Druck seiner Komposition rechtzeitig vor den Feierlichkeiten, vielleicht in der Hoffnung, dass sein Werk auch in anderen Orten zur Aufführung kommen möge, wozu es so aber nicht kam. Warum der Druck erst im Jahr 1618 veröffentlicht werden konnte, ist nicht klar. Die Planungen des Druckes waren schon fortgeschritten, da musste Altenburg aus ungeklärten Gründen einen neuen Drucker finden. Ob es eine Einflussnahme des Erfurter Rates, des lutherischen Konsistoriums oder sogar des Mainzer Statthalters auf den Drucker gab, lässt sich nicht belegen. Vielleicht konnte er in der Kürze der Zeit zwischen August, der Veröffentlichung der Dresdener Festordnung, und Oktober auch einfach keine freien Druckkapazitäten finden, und für eine überregionale Verbreitung hätte der Druck schon einige Wochen vor Beginn der Frankfurter Herbstmesse vorliegen müssen. Möglicherweise fehlten ihm 1617 aber auch nur die Mittel, den Druck selber zu finanzieren: Der Druck wurde 1618 nämlich mit einem Zuschuss aus Dresden realisiert, wie sich aus der Widmung an den Kurfürsten Johann Georg I. schließen lässt.

Musikalisch ist Altenburgs Werk ein Zeugnis der Adaption der norditalienischen Mehrchörigkeit in kleinen thüringischen Städten des frühen 17. Jahrhunderts, wo man offensichtlich problemlos dreichörig mit fünfzehn Stimmen musizieren und dazu noch Trompeten und Pauken besetzen konnte. Trompeter waren zu dieser Zeit in der Regel Soldaten, die nicht nach Noten, sondern nach festgelegten Schemata ihre Aufzüge improvisierten. Aus den Beschreibungen von Musikaufführungen

mit Sängern, anderen Instrumenten und Trompeten bis in das frühe 17. Jahrhundert hinein lässt sich schließen, dass Trompeten und Pauken zwischen den einzelnen Sätzen der Figuralmusik spielten und nicht mit den anderen Instrumenten zusammen, da sie als Naturblasinstrumente auf die Töne des C-Dur Dreiklangs beschränkt waren. Die Verwendung von Trompeten in der Figuralmusik entwickelte sich anscheinend ab etwa 1600 in der kaiserlichen Hofkapelle, wo nicht allein als Militärtrompeter ausgebildete Musiker als Trompeter angestellt waren. Mit der Anwesenheit der kaiserlichen Hofkapelle in Dresden im Juli/August 1617 könnte sich diese neue Praxis schnell in Deutschland verbreitet haben. Sie findet sich zum ersten Mal bei Michael Altenburg.

Wie bei Kompositionen anderer Komponisten seiner Zeit – genannt sei stellvertretend die Motette *Danket dem Herren* SWV 45 von Heinrich Schütz, die bei den Feierlichkeiten des Dresdener Reformationsjubiläums erklang – ist auch bei Altenburg nur eine Trompetenstimme notiert, die anderen Trompeten und die Pauken improvisierten und benötigten einen Anführer, der Noten lesen und Pausen zählen konnte. Diese fehlenden Stimmen wurden von Arno Paduch rekonstruiert. Die Monumentalität der großen Klangflächen in C-Dur kontrastiert dabei mit motettischen Abschnitten und mehrchörigen Stellen ohne Trompeten, in denen nach venezianischem Vorbild auskomponierte einzelne Worte oder Satzteile in variierten Akkordlagen zwischen den verschiedenen Chören abwechseln. Diese neue, revolutionäre Kompositionstechnik muss auf die Hörer der Zeit

einen gewaltigen Eindruck gemacht haben, lässt sich Altenburgs Komposition doch in zahlreichen Musiksammlungen des 17. Jahrhunderts nachweisen. Vermutlich wurden einzelne, handschriftlich überlieferte Sätze des Druckes auch zu anderen kirchlichen Festen aufgeführt – naheliegend ist insbesondere die Verwendung des vierten Satzes *Es erhub sich ein Streit im Himmel* zum Michaelisfest am 29. September.

Der Tag auf das Fest des Erzengels Michael bildet dann auch das Bindeglied zu den anderen auf dieser CD erklingenden Stücken. Der für den Festtag vorgeschriebene Text aus der Offenbarung des Johannes beschreibt den Kampf zwischen dem Erzengel Michael und Satan – dem Drachen – um die Herrschaft Gottes. Er endet mit der Besiegung des Teufels und seiner Verbannung aus dem Himmel (sog. Höllensturz). Der Sieg des Erzengels Michael aus der Apokalypse ist eng verbunden mit dem Sieg Jesu Christi über die irdische Welt, dem Ostersieg also, wie er in den Evangelien beschrieben wird. Für die Kirche sind beide Tage Anlass für Danksagungen, aber auch für die an Gott gerichtete Bitte um Beistand der Engel für die Unbill des Lebens. Werden flehentliche Bitten musikalisch eher innig umgesetzt – die Vertonungen von Scheidt und Franck mögen hier als Zeugnis dienen –, finden Anrufungen Gottes und ihm gebührende Danksagungen ihren musikalischen Widerhall häufig in prächtigen Besetzungen. Die Vertonung des Michaelsstreits bietet sich dafür in besonderer Weise an: das Aufbrausen des Streits, das Getümmel, die Ruhe nach der himmlischen

Schlacht und die Siegeshymnen laden förmlich zur lautmalerischen Interpretation ein. Durch Einsatz des Stilmittels der Mehrchörigkeit – wie beispielsweise in der Vertonung des Michaelistexts durch Altenburg, aber auch in den gleichnamigen Kompositionen von Schütz oder J. Chr. Bach –, bei der die Chor- und Instrumentalgruppen auch musikalisch um die Vorherrschaft stritten, wussten die Komponisten geschickt, die Ausdeutung des Textes effektiv dramaturgisch zu gestalten.

**Samuel Scheidt** (1587-1654) wirkte fast sein gesamtes Leben in seiner Geburtsstadt Halle. Nach dreijährigen Studien bei Jan Pieterszoon Sweelinck in Amsterdam wurde er 1609 Hoforganist in Halle. Hier arbeitete er mit Michael Praetorius zusammen und verfasste im Laufe seines langen Lebens ein breites Œuvre an Instrumental- und Vokalwerken, darunter die *Geistlichen Konzerte I bis IV*, aus denen das hier zu hörende Werk stammt. Das kleine dreistrophige Choralkonzert ***Herr Gott, Dich loben alle wir*** zu drei Stimmen und Basso Continuo ist Teil einer Sammlung von Stücken für alle Fest- und Sonntage des Kirchenjahres. Entgegen anderer prächtiger Vertonungen, bspw. durch Johann Sebastian Bach in BWV 130, ist die vorliegende Komposition kammermusikalisch intim: Im Vordergrund steht die Bitte, nicht der Lobgesang. In dem Choral werden die Engel besungen, deren Schutz in der dritten Strophe erbeten wird: „Daß sie, Herr Christe, um dich sei'n und um dein armes Häufelein.“ Die Bitte wirkt umso eindringlicher, ja drängender, als Scheidt diese letzte Strophe als einzige homophon aussetzt.



Das groß angelegte, vierhörige geistliche Konzert ***Es erhob sich ein Streit im Himmel*** ist anonym in Kassel überliefert und wurde aus stilistischen Gründen überzeugend **Heinrich Schütz** (1585-1672) zugeschrieben. Die Untersuchung des Papiers legt eine Abschrift um 1632 nahe, stilistisch steht das Stück aber seinen 1619 veröffentlichten Psalmen Davids nahe, so dass eine Entstehungszeit um 1620 zu vermuten ist. Indem

Schütz nur eine einzige Trompete verwendet, verzichtet er auf die monumentale Wirkung des gleichnamigen Stückes von Altenburg. Durch den Verzicht auf die tiefen Trompeten, die in dieser Lage nur die Töne des C-Dur Dreiklangs spielen könnten, kann Schütz aber ein wesentlich breiteres harmonisches Spektrum abdecken und die Solotrompete melodisch gleichberechtigt mit dem ersten Zink einsetzen.

**Melchior Franck** wurde vermutlich um 1580 in Zittau geboren und war möglicherweise Schüler von Christoph Demantius. 1603 wurde er Hofkapellmeister am Coburger Hof, wo er bis zu seinem Tod 1639 wirkte. Die kurze vierstimmige Motette **Und ich hörte eine große Stimm** entstammt der geistlichen Chorsammlung *Gemmulae Evangeliorum Musicae* von 1623, einem Zyklus von 68 Stücken, in welchen Franck jeweils einen Vers aus der Sonntagsliturgie in motettischer Form verarbeitet. Obgleich lediglich zu vier Stimmen ausgesetzt, ist die dargebotene Motette reich an unterschiedlichen Akkordfarben und aufgrund ihrer Stimmführung prächtig. Franck interpretiert in ihr den Schlussteil des Michaelstexts. Eindrücklich sind vor allem die homophonen Schläge, mit denen er den Text „Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht unsers Gottes [...] worden“ vertont, eine musikalische Bestätigung des für ihn unumstößlichen Inhalts.

