

Septem Verba
& Membra Jesu Nostri

Buxtehude | Schütz | Dijkman

Ensemble Correspondances

Sébastien Daucé



	DIETRICH BUXTEHUDE (c. 1637-1707)	
	Membra Jesu nostri BuxWV 75	
	<i>Membra Jesu nostri patientis sanctissima humillima totius cordis devotione decantata</i>	
1	I. Ad pedes : Ecce super montes	7'40
2	II. Ad genua : Ad ubera portabimini	7'44
3	III. Ad manus : Quid sunt plagæ istæ	9'19
4	IV. Ad latus : Surge amica mea	8'13
5	V. Ad pectus : Sicut modo geniti infantes	10'11
6	VI. Ad cor : Vulnerasti cor meum	8'40
7	VII. Ad faciem : Illustra faciem tuam	6'09
	DIETRICH BUXTEHUDE	
1	Klag-Lied: Muß der Tod denn auch entbinden BuxWV 76/2	12'4
	<i>(Fried- und freudenreiche Hinfahrt des alten großgläubigen Simeons, BuxWV 76)</i>	
2	Mit Fried und Freud ich fahr dahin BuxWV 76/1	4'39
	<i>(Fried- und freudenreiche Hinfahrt des alten großgläubigen Simeons, BuxWV 76)</i>	
	HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672)	
3	Erbarm dich mein, o Herre Gott SWV 447	4'42
	Da Jesus an dem Kreuze stund SWV 478	
	<i>[Die sieben Wortte unsers lieben Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi, so er am Stamm des Heil. Creutzes gesprochen]</i>	
4	I. Introitus	2'10
5	II. Symphonia	1'25
6	III. Die sieben Worte	10'43
7	IV. Symphonia	1'20
8	V. Conclusio	1'52
	LÜDERT DIJKMAN (c. 1645-1717)	
	Lamentum eller En Sorge-Music	
	<i>(Lamentum oder Eine Trauermusik)</i>	
9	I. Aria	5'19
10	II. Öde-Gudinnornas Swar	0'26
11	III. Aria	1'36
	DIETRICH BUXTEHUDE	
12	Herzlich lieb hab ich dich, o Herr BuxWV 41	18'18

Ensemble Correspondances
Sébastien Daucé

Ensemble Correspondances

Soprano Caroline Weynants, Julie Roset, Caroline Bardot, Perrine Devillers

Alto Lucile Richardot, Paul-Antoine Bénos

Tenor Davy Cornillot, Antonin Rondepierre

Bass Étienne Bazola, Nicolas Brooymans

Violons | Violins Josèphe Cottet, Simon Pierre

Violes | Violas da gamba Mathilde Vialle*, Étienne Floutier*, Louise Bouedo, Mathias Ferré, Julie Dessaint

Violone | Bass Étienne Floutier*

Luth | Lute Diego Salamanca*

Théorbe | Theorbo Thibaut Roussel*

Harpe | Harp Caroline Lieby*

Orgue et clavecin | Organ & harpsichord Matthieu Boutineau*

Orgue et direction | Organ & conducting Sébastien Daucé*

**basse continue | basso continuo*

Membra Jesu nostri

Musiques de la Passion dans l'Allemagne du XVII^e siècle

La musique du XVII^e siècle se distingue par une fièvre de nouveauté et d'expérimentation, dont l'audace ne cesse d'impressionner les mélomanes de notre temps. Les années 1600 virent éclore une foison de genres nouveaux qui allaient marquer les décennies et même les siècles suivants. Les compositeurs découvraient alors le parti que l'on pouvait tirer de l'espace en développant les bases d'une harmonie fonctionnelle avec laquelle des relations formelles à grande échelle pouvaient s'établir ; ils prirent conscience de l'efficacité du chant soliste accompagné des seuls instruments polyphoniques, mais aussi de l'étourdissant faste sonore que pouvaient déployer de grands ensembles mêlant voix et instruments. Enfin et surtout, ils apprirent à mobiliser, pour le plus grand bénéfice de leurs compositions, la puissance dramatique inhérente aux passions humaines, afin de la faire triompher aussi bien sur scène – dans l'opéra – qu'à l'église – dans l'oratorio. Étant donné l'ampleur des découvertes et des développements engendrés par ce renouvellement presque complet de l'art de composer, il est d'autant plus surprenant que le récit de la Passion du Christ n'ait fait l'objet d'un traitement dramaturgique et musical qu'à une époque relativement tardive, et non sans tâtonnements. Au lieu de s'engager dans cette voie, les organistes, cantors et maîtres de chapelle – surtout dans les territoires protestants situés au nord des Alpes – continuaient de cultiver le genre vénérable de la *passion responsoriale* (*Choral-Passion*), qui n'avait pas tout à fait franchi le seuil séparant la pratique liturgique de l'art vocal. Les raisons de cette réticence sont complexes à démêler. D'une part, la récitation psalmodiée de l'histoire de la Passion était traditionnellement dévolue, depuis le Moyen Âge, au prêtre qui officiait dans le chœur de l'église. D'autre part, la moindre tentative de conférer une forme dramatique au récit de la Passion en effarouchait plus d'un. Les théologiens du luthéranisme y percevaient l'influence pernicieuse de la religion catholique honnie, craignant que les mœurs libres (et moralement douteuses) de l'opéra ne fassent irruption sur les terres ô combien sacrées de la foi. Dans de nombreuses cités germaniques, il fallut attendre la seconde décennie du XVIII^e siècle pour que puissent retentir les passions-oratorios d'un Johann Sebastian Bach ou d'un Georg Philipp Telemann. Le XVII^e siècle préféra recourir à d'autres solutions. Comme le montrent les œuvres de Dietrich Buxtehude et de Heinrich Schütz présentées ici, l'histoire de la Passion devait faire l'objet, à cette époque, d'un traitement musical qui, fermement résolu à bannir de son champ toute tentation dramatique, choisissait de mettre l'accent sur une relation indirecte des événements racontés par les évangélistes.

Parmi les trésors du fonds Düben – cet ensemble de partitions collectées, sous forme manuscrite ou imprimée, par le maître de chapelle du roi de Suède Gustav Düben (ca 1628-1690) –, la bibliothèque de l'université d'Uppsala conserve l'autographe d'un cycle de sept cantates de la Passion qui, sous la plume de Dietrich Buxtehude, organiste à l'église Sainte-Marie (*Marienkirche*) de Lübeck, porte le titre **Membra Jesu nostri** : Les Membres de notre Seigneur. Dans ce volumineux cahier, le compositeur recourt à la notation en tablature, où lettres et chiffres se substituent aux notes, pour fixer son œuvre sur le papier. Outre le titre, la page de couverture du manuscrit nous donne des indications détaillées sur la genèse de l'œuvre, sa date de composition et sa diffusion : c'est durant l'année 1680 que Buxtehude écrit ce cycle pour le temps pascal, dédié à son "vénéralable ami" Gustav Düben. Cette composition de grande envergure voit sans doute le jour grâce à une commande passée en bonne et due forme par le maître de chapelle du souverain suédois, même si les recherches archivistiques n'ont pu jusqu'à présent étayer cette thèse. Tout porte à croire que l'œuvre a été jouée pour la première fois depuis la tribune de l'église allemande de Stockholm, qui tenait lieu alors de chapelle palatiale.

À l'époque mentionnée dans la dédicace, le compositeur était au faite de sa gloire. Né en 1637 d'un père organiste, Dietrich Buxtehude a passé les premières années de sa vie à Oldesloe, dans une frange du Holstein qui appartenait alors au royaume du Danemark. Soumis à la même tutelle, les cités de Helsingborg et de Helsingør (Elseneur), dans lesquelles son père Johannes devait successivement occuper un poste d'organiste, furent dans un même temps les deux étapes qui permirent au jeune Dietrich de faire ses premières armes de musicien. En 1668, il fut lui-même nommé organiste à la *Marienkirche* de Lübeck – l'une des charges de musicien d'église les plus importantes de toute l'Allemagne du Nord. Il ne tarda pas à connaître un certain succès en organisant, chaque année durant la période de l'Avent, cinq soirées de musique spirituelle, qui se tenaient le dimanche en fin d'après-midi, hors de tout contexte liturgique. Ces "concerts vespéraux" (*Abendmusiken*) lui donnèrent parfois l'occasion de présenter des oratorios d'une certaine ampleur, même s'il était plus habituel d'y entendre un assortiment de pièces instrumentales, de cantiques, de psaumes mis en musique et d'œuvres assimilables au genre de la cantate.

Délésté de la charge qui, selon une pratique ancrée dans les habitudes de l'Allemagne septentrionale, imposait au seul cantor de la *Marienkirche* l'obligation quelque peu routinière de fournir chaque dimanche son lot de musique liturgique écrite pour voix et instruments (*Figuralmusik*), Buxtehude ne composa jamais ses œuvres que de son propre chef et sans contraintes de délais, ce qui lui permit de leur conférer une qualité bien supérieure à celle des compositions égrenées dimanche après dimanche par le cantor. Ce haut niveau d'exigence artistique a manifestement joué un rôle déterminant dans la décision prise par la cour de Stockholm de lui passer plusieurs commandes. Tout laisse à penser que l'attention de Gustav Düben s'est portée sur l'œuvre vocale du jeune Buxtehude dès son entrée en fonction à Lübeck. Au fil des années, le compositeur écrivit plus d'une centaine de cantates, devenant ainsi le musicien le plus représenté dans le répertoire du maître de chapelle suédois. Pour un peu, cette prédominance hors du commun pourrait donner l'impression que, dans les années 1670 et 1680, Buxtehude endossait de manière non officielle les habits d'un compositeur de cour suédois – preuve s'il en est que son œuvre avait acquis une réputation flatteuse bien au-delà des frontières de la région où il exerçait.

Composé de sept cantates, le cycle des *Membra Jesu nostri* forme, tant du point de vue textuel que stylistique, une œuvre d'art, dont la qualité et la singularité n'ont été que rarement honorées à leur juste mesure. La colonne vertébrale de cet ensemble (l'élément assurant la jonction entre ces sept cantates) est constituée par les strophes de l'hymne médiéval *Salve mundi salutare* (Je te salue, Sauveur du monde) – autant de méditations imprégnées d'un ardent mysticisme, qui évoquent tour à tour les membres suppliciés du Christ sur la croix. Les hommes du XVII^e siècle attribuaient ces poésies sacrées à Bernard de Clairvaux, une paternité remise en cause puisqu'on a aujourd'hui la quasi-certitude que nous les devons, pour la plupart, à la plume du moine cistercien Arnolphe de Louvain (ou Arnulf von Leuwen, mort en 1250). Buxtehude encadre chacun des textes par deux itérations d'un même extrait de la Bible, emprunté le plus souvent à l'Ancien Testament. Une telle juxtaposition correspondait à la structure de la cantate concertante avec aria (*Concerto-Aria-Kantate*), qui avait le vent en poupe dans les années 1680. Ce type de cantate s'ouvre et se ferme sur la citation biblique, traitée à la manière d'un concert spirituel associant voix et instruments, tandis qu'en son milieu la poésie sacrée se subdivise en strophes – autant d'arias dévolues aux solistes.

Cette attention portée au corps mutilé de "l'homme de douleurs" conduit le contemplateur mystique qui, au départ, garde les yeux baissés en signe d'humilité, à élever progressivement le regard. Ces méditations successives sur les plaies du Crucifié évoquent tour à tour les pieds (I. *Ad pedes*), les genoux (II. *Ad genua*), les mains (III. *Ad manus*), le flanc (IV. *Ad latus*), la poitrine (V. *Ad pectus*), le cœur (VI. *Ad cor*), et enfin la face (VII. *Ad faciem*). Les tonalités des différentes parties s'enchaînent selon un plan simple, ordinairement dans des relations au cinquième degré, en suivant une évolution qui part des profondeurs bémolisées (ut mineur – mi bémol majeur – sol mineur) pour atteindre les régions supérieures des tonalités associées à la croix (ré mineur – la mineur – mi mineur), avant que le cycle ne se referme, en toute cohérence, sur la tonalité d'origine (ut mineur).