**Christoph Demantius** wirkte nach seinem Studium in Wittenberg zunächst als Kantor in Zittau, ab 1604 als Kantor der Domschule in Freiberg. Die sechsstimmige Motette **Und es ward eine Stille** stammt aus der Sammlung *Corona harmonica* von 1610, einem Zyklus von 69 Motetten. Demantius verwendet für seine Vertonung des Streits Michaels mit dem Drachen einen freien, teilweise zusammengekürzten Text aus Stellen der Offenbarung und dem Buch Daniel; dadurch erzielt er eine besondere Dramatik, die – anders, als der Titel des Stückes vermuten ließe – nach nur wenigen Takten den Streit bebildert. Auffallend sind die skandieren-

den, im Wechselgesang erklingenden Rufe „vieler tausend mal tausend“ in der Mitte und vor Ende des Stückes, bei denen Demantius den Chor geschickt in einen Ober- und einen Unterchor aufteilt und dadurch eine quasi-Doppelchorwirkung erzielt. Kennzeichnend für den Stil Demantius' ist die vielfache Verwendung von Mediantsprünge.

**Johann Christoph Bach** gilt als der bedeutendste Komponist der weit verzweigten Bach-Familie vor seinem Neffen Johann Sebastian. Johann Christoph Bach wirkte ab 1665 als Organist an der Georgenkirche in Eisenach. Daneben war er als Cembalist in der Eisenacher Hofkapelle tätig. Seiner Profession entsprechend gehören Werke für Orgel und Cembalo zu seinem Schaffen, aber auch Arien, Motetten und geistliche Konzerte, darunter das hier zu hörende Werk **Es erhub sich ein Streit**. Der Überlieferung Carl Philipp Emanuel Bachs zufolge schätzte sein Vater Johann Sebastian das Werk seines Onkels: „Das 22stimmige Stück ist ein Meisterstück. Mein seliger Vater hat es einmal in Leipzig in der Kirche aufgeführt, alles ist über den Effekt erstaunt.“ Die Anlage des Werks ist ausnehmend prachtvoll: Zu zwei fünfstimmigen Chören tritt ein Chor aus vier Trompeten und Pauken sowie eine Streicherbesetzung nebst Basso Continuo, insgesamt 22 Stimmen. Das Werk beginnt verhalten mit einem Instrumentalritornell, das in keinsten Weise ertönen lässt, was sich daran anschließt: Dumpfe Schläge der Continuo-Gruppe läuten den Streit ein, vokal vorgetragen von zwei alternierenden Solo-Bässen. Es treten die Pauken und nacheinander alle vier Trompeten hinzu, gefolgt von den Tutti-Chören,

der Streit tobt. Nach mehr als 60 Takten C-Dur endet der Streit abrupt mit dem Satz „und siegeten nicht“, musikalisch brillant mit einer Generalpause ausgemalt! Es folgt ein ruhigerer, solistisch besetzter AriosoTeil, bevor der Streit erneut aufflammt und zu einem glücklichen Ende kommt. Eine Sinfonia leitet den festlichen Siegeshymnus *Nun ist das Heil und die Kraft* ein. Es wechseln Favoritchor und doppelchörige Besetzung, die in den abschließenden Freudenjubel einmünden.

Die beiden auf dieser CD in die Komposition Altenburgs eingeflochtenen Orgelwerke sollen zum einen einen hörbaren Kontrast zur ansonsten machtvollen C-Dur-Strecke der Sätze zwei bis vier des *Gaudium Christianum* bieten, zum anderen aber auch ein wichtiges Element seines Werks aufgreifen, nämlich das Stilmittel der Mehrchörigkeit bzw. des Echos. **Jan Pieterszoon Sweelinck** (1562-1621) wirkte als Komponist und Organist an der Amsterdamer Oude Kerk und war Lehrmeister vieler berühmter norddeutscher Komponisten, darunter Heinrich Scheidemann und Samuel Scheidt. Er gilt als der letzte große Vertreter der sog. niederländischen Vokalpolyphonie und steht mit seinen Werken stilistisch im Übergang von der Renaissance zum Barock. Seine hier erklingende ***Echo Fantasia in a*** beginnt sehr intim und mit einer fugenartigen Exposition. Häufige Manualwechsel zur Erzielung des Echoeffekts sowie zunehmende

Tempi in der melodieführenden Hand und eine sich bis ins Plenum steigende Registrierung unterstreichen den Charakter, der den Großteil des Werkes ausmacht.

**Franz Tunder** (1614-1667) gilt neben Heinrich Scheidemann und Matthias Weckmann als bedeutendster Vertreter der Norddeutschen Orgelschule. Er wurde in Lübeck geboren und wirkte von 1641 bis zu seinem Tod 26 Jahre lang als Organist an der Marienkirche in Lübeck. Dort begründete er die Tradition der Lübecker Abendmusiken, die sein späterer Schwiegersohn und Amtsnachfolger Dietrich Buxtehude aufgriff und zur Reife führte. In der hier zu hörenden Choralfantasie ***In dich hab ich gehoffet, Herr*** mit ihrer farbigen, sich stetig steigenden Ausmalung der Chormelodie, den häufig erklingenden Echoeffekten über die wechselnden Manuale und dem Einsatz kontrapunktischer Mittel interpretiert er den Text des Choralis in flehender und immer drängenderer Weise: „In dich hab' ich gehoffet, Herr, // Hilf, daß ich nicht zuschanden werd' // Noch ewiglich zu Spotte! // Das bitt' ich dich, erhalte mich // In deiner Treu', mein Gotte!“ Die dritte Strophe bildet dabei ein treffliches Bindeglied zwischen den Sätzen drei und vier der Altenburgischen Komposition: „Mein Gott und Schirmer, steh mir bei, // Sei mir ein' Burg, darin ich frei // Und ritterlich mög' streiten // Wider mein' Feind', der gar viel seind // An mich auf beiden Seiten.“

*Arno Paduch und Andreas Barckow*

## **“Make way to rejoicing and cheers of jubilation”**

The commemoration of the Reformation in 1617 on the eve of the Thirty Years' War

In the spring of 1617, the Palatine Elector Frederick V who was affiliated to the Reformist confession suggested to the Convent of the Protestant Union in Heilbronn that the one hundredth anniversary of the posting of the theses on the church door by Martin Luther should be celebrated in all Protestant churches. The ostensibly religious motivation prompting this suggestion concealed its concrete political impulse: firstly, since the end of the sixteenth century, the well-organised Catholic League had achieved the re-Catholicisation of large territories, many of which had previously been Protestant. Secondly, Frederick V had undertaken attempts to achieve the equal recognition of the Reformists – who until now had not yet been recognised by imperial law – and Lutherans; his objective was the unification of the various Protestant movements through the acknowledgement of their common roots and the formation of a united front in opposition to the Catholic League. Sunday 2 November was fixed upon as the memorial day (the feast day currently celebrated in Germany on 31 October only became customary in this form in the second half of the seventeenth century).

Electoral Saxony as the core area of the Reformation was not affiliated to the Union and viewed Frederick's plans as a claim to leadership and a challenge to the other imperial states. In August 1617, the Dresden Consistory published its own

regulations governing the celebration of the anniversary of the Reformation which were valid throughout Electoral Saxony and stipulated that the feast should begin on 31 October 1617 and continue until 2 November. The great rift between Lutherans and Reformists was impressively illustrated by the numerous propagandistic writings issued by Lutheran orthodox theologians, particularly by Matthias Hoë von Hoënegg, Superintendent in Dresden. Theologians never tired of insisting that the Calvinists (collective term for all Reformists) were “moral cowards, fools, out and out thieves, blasphemers of royalty” etc., that their doctrine was “poison” and that “the God of the Lutherans” was not identical to “the God of the Calvinists” as “the former God was the Devil; yea, even worse than the Devil”, for which reason it was better to be a “Papist than a Calvinist”.

Most of the surviving evidence relating to the musical content of the festive celebrations originates from Lutheran areas, as music only played a subservient role in the liturgy of the Reformist churches. The celebration in Dresden is of particular significance from a musicological aspect as the precise musical programme performed has been preserved and a certain number of these works have been identified as being by Heinrich Schütz (subsequently published in his *Psalmen Davids* in 1619). Those compositions which can no longer

be identified could possibly have been written by Michael Praetorius, but his printed collection of music for the Reformation celebrations has unfortunately been lost.

The only complete composition for the anniversary of the Reformation in 1617 to have survived in its entirety is the six-part ***Gaudium Christianum*** by the cantor and pastor **Michael Altenburg** which has been recorded here for the first time on CD. This work was not performed in Dresden, but around 200 kilometres west of the city in the small Thuringian town of Tröchtelborn which was then under the superintendence of Erfurt. At this time, Erfurt found itself at the heart of an area of religious-political tension: although the city was mainly Lutheran, it was in fact under the control of the Electorate of Mainz and also housed eight Catholic monasteries and convents. Erfurt was also surrounded by a variety of Protestant dukedoms whose good will and support had to be nurtured. Overtly close contact was however also not desirable as it was clear that the Dukes of the House of Wettin would have been only too eager to acquire Erfurt, and Moritz von Hessen was a staunch Reformist who was potentially willing to enforce his religious convictions with violence. This uneasy situation necessitated skilful tactics on the part of the Erfurt city council who resolved to limit the festive events of the Reformation celebration to the 2 November to avoid provoking the opposite faction. Under these circumstances, it is all the more astounding that the clarity and forcefulness of Altenburg's text for *Gaudium Chris-*

*tianum* displays no trace of the diplomatic attitude of his employers. A glance at significant biographical facts will perhaps shed more light on the matter. Michael Altenburg was born in Alach near Erfurt on 7 May 1584, studied theology in Erfurt and was appointed cantor of St Andreas church in the city in 1601 before becoming rector of the Reglerschule in Erfurt. After a brief period as pastor in Ilversgehoven and Marpach, he assumed the pastorate of Tröchtelborn in 1610 where he remained up to 1621, possibly additionally undertaking the duties of a cantor. He subsequently moved to a similar position in Großen-Sömmerda. Adversely affected by the ravages of the Thirty Years' War in which his wife and ten of his thirteen children perished, he returned to Erfurt in 1637 where he was appointed as deacon and later as pastor at St Andreas. He died in Erfurt on 12 February 1640.

The fact that Michael Altenburg was not merely a cantor but primarily an orthodox Lutheran theologian has vital significance for the comprehension of the *Gaudium Christianum*. This work is much more than a jubilant commemoration of Luther's posting of the theses on the church door. The non-biblical texts selected by Altenburg in the first two movements of his composition which could have originated from his own pen including passages such as "*Laß zürnen der Papisten Gott, laß spotten die Calvinisch Rott*" ["Rage at the Papists of God, ridicule the rot of the Calvinists"] display no traces of caution or tolerance. And the selection of the text from the Revelation of St John as stipulated by the Dresden festival regulations for the second



part of his composition entitled *Die Prophezeiung von Luthero* leaves no doubt that he viewed the Lutheran doctrine as the only true religion. This is far more than mere festive music commemorating the anniversary of the Reformation; on the contrary, the *Gaudium Christianum* is the musical confession and admonition of a profoundly orthodox Lutheran theologian who considers both Catholics and Reformists to have strayed from the true path. This lends a completely new meaning to the fourth part of the composition, the *Engelische Schlacht* [Battle of the Angels]: the text also originating from the Revelation of St John on the battle of the Archangel Michael with the devil – here a reference to Catholics and Reformists! – is intended as an expression of hope that the true believers, i.e. the Lutherans, will be the only righteous people to be liberated from the bondage of unbelievers in the approaching Apocalypse.

Altenburg planned to print his composition well in advance of the celebrations, perhaps in the hope that his work would also be performed in other locations, but his plan never came to fruition. It is not quite clear why the composition was only published in 1618; plans for printing were already far advanced when Altenburg was forced to find a new printer for undisclosed reasons. Whether pressure was put on the printer by the Erfurt council, Lutheran consistory or even the governor in Mainz cannot be substantiated. Perhaps it was simply not possible for Altenburg to find a printer with free capacity within the two months between the publication of the Dresden festival regulations in August

and October; it would also have been necessary to issue the printed version several weeks prior to the Frankfurt Autumn Fair to enable the music to be distributed beyond local regional districts. It is also possible that Altenburg simply lacked the monetary funds to finance the printing process independently in 1617: the publication in the following year was undertaken with the aid of a grant from Dresden as can be inferred from the work's dedication to the Elector John George I of Saxony.

Musically, Altenburg's composition bears testimony to the adaptation of the north Italian polychoral style in small Thuringian towns during the early seventeenth century where the assembly of three choirs with a total of fifteen voices plus trumpets and timpani for a performance appeared to present no problem. At this time, a large number of soldiers doubled as trumpeters who could not however read music, but improvised their entries on the basis of fixed musical patterns. According to descriptions of musical performances with singers, other instruments and trumpets well into the seventeenth century, it appears that the trumpets and timpani played between the individual movements of figural music and not together with the other instruments: the natural brass instruments were limited to the notes of the C major triad. The utilisation of trumpets in figural music appears to have developed from around 1600 in imperial court ensembles where musicians other than military trumpeters had mastered this instrument. The presence of the imperial court ensemble in Dresden during July and August of 1617 would have

facilitated the dissemination of this new practice first utilised in the music of Michael Altenburg.

As in other compositions by contemporaries of Altenburg (such as the motet *Danket dem Herren* SWV 45 by Heinrich Schütz performed at the Reformation celebrations in Dresden), only one of the trumpet parts is notated: the other trumpeters and the timpanist improvised and required a leader who was capable of reading music and counting the rests. The missing parts have been reconstructed by Arno Paduch. The monumentality of large-scale tonal textures in C major stand in contrast with sections in motet style and polychoral passages without trumpets in which individual words or textual phrases are distributed alternately between the different choirs in varied chordal registers according to the Venetian model. This new and revolutionary compositional technique must have made an enormous impression on contemporary listeners, as is confirmed by the inclusion of Altenburg's composition in numerous collections of music dating from the seventeenth century. It is probable that individual manuscript copies of the printed version of this work were also utilised for performances at other church festivals; an obvious example would be the utilisation of the fourth movement *Es erhub sich ein Streit im Himmel* for the feast of St Michael on 29 September.

The feast of the Archangel Michael also provides a link to the other works on this CD. The text from the Revelation of St John prescribed for this festive day describes the battle between the Archangel Michael

and Satan – the dragon – for the sovereignty of God, culminating in the defeat of the devil and his banishment from Heaven (the so-called descent to Hell). The victory of the Archangel Michael in the Apocalypse is closely connected with the victory of Jesus Christ over the earthly world, i.e. the Easter victory, as described in the Gospels. Both feasts provided the church with the opportunity for thanksgiving celebrations and invocations to God for the protection of the angels against the adversities of life. Although entreating supplications tend to be musically transformed into fervent and intimate settings (good examples are provided by works by Scheidt and Franck), invocations to God and praises are frequently expressed in triumphal form using large-scale forces. Michael's battle is a particularly suitable subject for this type of music: the flaring up of the dispute, the ensuing turmoil, the peace after the heavenly battle and the victory hymns provide extensive scope for vivid pictorial interpretation. With the aid of the stylistic devices of polychoral music as observed in Altenburg's setting of the Michael text, but also in compositions of the same name by Schütz and Johann Christoph Bach in which choral and instrumental forces become involved in a musical dispute to gain the upper hand, composers displayed immense skills in presenting a dramatic and effective interpretation of the text.

**Samuel Scheidt** (1587-1654) spent almost all his active career in his home town of Halle. After three years of studies with Jan Pieterszoon Sweelinck in Amsterdam, he was appointed as court

organist in Halle in 1609. He collaborated with Michael Praetorius and compiled an expansive oeuvre with instrumental and vocal works including the *Geistliche Konzerte I to IV* from which the work on this recording is taken. The small-scale three-verse choral concerto **Herr Gott, Dich loben alle wir** for three voices and basso continuo is part of a collection of pieces covering all feast days and Sundays throughout the ecclesiastical year. In contrast to other powerful settings of this text, for example by Johann Sebastian Bach in BWV 130, this composition possesses a more intimate chamber music character in which the invocation to God rather than the song of praise provides a focal point. The chorale is devoted to the angels whose protection has been invoked in the third verse: “Daß sie, Herr Christe, um dich sei’n und um dein armes Häuflein” [“With Thee, Lord Jesus, and to keep thy little flock, Thy lambs and sheep”]. This plea becomes all the more poignant and emphatic in Scheidt’s setting of this final verse as the only homophonic section of the work.

The expansive sacred concerto for four choirs **Es erhub sich ein Streit im Himmel** survived in an anonymous copy in Kassel and has been convincingly attributed to **Heinrich Schütz** (1585-1672) on the strength of its stylistic characteristics. A close examination of the manuscript paper suggests the copy was made around the year 1632, but the work stands stylistically closer to the *Psalmen Davids* published by Schütz in 1619, so that a composition date around 1620 can be surmised. Schütz avoids the monumental effect achieved by

Altenburg through the use of only one trumpet, but the absence of lower trumpet parts which in this register would only have been capable of playing the notes of the C major triad allows Schütz to cover a substantially more extensive harmonic spectrum and employ the solo trumpet on an equal melodic status to the first cornet.

**Melchior Franck** was most probably born in Zittau around 1580 and could possibly have been a pupil of Christoph Demantius. Franck was appointed as court capellmeister at Coburg where he remained active until his death in 1639. The short four-voice motet **Und ich hörte eine große Stimm** originates from the sacred choral collection *Gemulæ Evangeliorum Musicae* dating from 1623: a cycle of 68 works in which single verses from the Sunday liturgy are set in motet form. Although the motet on this recording is only for four voices, it displays a rich harmonic colouring and powerful vocal writing. Franck selected the final section of the Michael text for his motet. Particularly striking are the homophonic strokes interpreting the text passage “Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht unsers Gottes [...] worden” [“Now is come salvation, and strength, and the kingdom of our God”]: a musical affirmation of what Franck considered as irrefutable.

Following his studies in Wittenberg, **Christoph Demantius** was initially appointed as cantor in Zittau before taking up the same post in the Cathedral School in Freiberg in 1604. The six-voice motet **Und es ward eine Stille** has been taken



from the collection *Corona harmonica* dating from 1610, a cycle of 69 motets. For his setting of Michael's dispute with the devil, Demantius utilises a free and partially abridged text containing passages from the Revelation and the Book of Daniel, thereby creating a highly dramatic representation of the dispute within a mere few bars – in contrast to the expectations aroused by the title of the work. A particular feature of this motet is the

antiphonal chanting exclamations “vieler tausend mal tausend” [“many thousands multiplied by thousands”] at the centre and conclusion of this work. At these points, Demantius skilfully splits the choral forces into an upper voice and lower voice choir, thereby achieving a virtual double chorus effect. A typical stylistic trait utilised by Demantius is his frequent use of mediant leaps.