La mise en forme musicale laisse apparaître ce que Buxtehude doit à ses devanciers italiens. La conduite mélodique, aussi raffinée qu'expressive, l'écriture musicale, dont l'idéal sonore, fait de clarté et de transparence, est presque toujours atteint, tout comme l'harmonie, empreinte à la fois de douceur et d'une nostalgie suavité, évoquent l'œuvre de Vincenzo Albrici, et plus encore celle de Giuseppe Peranda, qui furent l'un et l'autre maîtres de chapelle à la cour de Dresde. Issus de l'école romaine gravitant autour de Giacomo Carissimi, ces deux musiciens donnèrent le ton dans les cours de l'Allemagne centrale et septentrionale durant toute la seconde moitié du XVII^e siècle. En choisissant de reprendre à son compte ce style raffiné dans son cycle de la Passion, Buxtehude aura sans doute eu à cœur de combler les attentes des mélomanes de la cour suédoise, plus à même, selon toute vraisemblance, de goûter ce genre d'expérimentations que le public bourgeois de Lübeck.

Composées par Heinrich Schütz, maître de chapelle à Dresde, **Die sieben Worte unsers lieben Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi, so er am Stamm des Heil. Creutztes gesprochen** (Les Sept Paroles de notre bien-aimé Rédempteur et Sauveur Jésus-Christ, telles qu'il les a prononcées sur la croix) confèrent au genre de la passion un tout autre caractère. Les ravages provoqués par la guerre de Trente ans (1618-1648) ont marqué de leur empreinte tout un pan de la biographie du musicien allemand. Sa jeunesse se déroula sous le signe de l'insouciance : la découverte précoce de ses dons permit au jeune Heinrich de les faire fructifier sans tarder. Une bourse de séjour octroyée par le

landgrave Maurice de Hesse lui donna l'occasion de quitter la cour de Kassel pour passer quatre années à Venise, où il étudia le contrepoint auprès de Giovanni Gabrieli, qui devait l'initier aux arcanes du grand style à double-chœur, alors d'une éclatante modernité. Peu de temps après son retour en terre germanique (1613), Schütz fut invité à Dresde par Jean-Georges 1^{er}, prince-électeur de Saxe : le jeune musicien qui n'avait pas trente ans se voyait ainsi propulsé à la tête de la plus importante chapelle de l'Allemagne protestante. Mais la guerre devait mettre un terme aux fastes de la cour de Dresde. Impuissant, le maître de chapelle assista, tout particulièrement dans les années 1630 et 1640, à une réduction drastique des forces musicales sous sa tutelle, ce qui ne favorisa guère l'épanouissement de sa veine créatrice, allant même jusqu'à la tarir complètement durant certaines périodes. Il faut attendre l'armistice entre la Saxe et la Suède (1645) pour que la vie quotidienne reprenne peu à peu ses droits à la cour de Dresde, entraînant par là un renouveau des activités de la chapelle dirigée par Schütz. C'est sans doute de cette époque que date la composition des *Sept Paroles du Christ en croix*. Forgé au Moyen Âge, le texte se présente comme une compilation des dernières paroles prononcées par le Christ sur le mont Golgotha, telles que nous les relatent les quatre évangélistes. Leur nombre est tout sauf anodin : dans la tradition chrétienne, le chiffre sept renvoie à l'unité mystique. L'unique source connue de cette œuvre – un jeu de parties séparées dont le copiste reste inconnu – est conservé dans les archives de la Bibliothèque d'État de Kassel (*Landesbibliothek Kassel*). Schütz ayant veillé toute sa vie à conserver de bonnes relations avec la cour de Hesse, tout indique qu'il est à l'origine de cette copie et de son envoi.

Les Sept Paroles du Christ en croix apparaissent comme une œuvre à la lisière entre deux époques, qui reflète à la fois la fascination exercée sur le vieux Schütz par le style italien et son aversion pour ces nouveautés alors en vogue : l'auditeur y perçoit, dans toute leur ambivalence, les tiraillements du compositeur entre son respect de la tradition et sa soif d'innovation. Au début et à la fin du cycle (*Introitus - Conclusio*) se trouvent respectivement la première et la dernière strophe du choral *Da Jesus an dem Kreuze stund* (Jésus étant sur la croix), dont les strophes intermédiaires (2 à 8) abordent elles-mêmes, tour à tour, les sept paroles du Christ. Schütz a choisi de traiter l'*Introitus* et la *Conclusio* à la façon d'un motet polyphonique à cinq voix, soulignant par là son attachement à la tradition musicale luthérienne. Le compositeur met en place un second niveau d'enchâssement en plaçant la même *symphonia* instrumentale, écrite elle aussi à cinq parties, respectivement après l'*Introitus* et avant la *Conclusio*. Le cœur de l'œuvre se forme naturellement des sept extraits du Nouveau Testament, qu'un style récitatif d'une grande expressivité rend particulièrement vivants. Ces paroles christiques sont insérées dans un flux narratif grâce aux brèves interventions de l'évangéliste. Le rôle du Christ revient au second ténor, accompagné par deux parties instrumentales dont la partition autographe ne dit rien – sans doute s'agit-il de violons. La pureté formelle, l'imbrication de styles et de traditions historiques, mais aussi l'intensité expressive que laissent transparaître les *Sept Paroles du Christ en croix* en font un véritable chef-d'œuvre de la période tardive du compositeur.

Les deux cycles de Buxtehude et de Schütz formant la partie centrale de ce programme se voient complétés par un certain nombre de concerts spirituels, qui évoquent la fugacité de la vie terrestre. Extrait de la collection Düben, le concert spirituel **Erbarm dich mein, o Herre Gott** (Prends pitié de moi, ô Seigneur Dieu) de Heinrich Schütz constitue l'un de ses rares arrangements de choral qui nous soient parvenus. La mélodie du vieux cantique, dont l'expressivité est mise en relief par tous les moyens de la technique concertante des Italiens, se trouve enchâssée dans l'entrelacs contrapuntique, aussi dense que riche sur le plan harmonique, de l'écriture pour cordes.

Le **Lamento** dû à la plume de l'organiste suédois Lüdert Dijkman (ca 1645-1717) rend hommage aux deux enfants du roi de Suède Charles XI, les princes Gustav et Ulrik morts en bas âge en avril 1685, à quelques jours d'intervalle. L'œuvre de Dijkman, dont le caractère majestueux s'accorde bien à la pompe d'une cérémonie officielle, a sans doute été jouée durant leurs funérailles à la chapelle royale de Stockholm.