**Johann Christoph Bach** is considered one of the most prolific composers in the extended Bach family prior to his nephew Johann Sebastian. Johann Christoph Bach held the post of organist in the St George's church in Eisenach from 1665 onwards. He also played the harpsichord in the court ensemble in Eisenach. Appropriate to his professional activities, works for organ and harpsichord form the core of his compositional output which however additionally included arias, motets and sacred concertos such as the one performed on this recording: ***Es erhub sich ein Streit***. According to Carl Philipp Emanuel Bach, his father Johann Sebastian highly valued the compositions of his uncle: "The 22-voice work is a masterpiece. My late father once performed it in the church in Leipzig where all were astounded by its effect." The structure of this work is indeed exceedingly magnificent: two five-voice choirs are joined by a choir consisting of four trumpets and timpani and a string ensemble with basso continuo, with a total of 22 different parts. The work commences in subdued fashion with an instrumental ritornello giving no hint of what is to follow: muffled thuds from the continuo group initiate the dispute which is continued vocally by two solo basses. The timpani and all four trumpets join in successively followed by the tutti choirs, and the dispute is now in full spate. After more than 60 bars in C major, the dispute is brought to an abrupt conclusion by the words "*und siegeten nicht*" ["and prevailed not"], brilliantly depicted with a general pause! This is followed by a more peaceful solo arioso section before the dispute is resumed and brought to its

triumphant close. A sinfonia precedes the celebratory victory hymn "*Nun ist das Heil und die Kraft*" ["Now is come salvation and strength"] alternately sung by a favorito chorus and double choral forces, uniting in the concluding jubilations.

The two organ works interspersed between the individual sections of Altenburg's composition on this CD are on the one hand intended as a contrast to the otherwise overpowering predominance of C major in the second, third and fourth movements of *Gaudium Christianum* and on the other hand to complement the polychoral and echo structure which forms a significant stylistic element of this music. **Jan Pieterszoon Sweelinck** (1562-1621) was active as a composer and organist at the Oude Kerk in Amsterdam and taught a significant number of north German composers including Heinrich Scheidemann and Samuel Scheidt. He is considered as the last major representative of the vocal polyphony of the Netherlands and is poised midway between the transition from the Renaissance to the Baroque period. The ***Echo Fantasia in A*** on this recording commences intimately with a fugal exposition. Frequent changes of manual to achieve echo effects coupled with accelerating tempi in the melodic line and an increasing utilisation of strong registration culminating in *organum plenum* define the overriding character of this music.

**Franz Tunder** (1614-1667) is considered as one of the chief representatives of the north German organ school alongside Heinrich Scheidemann and

Matthias Weckmann. Tunder was born in Lübeck and was employed for 26 years as the organist of St Mary's church in the same city from 1641 until his death. This was where he established the custom of the Lübecker Abendmusiken [evening concerts] which was continued and extended by his subsequent son-in-law and successor Dietrich Buxtehude. The work selected for this CD, ***In dich hab ich gehoffet, Herr***, with its colourful and progressively elaborate decoration of the chorale melody, frequent echo effects on alternating manuals and utilisation of contrapuntal devices provides an intensely imploring and ever

more impulsive interpretation of the chorale text "In Thee, Lord, I have placed my trust, // Leave me not helpless in the dust, // Let not my hope be brought to shame, // But still sustain, through want and pain, // My faith that Thou art aye the same." The third verse of this chorale forms an appropriate link between the third and fourth movements of Altenburg's composition: "My God and Shield, now let Thy power // Be unto me a mighty tower, // Whence I may freely bravely fight // Against the foes that round me close, // For fierce are they and great their might."

*Arno Paduch and Andreas Barckow*

## « Faites place à la joie et à l'allégresse »

L'anniversaire de la Réforme en 1617 à la veille de la guerre de Trente Ans

En début d'année 1617, l'électeur palatin Frédéric V, de confession réformée, proposa à l'assemblée de l'Union évangélique à Heilbronn de fêter dans toutes les églises protestantes le centième anniversaire des thèses de Martin Luther. Cette suggestion apparemment pour des motifs religieux avait un solide arrière-plan politique : d'une part, la Sainte-Ligue catholique bien organisée était parvenue depuis la fin du 16<sup>e</sup> siècle à regagner de grands territoires majoritairement protestants jusque là. D'autre part, avec cette initiative, Frédéric V cherchait à mettre les réformés, non reconnus jusqu'ici selon le droit de l'Empire, sur un pied d'égalité avec les luthériens, donc à unir les différents courants protestants en une seule ligne homogène contre la Sainte-Ligue catholique par la commémoration des racines communes. Le jour commémoratif fut fixé au dimanche 2 novembre (le jour de fête du 31 octobre courant aujourd'hui en Allemagne ne vint en usage sous cette forme que dans la 2<sup>e</sup> moitié du 17<sup>e</sup> siècle).

La Saxe électrice, cœur de la Réforme, n'appartenait pas à l'Union et se vit défiée par les projets de Frédéric dans son ambition de suprématie face aux autres états de l'Empire. Le Consistoire supérieur de Dresde publia en août 1617 une propre instruction obligatoire pour toute la Saxe électrice concernant les célébrations de l'anniversaire de la Réforme. Elle stipulait que les célébrations de-

vaient commencer le 31 octobre et durer jusqu'au 2 novembre 1617. Le clivage séparant luthériens et réformés s'exprime de manière impressionnante dans les nombreux écrits de propagande de théologiens luthériens orthodoxes, en premier Matthias Hoë von Hoënegg, prédicateur supérieur de la cour de Dresde. Ils ne se lassaient pas de proclamer que les calvinistes (= terme générique pour tous les réformés) étaient des « couards, des fous, sans honneur, des dénigreur du pouvoir » etc., que leur enseignement était « du poison » et que « le Dieu des luthériens et le Dieu des calvinistes » n'était pas le même, car « ce Dieu était le diable ; pire encore que le diable », raison pour laquelle il valait encore mieux être « papiste que calviniste ».

Nous possédons des témoignages en priorité des territoires luthériens sur les éléments musicaux des célébrations, étant donné que la musique ne jouait qu'un rôle secondaire dans la liturgie des églises réformées. Sur le plan historique musical, notamment la célébration de Dresde est d'une grande signification car son déroulement précis est conservé et une partie des compositions contenues se laissent identifier comme œuvres de Schütz publiées dans ses *Psaumes de David* en l'an 1619. Les compositions qui ne sont plus identifiables aujourd'hui pourraient être de Michael Praetorius ; son recueil gravé contenant la musique pour la fête de la Réforme a cependant disparu.

L'unique composition homogène et intégralement conservée pour l'anniversaire de la Réforme de 1617 est le *Gaudium Christianum* en six parties enregistré pour la première fois sur ce CD du cantor et pasteur **Michael Altenburg**. L'œuvre ne fut cependant pas représentée à Dresde, mais 200 kilomètres plus à l'Ouest dans la petite ville thuringeoise de Tröchtelborn qui faisait partie à l'époque de la surintendance d'Erfurt. Erfurt se situait dans un champ de tension politique religieux : la ville était certes essentiellement luthérienne, mais dépendait formellement de la principauté de Mayence. En outre, Erfurt possédait encore huit couvents et chapitres catholiques. Les alentours se composaient de différentes principautés protestantes dont il s'agissait de s'assurer la bienveillance et l'appui. Néanmoins, une relation trop étroite n'était pas non plus désirable ; il était bien évident que la maison de Wettin se serait volontiers emparée d'Erfurt et que Moritz de Hesse était un réformé convaincu qui imposait aussi par la force ses convictions religieuses. Ce champ de tension exigeait du Conseil d'Erfurt une tactique habile. En regard de l'anniversaire de la Réforme, il fut décidé de limiter les célébrations au 2 novembre et de ne pas provoquer l'autre camp.

Sur cet arrière-plan, il est d'autant plus étonnant qu'Altenburg ait présenté avec son *Gaudium Christianum* une œuvre ne voulant pas se plier à l'attitude diplomatique de son maître dans la clarté et l'acuité du texte choisi par lui. Un regard sur les dates les plus importantes peut se révéler utile ici. Michael Altenburg naquit le 27 mai 1584 à Alach

près d'Erfurt, étudia la théologie à Erfurt, travailla à partir de 1601 comme cantor à l'église Saint-André de la ville et devint en 1607 recteur de la *Reglerschule* d'Erfurt. Après avoir été peu de temps pasteur à Ilversgehoven et Marpach, il reprit en 1610 la direction de la paroisse de Tröchtelborn où il resta jusqu'en 1621 et y fit peut-être office de cantor. Puis il dirigea la paroisse de Großen-Sömmerda. Durement touché par les événements de la guerre de Trente Ans dont furent victimes sa femme et dix de ses treize enfants, il retourna en 1637 à Erfurt où il fut diacre à partir de 1638 et plus tard pasteur à l'église Saint-André. Il mourut à Erfurt le 12 février 1640.

Le fait que Michael Altenburg ait été non seulement cantor mais aussi et surtout théologien orthodoxe luthérien, est d'une signification décisive pour comprendre le *Gaudium Christianum* : on ne se contente pas seulement ici de rendre hommage aux thèses de Luther et de composer des chants d'allégresse. Les textes non bibliques choisis par Altenburg dans les premier et second mouvements de la composition qu'il pourrait avoir lui-même écrits, ne laissent reconnaître aucune tendance à la prudence et à la tolérance avec des formules comme « Laß zürnen der Papisten Gott, laß spotten die Calvinisch Rott » [Mets en colère le Dieu des papistes, moque-toi de la horde des calvinistes]. Et le choix du texte de l'Apocalypse prévu pour le déroulement de la cérémonie de Dresde dans la deuxième partie de sa composition intitulée *La Prophétie de Luther*, ne laisse aucun doute sur le fait qu'il comprenait la profession de



foi luthérienne comme seule religion porteuse de salut. Nous n'avons pas ici quelqu'un écrivant un chant de célébration sur l'anniversaire de la Réforme ; le *Gaudium Christianum* est au contraire un texte musical de profession de foi et d'exhortation d'un théologien orthodoxe luthérien considérant que catholiques et réformés s'étaient écartés du droit chemin. Sur cet arrière-plan, la quatrième partie de l'œuvre, *l'Engelische Schlacht* [Le Combat des anges] prend une toute nouvelle signification : le texte issu lui aussi de l'Apocalypse sur le combat de l'archange Michel avec le diable – il s'agit ici des catholiques et des réformés ! – doit exprimer l'espoir que les bons croyants, donc les luthériens, les seuls justes, seront délivrés du joug des incroyants lors de l'apocalypse imminente.

Altenburg planifia l'impression de sa composition à temps avant les célébrations, peut-être dans l'espoir que son œuvre puisse être aussi représentée en d'autres lieux, ce qui ne fut cependant pas le cas. On ignore pourquoi la gravure ne put être publiée qu'en 1618. Les planifications de l'impression étaient déjà bien avancées lorsqu'Altenburg dut trouver un nouvel imprimeur pour des raisons inconnues. On ne peut attester si des pressions furent exercées sur l'imprimeur par le Conseil d'Erfurt, le Consistoire luthérien voire même le gouverneur de Mayence. Peut-être ne put-il tout simplement pas trouver de capacités d'imprimerie disponibles dans la brève période entre août, date de la publication du règlement de la fête de Dresde et octobre ; en effet, pour une diffusion suprarégionale, la gravure aurait déjà dû être

prête quelques semaines avant le début de la foire d'automne de Francfort. Peut-être que les moyens lui manquaient en 1617 pour financer lui-même la gravure : elle fut en effet réalisée en 1618 avec une subvention de Dresde, comme il ressort de la dédicace à l'électeur Johann Georg I<sup>er</sup>.

Musicalement, l'œuvre d'Altenburg est le témoin de l'adaptation de la pluralité chorale de l'Italie du Nord dans les petites villes de Thuringe au début du 17<sup>e</sup> siècle, où l'on pouvait apparemment sans problème faire chanter trois chœurs avec quinze voix, plus trompettes et timbales. À cette époque, les trompettes étaient en général des soldats qui ne jouaient pas d'après les notes mais improvisaient leurs défilés selon des schémas établis. Les descriptions de représentations musicales avec chanteurs, autres instruments et trompettes jusque dans les premières décennies du 17<sup>e</sup> siècle permettent de conclure que trompettes et timbales jouaient de la musique figurée entre les mouvements respectifs et non pas avec les autres instruments, car elles étaient limitées en tant qu'instruments à vent naturels aux notes de l'accord parfait de do majeur. L'utilisation des trompettes dans la musique figurée se développa apparemment à partir de 1600 environ dans la chapelle de la cour impériale où n'étaient pas seulement employés comme trompettes des musiciens de formation militaire. Avec la présence de la chapelle de cour impériale à Dresde en juillet/août 1617, cette nouvelle pratique put se diffuser rapidement en Allemagne. On la trouve pour la première fois chez Michael Altenburg.

Comme dans les œuvres d'autres compositeurs de son temps – citons pour exemple le motet *Danket dem Herren* SWV 45 de Heinrich Schütz, joué pour les célébrations de l'anniversaire de la Réforme à Dresde – seule une partie de trompette est notée chez Altenburg aussi ; les autres trompettes et les timbales improvisaient et avaient besoin d'un conducteur capable de lire les notes et de compter les silences. Ces parties manquantes ont été reconstituées par Arno Paduch. La monumentalité des grandes plages sonores en do majeur contraste ici avec les segments en motet et les passages à plusieurs chœurs sans trompettes dans lesquels sur le modèle vénitien, des mots ou fragments de phrases en toutes notes alternent dans des positions d'accords variées entre des chœurs différents. Cette nouvelle technique de composition révolutionnaire dut avoir fait sur les auditeurs de l'époque une impression formidable, car la composition d'Altenburg est attestée dans de nombreuses collections musicales du 17<sup>e</sup> siècle. Des mouvements isolés conservés à l'état manuscrit de la gravure furent probablement joués lors d'autres fêtes religieuses – on peut notamment concevoir l'utilisation du quatrième mouvement *Es erhub sich ein Streit im Himmel* pour la Saint-Michel le 29 septembre.

Le jour de la fête de l'archange Michel constitue aussi le lien aux autres morceaux présents sur ce CD. Le texte prévu le jour de la fête de l'Apocalypse décrit le combat entre l'archange Michel et Satan – le dragon – pour le règne de Dieu. Il s'achève sur la victoire sur le diable et son ban-

nissement du ciel (ladite chute aux enfers). La victoire de l'archange Michel dans l'Apocalypse est étroitement liée à la victoire de Jésus Christ sur le monde terrestre, donc à la victoire pascale décrite dans les Évangiles. Pour l'Église, ces deux jours sont l'occasion d'actions de grâce, mais aussi de prières adressées à Dieu pour le soutien des anges dans les vicissitudes de la vie. Alors que les prières implorantes sont d'une réalisation musicale plutôt intérieure – les compositions de Scheidt et Franck en témoignent ici – les invocations à Dieu et les actions de grâce trouvent souvent leur écho musical dans des distributions somptueuses. La composition de la lutte de Michel s'y prête particulièrement bien : la dispute qui s'enflamme, la cohue, la paix à l'issue du combat céleste et les hymnes de victoire invitent formellement à une interprétation onomatopéique. Par le recours au moyen stylistique de la pluralité chorale – comme par exemple dans la composition du texte de Michel par Altenburg, mais aussi dans les compositions homonymes de Schütz ou J. Chr. Bach où les groupes choraux et instrumentaux luttent aussi pour la suprématie musicale, les compositeurs s'entendaient à agencer habilement une dramaturgie riche d'effets pour interpréter le texte.

**Samuel Scheidt** (1587-1654) œuvra presque toute sa vie dans sa ville natale de Halle. Au terme de trois années d'études auprès de Jan Pieterszoon Sweelinck à Amsterdam, il devint organiste de cour à Halle en 1609. Il y travailla avec Michael Praetorius et composa au cours de sa longue vie une vaste œuvre de musique instrumentale et

vocale, dont les *Geistliche Konzerte* [Concerts sacrés] I à IV, dont la pièce ici présente est issue. Le petit concerto sur choral en trois strophes **Herr Gott, Dich loben alle wir** à trois voix et basse continue fait partie d'un recueil de pièces pour tous les jours de fête et dimanches de l'année ecclésiastique. Contrairement à d'autres compositions somptueuses, p. ex. de Johann Sebastian Bach dans BWV 130, la composition présente est d'un caractère chambriste intime : au premier plan, la prière et non la louange. Les anges sont célébrés dans le choral et leur protection est implorée à la troisième strophe : « Qu'ils soient, Seigneur Jésus Christ, à tes côtés et auprès de tes pauvres brebis. » La prière est d'autant plus pressante, insistante même que Scheidt compose cette dernière strophe en unique strophe homophone.

Le concert sacré à quatre chœurs de vastes dimensions **Es erhub sich ein Streit im Himmel** est conservé à titre anonyme à Kassel et a été attribué de manière convaincante à **Heinrich Schütz** (1585-1672) pour des raisons stylistiques. L'examen du papier suggère une copie de 1632 environ, mais sur le plan stylistique, le morceau est proche de ses psaumes de David publiés en 1619, si bien que l'on peut en supposer la genèse vers 1620. Schütz n'ayant recours qu'à une seule trompette, il renonce à l'effet monumental de la pièce homonyme d'Altenburg. Mais en renonçant aux trompettes graves qui ne pourraient jouer dans cette position que les notes de l'accord parfait de do majeur, Schütz peut couvrir un éventail harmonique beaucoup plus large et placer sur le plan

mélodique la trompette solo sur un pied d'égalité avec le premier corne à bouquin.

**Melchior Franck** naquit probablement vers 1580 à Zittau et fut peut-être l'élève de Christoph Demantius. En 1603, il devint maître de chapelle à la cour de Coburg où il demeura jusqu'à sa mort en 1639. Le bref motet à quatre voix **Und ich hörte eine große Stimm** est issu du recueil choral sacré *Gemmulae Evangeliorum Musicae* de 1623, un cycle de 68 pièces dans lesquelles Franck traite chaque fois un verset de la liturgie dominicale sous forme de motet. Bien que réalisé à quatre voix seulement, le motet proposé est riche en différentes couleurs d'accords et magnifique dans la conduite des voix. Franck y interprète la partie de conclusion du texte de Michel. Les pulsations homophones sur lesquelles il compose le texte « Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht unsers Gottes [...] worden » [Voici désormais le règne du salut, de la force, du royaume et de la puissance de notre Dieu] sont impressionnantes, une confirmation musicale du contenu pour lui indiscutable.