C'est le versant privé du deuil que met en relief la musique funèbre composée par Dietrich Buxtehude après le décès de son père Johannes en 1674 et publiée sous le titre *Fried- und Freudenreiche Hinfahrt des alten großgläubigen Simeons* (Le départ paisible et joyeux du très croyant vieillard Siméon). Ce volume comprend deux fantaisies contrapuntiques sur le cantique luthérien **Mit Fried und Freud ich fahr dahin** (Dans la paix et la joie, je m'en vais), qui font preuve d'un art consommé, et un lamento qui confère aux vers écrits par le compositeur lui-même une grande éloquence : **Muss der Tod denn auch entbinden** (Faut-il vraiment que la mort dénoue les liens). Cette élégie (**Klag-Lied**) se caractérise par l'audace de ses harmonies et par l'intense expressivité de sa conduite mélodique, qui n'hésite pas à exiger de la voix chantée un ambitus quasiment de deux octaves. Cette pièce parvient à allier un art subtil et une force expressive d'une immédiateté saisissante.

La cantate de choral **Herzlich lieb hab ich dich, o Herr** (Je t'aime de tout cœur, ô Seigneur) laisse transparaître le haut degré d'exigence artistique à l'œuvre dans la production vocale de Dietrich Buxtehude, qui n'hésite pas à transgresser les conventions de genre et de style imposées par son époque, tout en s'attachant à trouver les solutions musicales idoines, même si elles sont inhabituelles, pour répondre aux défis expressifs du texte en question. D'une beauté sonore incomparable, l'œuvre met chacun des versets à profit pour explorer une nouvelle potentialité de la mélodie de choral qui la sous-tend, tout en assurant un équilibre subtil entre diversité musicale et cohésion formelle – un incontestable sommet dans le répertoire des cantates de Buxtehude, où se déploie toute la richesse d'un langage musical singulier.

Longtemps délaissée, la musique vocale écrite en Allemagne du Nord entre Schütz et Bach se révèle une mine inépuisable de trésors – autant de partitions finement ciselées, d'une étonnante vigueur expressive, qui n'ont guère perdu de leur pouvoir de fascination sur les auditeurs. La fusion alchimique de l'ancien et du neuf a engendré un langage musical à la beauté austère, qui nous émeut encore aujourd'hui.

PETER WOLLNY
Traduction : Bertrand Vacher

Dans le cadre de cet enregistrement, j'ai préparé une édition des *Membra Jesu nostri* à partir des parties séparées conservées à la Bibliothèque de l'université d'Uppsala (fonds Düben), établies d'après la partition en tablature de Buxtehude – probablement par Gustav Düben lui-même.

Ces parties diffèrent en plusieurs endroits de la tablature, d'abord par l'ajout d'une partie d'alto dans trois des sept cantates, ce qui leur donne une couleur particulière et augmente la richesse du cycle tout entier. Elles offrent ensuite une répartition éclairante des basses d'archets, la viole et le violone ne jouant pas de manière systématique avec le continuo ou avec les violons. Quant au matériel vocal, il montre clairement chez Düben des *sol* et *ripieni*, notamment dans la quatrième cantate, alors que la tablature se contente de mentionner cinq parties sans aucune précision : le matériel d'Uppsala prouve donc que la création de l'œuvre à la cour de Suède a nécessité plus de cinq chanteurs.

Ces variantes ont été précieuses pour aiguiller nos choix d'interprétation, mais elles nous ont aussi permis d'entrer dans l'esprit d'un interprète de l'époque et dans la façon dont il pouvait s'approprier les œuvres. On ne peut imaginer plus respectueux que Düben, que Buxtehude lui-même estimait considérablement, et pourtant il s'autorise de légers aménagements à partir de la tablature qu'il reçoit de la main du compositeur. Il s'agissait pour lui non seulement d'adapter l'œuvre au contexte et à l'effectif dont il disposait, mais aussi d'en donner dans une certaine mesure une lecture intelligente et personnelle. C'est probablement dans cette version que les *Membra Jesu nostri* ont résonné pour la première fois vers 1680 à Stockholm.

SÉBASTIEN DAUCÉ

‘Membra Jesu nostri’

Passion music of the seventeenth century

The music of the seventeenth century is distinguished by a fascinating delight in experimentation and innovation, the boldness of which can still impress us today. Around and after 1600, numerous new genres emerged that were to mould the ensuing decades and even centuries. Composers discovered spatial effects and developed the foundations of a functional harmony with which large-scale formal relationships could be constructed; they recognised both the effectiveness of solo singing accompanied by polyphonic instruments alone and the beguiling splendour of large vocal and instrumental ensembles. And, last but not least, they learned to harness the dramatic power of human emotions for musical purposes and to portray them both on stage – in the opera – and in the ecclesiastical sphere – in the oratorio. Given the plethora of discoveries and developments that accompanied this virtually all-encompassing renewal of the art of composition, it is surprising that attempts to depict the Passion of Christ in music appeared only relatively late and with a certain hesitancy. Instead, organists, choirmasters and music directors – especially in the Protestant territories north of the Alps – remained faithful to the antiquated genre of the responsorial Passion,¹ which had still barely crossed the threshold between liturgical practice and learned vocal style.

The reasons for this reticence are complex. First of all, since the Middle Ages the singing of the Passion story had been the domain of the liturgist in the sanctuary. Secondly, there was a dread of any hint of a dramatisation of the Passion, which proved very difficult to overcome. Lutheran theologians immediately scented the infiltration of proscribed Roman Catholicism and feared that the licentiousness (and moral dubiousness) of opera might find its way into the most sacred realms of faith. In many places it was not until the second decade of the eighteenth century that large-scale oratorio passions by such composers as Johann Sebastian Bach and Georg Philipp Telemann could be heard. In the seventeenth century, other solutions were devised. As the works by Dietrich Buxtehude and Heinrich Schütz recorded here show, the Passion narrative was set to music indirectly and in a decidedly undramatic context.