Après avoir étudié à Wittenberg, **Christoph Demantius** fut tout d'abord cantor à Zittau, puis à partir de 1604 cantor à l'école capitulaire de Freiberg. Le motet à six voix **Und es ward eine Stille** est issu du recueil *Corona harmonica* de 1610, un cycle de 69 motets. Demantius utilise pour sa composition du combat de Michel avec le dragon un texte libre, en partie abrégé de passages de l'Apocalypse et du Livre de Daniel ; il obtient ainsi un effet dra-

matique particulier qui – contrairement à ce que laisse supposer le titre – dépeint le combat dès les premières mesures. On remarque les appels scandés, résonnant dans l’antiphonie « vieler tausend » au milieu et avant la fin du morceau, où Demantius divise habilement le chœur en un chœur de dessus et un chœur de dessous, obtenant ainsi un quasi effet de double chœur. Caractéristique du style de Demantius : l’utilisation à maintes reprises de sauts de médiante.

**Johann Christoph Bach** est considéré comme le compositeur majeur de la famille Bach largement ramifiée avant son neveu Johann Sebastian. Johann Christoph Bach fut à partir de 1665 organiste à l’église Saint-Georges d’Eisenach. Il fut aussi employé comme claveciniste dans la chapelle de la cour d’Eisenach. Conformément à sa profession, sa création contient des œuvres pour orgue et clavecin, mais aussi des airs, motets et concerts sacrés, dont l’œuvre ici présente ***Es erhub sich ein Streit***. D’après le témoignage de Carl Philipp Emanuel Bach, son père Johann Sebastian tenait l’œuvre de son oncle en haute estime : « La pièce à 22 voix est un chef-d’œuvre. Feu mon père la joua une fois à Leipzig à l’église, tous furent étonnés de l’effet. » La structure de l’œuvre est d’une beauté exceptionnelle : à deux chœurs à cinq voix viennent s’ajouter un chœur de quatre trompettes et timbales ainsi qu’une distribution de cordes en plus de la basse continue, 22 voix en tout. L’œuvre commence avec retenue par une ritournelle instrumentale qui ne laisse absolument rien supposer de ce qui va suivre : de sourdes pulsations du groupe de continuo introduisent

le combat, présenté vocalement par deux basses solistes alternantes. Puis viennent les timbales et successivement les quatre trompettes, suivies des chœurs tutti, la lutte bat son plein. Après plus de 60 mesures en do majeur, la querelle s’achève abruptement sur la phrase « und siegeten nicht » [et n’ont pas vaincu], brillante peinture musicale avec un silence général ! Vient alors une partie arioso plus calme, de distribution soliste, avant que le combat ne reprenne de plus belle, connaissant une heureuse issue. Une Sinfonia introduit l’hymne solennel de la victoire *Nun ist das Heil und die Kraft*. Chœur de solistes et distribution à double chœur alternent pour finir dans l’allégresse de conclusion.

Les deux œuvres pour orgue de ce CD tissées dans la composition d’Altenburg doivent d’une part proposer un contraste audible au passage par ailleurs puissant en do majeur des mouvements deux à quatre du *Gaudium Christianum*, et reprendre d’autre part un élément important de son travail créateur, à savoir le moyen stylistique de la pluralité chorale voire de l’écho. **Jan Pieterszoon Sweelinck** (1562-1621) travailla comme compositeur et organiste à l’Oude Kerk d’Amsterdam et fut le professeur de nombreux compositeurs célèbres du Nord de l’Allemagne, dont Heinrich Scheidemann et Samuel Scheidt. Il est considéré comme le dernier grand représentant de la dite polyphonie vocale néerlandaise et ses œuvres se situent sur le plan stylistique à la transition de la Renaissance à l’époque baroque. Son ***Echo Fantasia en la*** ici présente commence

sur un ton très intimiste avec une exposition en forme de fugue. De fréquents changements de clavier pour obtenir l'effet d'écho ainsi que des tempi croissants à la main jouant la mélodie et une registration s'intensifiant jusqu'au tutti soulignent le caractère qui détermine la majeure partie de l'œuvre.

**Franz Tunder** (1614-1667) est considéré aux côtés d'Heinrich Scheidemann et de Matthias Weckmann comme le représentant majeur de l'école d'orgue d'Allemagne du Nord. Né à Lübeck, il fut de 1641 à sa mort pendant 26 ans organiste à la Marienkirche de Lübeck. Il y fonda la tradition des soirées musicales de Lübeck que devait reprendre et achever son futur gendre et successeur Dietrich Buxtehude. Dans la fantaisie sur choral ici présente ***In dich hab ich gehoffet, Herr***, avec sa peinture haute en couleur, s'intensifiant en permanence, de la mélodie sur choral, avec ses effets d'écho résonnant souvent par-des-

sus les claviers alternants et l'emploi de moyens contrapuntiques, il interprète le texte du choral de manière implorante et toujours plus pressante : « In dich hab' ich gehoffet, Herr, // Hilf, daß ich nicht zuschanden werd' // Noch ewiglich zu Spotte! // Das bitt' ich dich, erhalte mich // In deiner Treu', mein Gotte! »

[J'ai placé en toi tout mon espoir, Seigneur//Fais que je ne devienne pas un sujet d'opprobre/ou de sarcasme éternellement!//Garde-moi je t'en prie// dans ta fidélité, mon Dieu !]

La troisième strophe constitue un lien parfait entre les mouvements trois et quatre de la composition d'Altenburg: « Mein Gott und Schirmer, steh mir bei, // Sei mir ein' Burg, darin ich frei // Und ritterlich mög' streiten // Wider mein' Feind', der gar viel seind // An mich auf beiden Seiten. »

[Mon Dieu et protecteur, sois à mes côtés//Sois ma forteresse où je puisse librement/ combattre comme un chevalier//face à mes ennemis qui sont nombreux//et m'assaillent de tous côtés.]

*Arno Paduch et Andreas Barckow*

# Michael Altenburg: Gaudium Christianum

## 1 Macht Bahn zur Freud und Jublgeschrei

Macht Bahn zur Freud  
und Jublgeschrei,  
nah Dich Du Christenheit herbei.  
Jubilirt und singt,  
in Freuden springt:

### *Refrain:*

Sie ist gefallen, Babylon!  
Lob sei Gott in des Himmelsthron.

Fah an, Du grüner Rautenstrauch,  
Deins Glaubensgnossen  
folgen auch.

Wir singen all, Dir nach  
mit Schall: ...

Laß zürnen der Papisten Gott,  
laß spotten die Calvinisch Rott.  
Gott, unserm Herrn,  
singt wir zu Ehrn: ...

Die Evangelsche Lauterkeit  
Hat abgewonnen dem Papst  
den Streit.  
Ohn einig Wehr, jubilirt numehr: ...

Herr Gott halt uns bei diesem Wort,  
und pflanz es immer weiter fort.  
Wir wolln Dir danckn, fernr sing  
ohn Wanckn: ...

Bekehr Herr den treulosen Haufn,  
Der sich von Luthers Lehr verlaufen.  
Zu Recht ihn bring,  
daß er mitsing: ...

Make way to rejoicing  
and cheers of jubilation,  
Oh Christians, make haste and  
come together.  
Rejoice and sing and leap with joy:

### *Refrain:*

Babylon is fallen! Praise be to the  
Lord on his heavenly throne.

The green herb of grace will lead  
the way, your fellow believers will  
follow too.

We shall all raise our voices  
and sing to you: ...

Rage at the Papists of God,  
ridicule the rot of the Calvinists.  
We sing to the glory  
of God our Father:

The evangelical truth  
Has triumphed  
in the dispute with the Pope. Without  
united forces, rejoice once more: ...

Lord God deliver us to the truth,  
and spread the word ever further.  
We give thanks to God and sing  
unwaveringly: ...

Lord, convert the faithless mob, who  
have strayed from Luther's teachings.  
Bring them to rights that they may  
sing with us: ...

Faites place à la joie  
et à l'allégresse,  
Approche, Chrétienté.  
Jubilez et chantez,  
sautez de joie :

### *Refrain:*

Elle est tombée, Babylone !  
Loué soit Dieu au plus haut des cieux.

Commence, vert buisson de rue,  
Tes frères de confession  
te suivront.

Nous chantons tous en chœur  
à ta suite : ...

Mets en colère le Dieu des papistes,  
Moque-toi de la horde des calvinistes.  
Nous chantons la gloire  
de notre Seigneur : ...

L'intégrité protestante  
a remporté la lutte sur le pape.  
Unis ou pas,  
réjouissez-vous désormais : ...

Seigneur Dieu, fais-nous tenir cette  
promesse, et fais-la prospérer dans  
l'éternité. Nous voulons te rendre  
grâce et te louer sans faille : ...

Seigneur, convertis cette bande infidèle,  
qui s'est écartée de l'enseignement de  
Luther. Ramène-la dans le droit chemin,  
qu'elle puisse chanter avec nous : ...

## 2 Und ich sahe einen Engel fliegen (Offenbarung, 14:6-8 / anonym)

Und ich sahe einen Engel fliegen  
mitten durch den Himmel,  
der hatte ein ewiges Evangelium  
zu verkündigen denen,  
die auf Erden sitzen und wohnen.

Und alle Heiden und Geschlechter  
und Sprachen und Völkern

und sprach mit großer Stimme:  
Fürchtet Gott und gebet ihm die Ehre.

*Der Papst, der hat den Schlüssel verlor,  
was will er nun beginnen,  
das tut ihm aus dermaßen Zorn  
daß er nicht wieder kann finden.  
Ein frommer Mann im Sachsenland,  
der hat den Schlüssel funden.  
Martinus Luther ist er genannt,  
der ist uns Gott willkommen.*

Denn die Zeit seines Gerichts  
ist kommen / Und betet an, den der  
gemacht hat Himmel und Erden und  
Meer und die Wasserbrunnen.