The music collection of Gustav Düben (c. 1628-1690), music director to the Swedish court, which is now in Uppsala University Library, preserves the autograph manuscript of a seven-part cycle of Passion cantatas by Dietrich Buxtehude, organist of the Marienkirche in Lübeck, entitled **Membra Jesu nostri** (literally, The limbs of our Jesus). The title page of the large-format manuscript, in which the composer wrote out the work in the tablature notation (that is, with letters instead of notes) that was in widespread use in north Germany at the time, also provides detailed information about the date of composition and the transmission of the work. According to this, Buxtehude composed his cycle in 1680 and dedicated it to his ‘honoured friend’ Gustav Düben. It may be supposed that it was a formal commission from the Swedish court *kapellmästare* that prompted this sophisticated composition, but no evidence of this has so far been found. The first performance of the ambitious work most likely took place in the galleries of the German Church in Stockholm, which at that time served as the court church.

At the period mentioned in the dedication, the composer was at the height of his fame. Dietrich Buxtehude was born in 1637, the son of an organist, and spent the first years of his life at Oldesloe in the Duchy of Holstein, then under Danish sovereignty. The Danish towns of Helsingborg and Helsingør, where his father subsequently held other musical appointments, were also to be the first staging posts in the son’s professional career. Then, in 1668, Buxtehude was appointed organist of the Marienkirche in Lübeck, which was regarded as one of the most important posts in north German church music. Here he soon attracted attention by organising an annual series of church concerts held in the late afternoon on five Sundays during the pre-Christmas period, outwith the formal liturgical framework. These so-called *Abendmusiken* occasionally featured large-scale works resembling oratorios, but more often there was a mixture of instrumental pieces, hymns, psalm settings and cantata-like works.

Unencumbered by the obligation of preparing the routine figural music for each Sunday, which at the Marienkirche – as was customary in north Germany at the time – was the responsibility of the Kantor, Buxtehude composed his works entirely on his own initiative and thus was able to achieve considerably higher standards of quality than a Kantor churning out new compositions from one Sunday to the next. The high artistic level of his music was apparently also a decisive factor in getting him the commission from Stockholm. Gustav Düben must have become aware of Buxtehude’s vocal output right from the beginning of the latter’s activities in Lübeck; later he was to become the most prominently represented composer in Düben’s repertory, with more than one hundred cantatas. Indeed, his unusually strong presence in the collection might almost lead one to believe that Buxtehude held an unofficial position as Swedish ‘court composer’ in the 1670s and 1680s – a sign that his oeuvre enjoyed more than purely regional esteem.

¹ In German, *Choralpassion* – but *Choral* here means ‘plainchant’ and not the more common sense ‘(Lutheran) chorale’. In responsorial Passions, all narrative sections are chanted and only *turba* passages (where more than one protagonist sings simultaneously) are usually set polyphonically. This type of Passion setting was current from the fifteenth century onwards. (Translator’s note)

The seven-part cycle of cantatas *Membra Jesu nostri* constitutes in both textual and stylistic respects a unique work of art, and one that is still insufficiently appreciated. The element that binds the seven cantatas together like a backbone is the medieval hymn cycle *Salve mundi salutare* – ardently mystical contemplations of the individual parts of the crucified Christ’s body. In the seventeenth century these poems were associated with Bernard of Clairvaux, but it has been established in the meantime that they are for the most part by Arnulf of Leuven (†1250). Buxtehude combined each of the poems with a framing biblical quotation, generally from the Old Testament. This arrangement corresponded to the form of the ‘concerto-aria cantata’, a type of cantata very common around 1680, in which the biblical words placed at the beginning and the end of the piece were set for the full instrumental and vocal forces, in the style of a sacred concerto, while the poetic texts that came in between were treated as strophic arias for soloists.

In the course of the cycle of cantatas, the imaginary observer of the scourged ‘Man of Sorrows’ gradually raises his or her gaze, which initially is humbly lowered. The meditations are therefore devoted first to the feet (cantata 1: *Ad pedes*), then the knees (cantata 2: *Ad genua*), the hands (cantata 3: *Ad manus*), the side (cantata 4: *Ad latus*), the breast (cantata 5: *Ad pectus*), the heart (cantata 6: *Ad cor*) and finally the face (cantata 7: *Ad faciem*). The keys of the individual pieces move, mostly in intervals of a fifth, from the ‘low’ area of the flat tonalities to the ‘high’ sharps, although the last cantata is once again in the initial key of C minor, thus establishing the overarching unity of the cycle.

Buxtehude’s compositional style here was clearly inspired by Italian models. The delicately expressive melodic writing, the mostly bright and transparent-sounding textures, and the temperate, yearning harmonies are reminiscent of models in the work of the Dresden Kapellmeisters Vincenzo Albrici and especially Giuseppe Peranda. These two masters of the Roman school that had grown up around Giacomo Carissimi ‘set the tone’ at the courts of central and north Germany in the second half of the seventeenth century. If Buxtehude took up this exquisite style and developed it further in his own individual way in his Passion cycle, it must have been not least with an eye to his courtly listeners in Stockholm, who were probably better able to appreciate such experiments than the burghers of Lübeck.

Passion music of a completely different character is to be found in **Die sieben Worte unsers lieben Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi, so er am Stamm des Heil. Creutzes gesprochen** (The Seven Words of our dear Redeemer and Saviour Jesus Christ, which He uttered from the Holy Cross) by the Dresden Kapellmeister Heinrich Schütz. The biography of this master was substantially affected by the catastrophes of the Thirty Years War. In his youth, he was able to cultivate his talent, which had already been recognised at an early age, without any difficulty: a scholarship from the Landgrave of Kassel enabled him to study for four years in Venice with Giovanni Gabrieli, who introduced him to the modern polychoral style. Shortly after his return to northern Europe (1613), he was called to Dresden by the Elector Johann Georg I and thus, at the age of barely thirty, was already at the head of the largest and most renowned court Kapelle in Protestant Germany. But the war put an end to all this splendour after only a few years. The 1630s and 1640s in particular were marked by a drastic reduction of the musical forces, which left the Kapellmeister hardly any room for development and temporarily silenced him as a composer. Only the armistice between Saxony and Sweden (1645) permitted a gradual normalisation of everyday life, in the wake of which Schütz became compositionally active once more. It was probably during this period that he wrote *Die sieben Worte*, a compilation – following medieval traditions – of the words of Christ from the Cross recorded in one or more of the four Gospels. The fact that the resulting total is seven has always been regarded as a sign of their mystical unity. The only surviving source of the work is a set of parts written by an unknown hand in the holdings of the Landesbibliothek Kassel. Since Schütz maintained connections with the Kassel court throughout his life, it can be assumed that he himself arranged for the work to be copied and dispatched there.

Die sieben Worte is a work that straddles two eras, showing in all its ambivalence the elderly Schütz’s simultaneous fascination with and aversion to the modern Italian style as well as his attachment to tradition and his delight in innovation. The cycle begins and ends with motet-style settings of the first and last verses of the chorale *Da Jesus an dem Kreuze stund*, which also deals with the Seven Words of Christ in its inner strophes (2-8). The five-part imitative texture chosen by Schütz emphasises Lutheran traditions. A second framework is formed by an instrumental *symphonia*, also for five voices, which is heard after the *Introitus* and before the *Conclusio*. At the centre of the work lie the seven biblical passages, set to music in a highly expressive recitative style, which are embedded in a narrative context by means of short sections sung by the Evangelist. The words of Christ, sung by the second tenor, are accompanied by two unspecified instruments (presumably violins). With its formal simplicity, its incorporation of diverse stylistic and historical currents, and its expressive intensity, *Die sieben Worte* is a masterpiece from Schütz’s later creative phase.

The two principal works on this recording are coupled with a number of sacred concertos which take as their theme the transience of human existence. The vocal concerto **Erbarm dich mein, o Herre Gott**, which has come down to us in the Düben Collection, is one of the few chorale arrangements to have survived under Schütz’s name. The old melody, expressively charged using the resources of the modern concerto technique, is integrated into a dense contrapuntal string texture with rich harmonies.

The **Lamentum** by the Swedish organist Lüder Dijkman (c.1645-1717) mourns the passing of the two Swedish princes Gustav (1683-85) and Ulrik (1684-85), who died shortly after each other in April 1685. Dijkman's work has the character of pompous state music and was probably performed by the court musical establishment at the interment ceremony.

The mourning music Buxtehude composed after the death of his father in 1674 and published under the title *Fried- und Freudenreiche Hinfahrt des alten großgläubigen Simeons* (The peaceful and joyful departure of the old, deeply devout Simeon) is more private in character. It consists of two skilful contrapuntal arrangements of Luther's hymn **Mit Fried und Freud ich fahr dahin**,² followed by an expressive setting of a poem by the composer himself ('Muss der Tod denn auch entbinden'). This **Klag-Lied** (Elegy) is characterised by bold harmonies and an expressive melodic line with a solo vocal range spanning almost two octaves. The piece is a unique combination of subtle artistry and direct expression.

The chorale cantata **Herzlich lieb hab ich dich, o Herr** demonstrates the high artistic standards of Buxtehude's vocal oeuvre, which frequently transcends the generic and stylistic conventions of its time and meets the requirements of the specific texts he sets with unusual musical solutions. In each strophe, this euphonious work explores a different aspect of the musical possibilities inherent in the chorale melody, but at the same time achieves a perfect balance between musical variety and formal unity – a highpoint of Buxtehude's sacred vocal output, in which the composer deploys the full richness of his musical language.

The long-neglected field of German vocal music between Schütz and Bach proves to be an almost inexhaustible treasure trove of skilfully crafted, expressive compositions that have lost none of their original fascination even today. Through the unique fusion of old and new, there evolved an idiosyncratic, austerely beautiful musical idiom that is still capable of moving us.

PETER WOLLNY

Translation: Charles Johnston

For this recording I have prepared an edition of *Membra Jesu nostri* from the performing parts held in Uppsala University Library (Düben collection) and produced – probably by Gustav Düben himself – from Buxtehude's tablature score.

These parts differ from the tablature in several places, first of all by the addition of a viola part in three of the seven cantatas, which gives them a special colour and increases the richness of the entire cycle. Secondly, they reveal an illuminating allocation of the stringed bass instruments, since the viol and violone do not play systematically with the continuo or the violins. Moreover, Düben's edition of the voice parts clearly distinguishes between *solì* and *ripieni*, notably in the fourth cantata, while the tablature merely gives five parts without any more precise indication: thus the material from Uppsala proves that the first performance of the work at the Swedish court called for more than five singers.

These variants were of invaluable help in guiding our interpretative choices, but they also enabled us to enter the mind of the performers of the time and imagine how they might have made the works their own. One could not imagine a more respectful interpreter than Düben, whom Buxtehude himself held in high esteem, and yet he allowed himself slight adjustments to the tablature he received from the composer's hand. For him it was a matter not only of adapting the work to the context and the performing forces at his disposal, but also of giving an intelligent and to some extent personal reading of it. It was probably in this version that *Membra Jesu nostri* was first heard in Stockholm around 1680.

SÉBASTIEN DAUCÉ

Translation: Charles Johnston

² A German paraphrase of the *Nunc dimittis* or Song of Simeon (Luke 2:29-32). (Translator's note)

„Membra Jesu nostri“

Passionsmusiken des 17. Jahrhunderts

Die Musik des 17. Jahrhunderts zeichnet sich durch eine faszinierende Experimentier- und Innovationsfreude aus, deren Kühnheit uns heute noch beeindruckt. Um und nach 1600 entstanden zahlreiche neue Gattungen, die die nachfolgenden Jahrzehnte und selbst Jahrhunderte prägen sollten. Die Komponisten entdeckten die Wirkung des Raumes und entwickelten die Grundlagen einer funktionalen Harmonik, mit der sich großräumige formale Zusammenhänge konstruieren ließen; sie erkannten die Wirkung des solistischen, nur von Akkordinstrumenten begleiteten Gesangs ebenso wie die betörende Prachtentfaltung großer vokal-instrumentaler Ensembles. Und nicht zuletzt lernten sie, die dramatische Kraft der menschlichen Emotionen für die Musik nutzbar zu machen und sowohl auf der Bühne – in der Oper – als auch im Kirchenraum – im Oratorium – darzustellen. Angesichts der Fülle von Entdeckungen und Fortentwicklungen, die mit einer nahezu umfassenden Erneuerung der Kompositionskunst einherging, erstaunt es, dass die musikalische Schilderung der Leidensgeschichte Jesu erst verhältnismäßig spät und auch nur zögerlich in Angriff genommen wurde. Stattdessen verharrten die Organisten, Kantoren und Kapellmeister – insbesondere in den evangelischen Territorien nördlich der Alpen – bei der altertümlichen Gattung der Choralpassion, die noch kaum die Schwelle zwischen liturgischer Praxis und kunstvollem Gesang überschritten hatte.