Und ein ander Engel folget nach  
und sprach: Sie ist gefallen, Baby-  
lon, die große Stadt, denn sie hat  
mit Wein ihrer Hurerei getränkt  
alle Heiden.

*Der schleust uns wieder auf die Tür  
wol zu dem ewgen Leben  
und bringt uns Christ herfür,  
der tut die Sünd vergeben.*

And I saw another angel fly  
in the midst of heaven,  
having the everlasting gospel  
to preach unto them  
that dwell on the earth,

and to every nation, and kindred,  
and tongue, and people,

Saying with a loud voice,  
Fear God, and give glory to him;

*The Pope has lost his key,  
whatever he now undertakes,  
he will remain so incensed  
that he cannot find his key again.  
A devout man in the land of Saxony  
has found the key.  
He is named Martin Luther and we  
welcome him in the name of the Lord.*

For the hour of his judgment  
is come: and worship him that  
made heaven, and earth, and the  
sea, and the fountains of waters.

And there followed another angel,  
saying, Babylon is fallen, that great  
city, because she made all nations  
drink of the wine of the wrath of her  
fornication.

*He will guide us through the door  
which surely leads to eternal life  
and will bring us unto Christ,  
who will forgive all our sins.*

Je vis un autre ange qui volait par  
le milieu du ciel,  
ayant un Évangile éternel,  
pour l'annoncer  
aux habitants de la terre,

à toute nation, à toute tribu,  
à toute langue, et à tout peuple.

Il disait d'une voix forte :  
 Craignez Dieu, et donnez-lui gloire,

*Le pape a égaré la clé,  
que veut-il faire maintenant,  
Il en est si courroucé  
Qu'il ne peut la retrouver.  
Un homme pieux en Saxe,  
Lui a trouvé la clé.  
Martin Luther est son nom,  
Et il nous est bienvenu.*

car l'heure de son jugement  
est venue; et adorez celui qui a fait  
le ciel, et la terre, et la mer,  
et les sources d'eaux.

Et un autre, un second ange suivit,  
en disant: Elle est tombée, elle est  
tombée, Babylone la grande, qui a  
abreuvé toutes les nations du vin  
de la fureur de son impudicité!

*Il nous amène de nouveau devant  
les portes de la vie éternelle  
et nous fait don du Christ,  
qui remet les péchés.*

#### 4 Ein feste Burg ist unser Gott

Ein' feste Burg ist unser Gott,  
ein' gute Wehr und Waffen;  
Er hilft uns frei aus aller Not,  
die uns jetzt hat betroffen.  
Der alt' böse Feind,  
mit Ernst er's jetzt meint,  
groß' Macht und viel List  
sein' grausam' Rüstung ist,  
auf Erd' ist nicht seinsgleichen.

Mit unsrer Macht ist nichts getan,  
wir sind gar bald verloren;  
es streit' für uns der rechte Mann,  
den Gott hat selbst erkoren.  
Fragst du, wer der ist?  
Er heißt Jesus Christ,  
der Herr Zebaoth,  
und ist kein andrer Gott,  
das Feld muß er behalten.

Und wenn die Welt voll Teufel wär'  
und wollt' uns gar verschlingen,  
so fürchten wir uns nicht so sehr,  
es soll uns doch gelingen.  
Der Fürst dieser Welt,  
wie sau'r er sich stellt,  
tut er uns doch nicht,  
das macht, er ist gericht',  
Ein Wörtlein kann ihn fällen.

Das Wort sie sollen lassen stahn  
und kein'n Dank dazu haben;  
er ist bei uns wohl auf dem Plan  
mit seinem Wort und Gaben.

A mighty Fortress is our God,  
a trusty Shield and Weapon;  
He helps us free from every need  
that hath us now o'ertaken.  
The old evil Foe  
now means deadly woe;  
deep guile and great might  
are his dread arms in fight;  
on Earth is not his equal.

With might of ours can naught be done,  
soon were our loss effected;  
but for us fights the Valiant One,  
whom God Himself elected.  
Ask ye, Who is this?  
Jesus Christ it is.  
Of Sabaoth Lord,  
and there's none other God;  
He holds the field forever.

Though devils all the world should fill,  
All eager to devour us.  
We tremble not, we fear no ill,  
they shall not overpower us.  
This world's prince may still  
scowl fierce as he will,  
he can harm us none,  
he's judged; the deed is done;  
One little word can fell him.

The Word they still shall let remain  
nor any thanks have for it;  
he's by our side upon the plain  
with His good gifts and Spirit.

Notre Dieu est une forteresse,  
Une défense et une arme solide ;  
Il nous aide à nous libérer de la  
misère qui nous a frappé maintenant.  
Le vieil et terrible ennemi,  
Il met ses menaces à exécution,  
Grande puissance et ruse  
Sont ses armes cruelles,  
il n'a point d'égal sur terre.

Notre force ne nous sert de rien,  
nous sommes bientôt perdus ;  
Un homme juste élu par Dieu lui-  
même combat à nos côtés.  
Tu demandes qui il est ?  
Il a pour nom Jésus Christ,  
Le Seigneur Sabaoth,  
Il n'est pas un autre Dieu,  
il doit gagner la bataille.

Et si le monde était plein de diables  
et voulait nous dévorer,  
nous ne craignons pas tant que cela,  
nous finirons par vaincre.  
Le prince de ce monde,  
si terrifiant soit-il,  
il ne nous fera rien,  
car il est jugé,  
un seul mot peut le faire tomber.

Ils doivent laisser en paix la Parole,  
ne pas en avoir reconnaissance ;  
Il est chez nous bien présent  
par sa Parole et ses dons.



Nehmen sie den Leib,  
Gut, Ehr', Kind und Weib:  
Lass fahren dahin,  
sie haben's kein' Gewinn,  
das Reich muß uns doch bleiben  
Preis, Ehr und Lob dem höchsten Gott,  
dem Vater aller Gnaden,  
dem der aus Lieb gegeben hat  
sein' Sohn für unsern Schaden,  
den Tröster, den heiligen Geist,  
von Sünden er uns heilt,  
zu seinem Reich uns weist  
den Weg zum Himmelreich.  
Der helf uns fröhlich. Amen.

And take they our life,  
Goods, fame, child and wife,  
Let these all be gone,  
They yet have nothing won;  
The Kingdom our remaineth  
Praise, honour and glorify god on high,  
The Father of all mercy,  
who has given out of love  
His son to atone for our misdeeds;  
the healer, the Holy Spirit,  
who will heal us from all our sins,  
will lead us to his kingdom, von the  
path to Heaven.  
He will help us with joy. Amen

Ils peuvent bien s'emparer du corps,  
des biens, de l'honneur, des enfants  
et des femmes : tous passeront,  
et n'y gagneront rien,  
car le Royaume nous est promis  
Louange et gloire à Dieu au plus  
haut des cieux, le Père de toutes les  
grâces, lui qui a livré par amour  
son Fils pour nos péchés,  
le consolateur, le Saint Esprit,  
Il nous sauve du péché,  
vers son Royaume il nous montre  
la voie du royaume des cieux.  
Qu'il nous aide dans la joie. Amen.

## 6 Es erhuh sich ein Streit im Himmel (*Offenbarung, 12:7-12a*)

Und es erhuh sich ein Streit im  
Himmel: Michael und seine Engel  
stritten mit dem Drachen. Und der  
Drache streit und seine Engel  
und siegeten nicht; auch ward  
ihre Stätte nicht mehr funden im  
Himmel.

Und es ward ausgeworfen der große  
Drache, die alte Schlange, die da  
heißt der Teufel und Satanas, der  
die ganze Welt verführet; und ward  
geworfen auf die Erden; und seine  
Engel wurden auch dahin geworfen.

Und ich hörete eine große Stimme,  
die sprach im Himmel: Nun ist das  
Heil und die Kraft und das Reich

And there was war in heaven:  
Michael and his angels fought  
against the dragon; and the dragon  
fought and his angels,

And prevailed not; neither was  
their place found any more  
in heaven.

And the great dragon was cast out,  
that old serpent, called the Devil,  
and Satan, which deceiveth the  
whole world: he was cast out into  
the earth, and his angels were cast  
out with him.

And I heard a loud voice saying  
in heaven, Now is come salvation,  
and strength, and the kingdom of

Et il y eut guerre dans le ciel.  
Michel et ses anges combattirent  
contre le dragon. Et le dragon et  
ses anges combattirent,

mais ils ne furent pas les plus forts,  
et leur place ne fut plus trouvée  
dans le ciel.

Et il fut précipité, le grand dragon,  
le serpent ancien, appelé le diable  
et Satan, celui qui séduit toute la  
terre, il fut précipité sur la terre,  
et ses anges furent précipités  
avec lui.

Et j'entendis dans le ciel une voix  
forte qui disait: Maintenant le salut  
est arrivé, et la puissance, et le

und die Macht unsers Gottes,  
seines Christus worden, weil der  
verworfen ist, der sie verklaget Tag  
und Nacht vor Gott.

Und sie haben ihn überwunden durch  
des Lammes Blut und durch das  
Wort ihres Zeugnisses; und haben ihr  
Leben nicht geliebet bis an den Tod.

Darum freuet euch, ihr Himmel,  
und die darinnen wohnen!

### 7 Amen. Von nun an bis in Ewigkeit.

Amen. Von nun an  
bis in Ewigkeit, amen.  
Gott Vatr und Sohne  
sei Lob ins Himmels Throne,  
sein Geist uns stärk im Glauben  
und mach uns selig. Amen.

our God, and the power  
of his Christ: for he is cast down,  
which accused them before our  
God day and night.