Die Gründe für diese Zurückhaltung sind vielschichtig. Zum einen war das Absingen der Passionsgeschichte seit dem Mittelalter die Domäne des im Altarraum befindlichen Liturgen. Zum anderen bestand eine nur schwer zu überwindende Scheu vor jeglicher Andeutung einer Dramatisierung des Passionsgeschehens. Lutherische Theologen witterten hier sofort ein Eindringen des verpönten Katholizismus und befürchteten, dass die Freizügigkeit (und moralische Fragwürdigkeit) der Oper in die heiligsten Gefilde des Glaubens Einzug halten könnten. Vielerorts dauerte es bis ins zweite Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, bevor die großen oratorischen Passionen eines Johann Sebastian Bach oder Georg Philipp Telemann erklingen durften. Im 17. Jahrhundert ersann man andere Lösungen. Die Passionsgeschichte wurde – wie die hier eingespielten Werke von Dietrich Buxtehude und Heinrich Schütz zeigen – indirekt und dezidiert undramatisch in Musik gesetzt.

Die heute in der Universitätsbibliothek Uppsala befindliche Musikaliensammlung des schwedischen Hofkapellmeisters Gustav Düben (um 1629–1690) bewahrt die autographe Niederschrift eines siebenteiligen Zyklus von Passionskantaten des Lübecker Marienorganisten Dietrich Buxtehude, der den Titel **Membra Jesu nostri** trägt. Die Titelseite der großformatigen Handschrift, in der der Komponist das Werk in der seinerzeit in Norddeutschland verbreiteten Tabulaturnotation (also mit Buchstaben statt Noten) fixiert hat, gibt auch über Entstehungszeit und Überlieferung des Werks detailliert Auskunft. Demnach hat Buxtehude seinen Zyklus im Jahr 1680 komponiert und seinem „verehrten Freund“ Gustav Düben gewidmet. Der Anlass für diese anspruchsvolle Komposition mag ein förmlicher Auftrag des schwedischen Hofkapellmeisters gewesen sein, doch fehlen bislang weitere Anhaltspunkte zur Unterstützung dieser These. Der erste Aufführungsort des ambitionierten Werks war wohl die Empore der deutschen Kirche in Stockholm, die seinerzeit als Hofkirche diente.

Zu dem in der Widmung genannten Zeitpunkt stand der Komponist auf der Höhe seines Ruhms. Dietrich Buxtehude wurde um 1637 als Sohn eines Organisten geboren und verbrachte die ersten Lebensjahre in dem damals unter dänischer Herrschaft stehenden holsteinischen Oldesloe. Die dänischen Städte Helsingborg und Helsingör, wo der Vater in der Folge musikalische Ämter bekleidete, wurden auch für den Sohn die ersten Stätten seiner beruflichen Laufbahn. 1668 dann wurde Buxtehude auf die Organistenstelle der Marienkirche in Lübeck berufen, die als eines der bedeutendsten kirchenmusikalischen Ämter Norddeutschlands galt. Hier erregte er bald Aufsehen mit Kirchenkonzerten, die alljährlich an fünf sonntäglichen Spätnachmittagen in der Vorweihnachtszeit außerhalb des gottesdienstlichen Rahmens stattfanden. Während dieser sogenannten „Abendmusiken“ wurden gelegentlich große oratorische Werke dargeboten, häufiger erklang jedoch wohl eine Mischung von Instrumentalstücken, Kirchenliedern, Psalmvertonungen und kantatenähnlichen Werken.

Unbelastet von der Verpflichtung zur routinemäßigen Bereitstellung der sonntäglichen Figuralmusik, die an der Marienkirche – wie seinerzeit vielfach in Norddeutschland üblich – vom Kantor verwaltet wurde, komponierte Buxtehude seine Werke allein aus freiem Antrieb und ohne Zeitdruck; so vermochte er, in seinem Schaffen bedeutend höhere Qualitätsmaßstäbe zu erfüllen als etwa der serienweise von einem Sonntag zum nächsten komponierende Kantor. Das hohe künstlerische Niveau war offenbar auch maßgeblich für die Erteilung des Kompositionsauftrags aus Stockholm. Gustav Düben muss bereits zu Beginn von Buxtehudes Lübecker Tätigkeit auf dessen Vokalschaffen aufmerksam geworden sein; später avancierte dieser mit über 100 Kantaten zum prominentesten Meister im Repertoire des schwedischen Kapellmeisters. Angesichts dieser ungewöhnlich starken Präsenz hat es beinahe den Anschein, als habe Buxtehude in den 1670er und 1680er Jahren inoffiziell das Amt eines schwedischen „Hofkompositors“ innegehabt – Zeichen der überregionalen Wertschätzung seines Schaffens.

Der siebenteilige Kantatenzyklus der *Membra Jesu nostri* stellt in textlicher und stilistischer Hinsicht ein noch kaum angemessen gewürdigtes einzigartiges Kunstwerk dar. Das die sieben Kantaten wie ein Rückgrat verbindende Element bildet der mittelalterliche Hymnenzyklus „Salve mundi salutare“ – mystisch-glühende Betrachtungen der einzelnen Gliedmaßen des gekreuzigten Christus. Die Dichtungen wurden im 17. Jahrhundert mit Bernhard von Clairvaux in Verbindung gebracht, doch gilt mittlerweile als gesichert, dass sie größtenteils von dem Zisterziensermönch Arnulf von Löwen († 1250) stammen. Buxtehude kombinierte diese Texte jeweils mit einem – in der Regel dem Alten Testament entnommenen – rahmenden Bibelspruch. Diese Zusammenstellung entsprach der Form der Concerto-Aria-Kantate, einem um 1680 weitverbreiteten Kantatentyp, bei dem das zu Beginn und am Schluss stehende biblische Diktum in der Art eines zeitlichen Konzerts mit sämtlichen Instrumenten und Vokalstimmen und die in der Mitte stehenden Dichtungen als solistische Strophenarien vertont sind.