And they overcame him by the  
blood of the Lamb, and by the word  
of their testimony; and they loved  
not their lives unto the death.

Therefore rejoice, ye heavens, and  
ye that dwell in them.

Amen. From now  
to eternity, amen.  
God Father and Son,  
Praise be to the heavenly throne;  
May his spirit strengthen our belief  
And save us. Amen.

règne de notre Dieu, et l'autorité  
de son Christ; car il a été précipité  
celui qui les accusait devant notre  
Dieu jour et nuit.

Ils l'ont vaincu à cause du sang de  
l'agneau et à cause de la parole de  
leur témoignage, et ils n'ont pas aimé  
leur vie jusqu'à craindre la mort.

C'est pourquoi réjouissez-vous, cieus,  
et vous qui habitez dans les cieus.

Amen. Maintenant et pour les  
siècles des siècles, amen.  
Loués soient Dieu, le Père et le Fils  
Sur le trône céleste,  
Que son esprit renforce notre foi  
Et nous apporte la félicité. Amen.

## Motetten zum Michaelisfest

### *Motets for the Feast of Saint Michael · Motets pour la fête de Saint Michel*

### 8 Hermann Scheidt: *Herr Gott, dich loben alle wir*

Herr Gott, dich loben alle wir  
Und sollen billig danken dir  
Für dein Geschöpf der Engel schon,  
Die um dich schweb'n  
vor deinem Thron.

Sie glänzen hell und leuchten klar  
Und sehen dich ganz offenbar,  
Dein' Stimm' sie hören allezeit  
Und sind voll göttlicher Weisheit.

Lord God, we all to Thee give praise,  
Thanksgivings meet to Thee we raise,  
That angel hosts Thou didst create  
Around Thy glorious  
throne to wait.

They shine with light and heav'nly  
grace / And constantly behold Thy face;  
They heed Thy voice, they know it  
well, / In godly wisdom they excel.

Seigneur Dieu, tous nous te louons  
Et te rendons grâce  
Pour avoir créé les anges,  
qui entourent ton trône.  
Ils brillent de tout leur éclat

Et se tiennent devant Ta face,  
Ils entendent ta voix en tout temps  
Et sont remplis  
de ta sagesse divine.

Sie feiern auch und schlafen nicht,  
Ihr Fleiß ist gar dahin gerich't,  
Daß sie, Herr Christe, um dich sei'n  
Und um dein armes Häuflein.

They never rest nor sleep as we;  
Their whole delight is but to be  
With Thee, Lord Jesus, and to keep  
Thy little flock, Thy lambs and sheep.

Ils célèbrent et ne dorment pas,  
Leur zèle a bien pour but  
D'être à tes côtés, Seigneur Jésus,  
et aux côtés de tes pauvres brebis.

**9 Heinrich Schütz: *Es erhob sich ein Streit im Himmel***  
(*Offenbarung, 12:7-12a*; Text siehe / text see / texte voir track 6)

**10 Melchior Franck: *Und ich hörte eine große Stimme***  
(*Offenbarung, 12:10-12a*; Text siehe / text see / texte voir track 6)

**11 Christoph Demantius: *Es ward eine Stille in dem Himmel***  
(*Offenbarung 8, 1; Offenbarung 12, 10a; Daniel 7, 10*)

Es ward eine Stille in dem Himmel,  
als der Drache streit mit Michael,  
dem Erzengel. Und es ward gehöret  
eine Stimme vieler tausend mal  
tausend, die da sprachen:

Nun ist das Heil und die Ehre und  
die Kraft dem allmächtigen Gott.

Tausend mal tausend dieneten ihm,  
und zehen hundert mal tausend  
stunden für ihm.

Und es ward gehöret eine Stimme vieler  
tausend mal tausend, die da sprachen:

Nun ist das Heil und die Ehre und  
die Kraft dem allmächtigen Gott.

There was silence in heaven  
When the dragon warred with  
Michael the Archangel. And I a  
voice was heard, many thousands  
of thousands, saying:

Now is come salvation, and strength,  
and the kingdom of our God.

thousand thousands ministered  
unto him, and ten thousand times  
ten thousand stood before him.

And I a voice was heard, many  
thousands of thousands, saying:

Now is come salvation, and strength,  
and the kingdom of our God.

Il y eut dans le ciel un silence  
lorsque le dragon combattit Michel,  
l'archange.  
Et l'on entendit une voix de mille  
milliers disant :

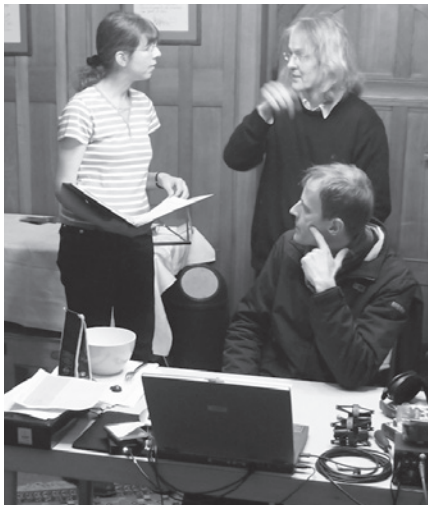
Maintenant le salut est arrivé, et la  
puissance, et le règne de notre Dieu.

Mille milliers le servaient, et dix  
mille millions se tenaient en sa  
présence.

Et l'on entendit une voix de mille  
milliers disant :

Maintenant le salut est arrivé, et la  
puissance, et le règne de notre Dieu.

**12 J. Chr. Bach: *Es erhob sich ein Streit im Himmel***  
(*Offenbarung, 12:7-12a*; Text siehe / text see / texte voir track 6)



Susanne Rohn, Arno Paduch, Christoph Martin Frommen

Die Tracks 3 und 5 wurden von Susanne Rohn auf der Neuen Bach-Orgel  
der Erlöserkirche Bad Homburg (Gerald Woehl, Marburg 1990, II/31) eingespielt

Executive producer: Joachim Berenbold

Recording: 16.-19.2.2012, Erlöserkirche Bad Homburg

Recording producer & digital editing: Christoph Martin Frommen

Editor: Joachim Berenbold

Cover pictures: "Martin Luther und die Reformatoren" copy after "Meienburgischer Epitaph" by Lucas Cranach d.J., Wittenberg, Lutherhalle

(front cover) / "The Fall of the Rebel Angels", Pieter Brueghel the Elder (1562), Royal Museums of Fine Arts of Belgium (booklet cover)

Translations: Lindsay Chalmers-Gerbracht (English) · Sylvie Coquillat (français)

© + © 2012 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany

CD manufactured by Sonopress - Made in Germany

# Festmusik zur Reformationsfeier 1617

Festive Music for the Reformation Celebration in 1617

CHR 77363



Michael Altenburg (1584-1640)

## «Gaudium Christianum»\*

(Jena, 1617)

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | <b>I. Das Lutherische Jubelgeschrey</b> (a 5 voc.)                             | 3:34  |
| 2 | <b>II. Die Prophezeiung von Luthero</b> (a 12 & 16 voc.)                       | 5:09  |
| 3 | Jan Pieterszoon SWEELINCK (1562-1621): <b>Echo Fantasia</b> in a               | 4:11  |
| 4 | <b>III. Das Lutherische Schloß oder Feste Burgk</b> (a 5, 15 & 19 voc.)        | 12:42 |
| 5 | Franz TUNDER (1614-1667): <b>Choralfantasie In dich hab ich gehoffet, Herr</b> | 5:30  |
| 6 | <b>IV. Die Englische Schlacht</b> (a 12 & 16 voc.)                             | 4:57  |
| 7 | <b>V. Das Amen. Item Von Nun an bis in Ewigkeit</b> (a 12 voc.)                | 2:28  |
|   | <b>VI. Das Amen Gott Vater und Sohne</b> (a 12 voc.)                           |       |

## Motetten zum Michaelisfest

Motets for the Feast of St Michael

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 8  | Samuel SCHEIDT (1587-1654): <b>Herr Gott, dich loben alle wir</b> (a 3 voc.) *         | 4:06 |
| 9  | H. SCHÜTZ [attrib.] (1585-1672): <b>Es erhub sich ein Streit im Himmel</b> (a 18 voc.) | 7:53 |
| 10 | Melchior FRANCK (1580-1639): <b>Und ich hörte eine große Stimme</b> (a 4 voc.)         | 2:44 |
| 11 | Christoph DEMANTIUS (1567-1643): <b>Und es ward eine Stille</b> (a 6 voc.)             | 5:00 |
| 12 | Joh. Chr. BACH (1642-1703): <b>Es erhub sich ein Streit im Himmel</b> (a 22 voc.)      | 8:58 |

\* World premiere recordings

**Simone Schwark, Johanna Krell** (*Sopran*) · **Raimund Fürst** (*Countertenor*)  
**Georg Poplutz** (*Tenor*) · **Markus Flaig, Dominik Wörner** (*Bass*)

**Kammerchor Bad Homburg**

**Johann Rosenmüller Ensemble** (*Leitung: Arno Paduch*)

**Susanne Rohn** (*Gesamtleitung & Orgel [3, 5]*)



www.christophorus-records.de

Essay:

Deutsch · English  
Français

Total Time: 67:21

Made in Germany



note 1  music

© + © 2012  
note 1 music gmbh  
Heidelberg, Germany