Der imaginäre Betrachter des zerschundenen „Schmerzennesmannes“ richtet im Verlauf des Kantatenzyklus seinen zunächst demütig gesenkten Blick immer weiter aufwärts. Die Meditationen widmen sich also zunächst den Füßen (Kantate 1: Ad pedes), sodann den Knien (Kantate 2: Ad genua), den Händen (Kantate 3: Ad manus), der Seite (Kantate 4: Ad latus), der Brust (Kantate 5: Ad pectus), dem Herzen (Kantate 6: Ad cor) und schließlich dem Antlitz (Kantate 7: Ad faciem). Die Tonarten der einzelnen Teile bewegen sich, meist in Quintschritten, aus dem „tiefen“ b-Bereich in die „hohe“ Region der Kreuztonarten; das letzte Stück steht wiederum in der Ausgangstonart c-Moll und stellt damit die übergeordnete zyklische Geschlossenheit her.

Bei der musikalischen Gestaltung orientierte Buxtehude sich offenbar an italienischen Vorbildern. Die feine, ausdrucksvolle Melodieführung, der meist hell und transparent klingende musikalische Satz sowie die moderate, sehnsuchtsvolle Harmonik lassen an Vorbilder im Schaffen der Dresdner Kapellmeister Vincenzo Albrici und vor allem Giuseppa Peranda denken. Diese beiden aus der römischen Schule um Giacomo Carissimi hervorgegangenen Meister waren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an den Höfen Mittel- und Norddeutschlands „tonangebend“. Wenn Buxtehude in seinem Passionszyklus diesen erlesenen Stil aufgriff, wird er damit nicht zuletzt auch an seine höfischen Zuhörer in Stockholm gedacht haben, die dergleichen Experimente wohl eher zu schätzen wussten als das bürgerliche Publikum in Lübeck.

Eine Passionsmusik von ganz anderem Charakter sind **„Die sieben Worte unsers lieben Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi, so er am Stamm des Heil. Creutzes gesprochen“** aus der Feder des Dresdner Kapellmeisters Heinrich Schütz. Die Biographie dieses Meisters ist in weiten Teilen von den Katastrophen des Dreißigjährigen Krieges geprägt. In seiner Jugend konnte er seine schon früh erkannte Begabung unbeschwert entwickeln: Ein Stipendium des Landgrafen von Kassel ermöglichte ihm ein vierjähriges Studium bei Giovanni Gabrieli in Venedig, der ihn mit dem modernen mehrhörigen Stil vertraut machte. Kurz nach seiner Rückkehr in den Norden (1613) wurde er von Kurfürst Johann Georg I. nach Dresden berufen und stand somit bereits im Alter von knapp 30 Jahren an der Spitze der größten und renommiertesten Hofkapelle des protestantischen Deutschland. Doch der Krieg setzte aller Herrlichkeit schon nach wenigen Jahren ein Ende. Speziell die 1630er und 1640er Jahre waren geprägt von einer drastischen Reduzierung der musikalischen Kräfte, die dem Kapellmeister kaum noch Spielräume zur Entfaltung ließ und ihn als Komponist zeitweilig zum Verstummen brachte. Erst der Waffenstillstand zwischen Sachsen und Schweden (1645) erlaubte eine allmähliche Normalisierung des Alltagslebens, in deren Folge auch Schütz wieder aktiv wurde. In dieser Zeit entstanden vermutlich die „Sieben Worte“, eine – mittelalterlichen Traditionen folgende – Zusammenstellung der in den vier Evangelien überlieferten Christus-Worte. Deren Siebenzahl galt seit jeher als Zeichen ihrer mystischen Einheit. Die einzige überlieferte Quelle des Werks ist ein von unbekannter Hand geschriebener Stimmensatz im Bestand der Landesbibliothek Kassel. Da Schütz zeitlebens Verbindungen zum Kasseler Hof unterhielt, ist anzunehmen, dass er selbst die Abschrift und deren Versendung veranlasste.

Die „Sieben Worte“ sind ein zwischen den Zeiten stehendes Werk, das die Faszination und gleichzeitige Abneigung des alten Schütz gegenüber dem modernen italienischen Stil sowie seine Traditionsverbundenheit und Innovationsfreude in ihrer ganzen Ambivalenz zeigt. Zu Beginn und am Schluss des Zyklus stehen motettische Bearbeitungen der ersten und letzten Strophe des Chorals „Da Jesus an dem Kreuze stund“, der in seinen Binnenstrophen (Strophen 2-8) ebenfalls die sieben Christus-Worte behandelt. Der von Schütz gewählte fünfstimmige imitative Satz betont lutherische Traditionen. Einen zweiten Rahmen bildet eine ebenfalls fünfstimmige instrumentale Symphonia, die nach dem „Introitus“ und vor der „Conclusio“ erklingt. Im Mittelpunkt des Werks stehen die in äußerst expressivem Rezitativ-Stil vertonten sieben Bibelstellen, die mittels kurzer Partien des Evangelisten in einen narrativen Zusammenhang eingebettet werden. Die vom zweiten Tenor gesungenen Christus-Worte werden von zwei nicht näher bezeichneten Instrumenten (vermutlich Violinen) begleitet. Mit ihrer formalen Schlichtheit, vielfältigen stilistischen und historischen Einbindung sowie expressiven Intensität sind die „Sieben Worte“ ein Meisterwerk aus Schütz' später Schaffensphase.

Die beiden Hauptwerke auf dieser CD werden ergänzt durch einige Geistliche Konzerte, in denen die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens thematisiert wird. Das in der Sammlung Düben überlieferte Vokalkonzert **„Erbarm dich mein, o Herr Gott“** ist eine der wenigen unter Schütz' Namen überlieferten Choralbearbeitungen. Die mit den Mitteln der modernen Concerto-Technik expressiv aufgeladene alte Melodie ist in einen dichten kontrapunktischen und harmonisch reichen Streichersatz integriert.

Das **„Lamentum“** des schwedischen Organisten Lüdert Dijkman (um 1645-1717) ist eine Trauerkomposition auf den Tod der beiden schwedischen Prinzen Gustav (1683-1685) und Ulrik (1684-1685), die im April 1685 kurz nacheinander verstarben. Dijkmans Werk hat den Charakter einer pompösen Staatsmusik und wurde vermutlich bei den Beisetzungsfestlichkeiten von der Hofkapelle aufgeführt.

Eher privaten Charakter hat die Trauermusik, die Dietrich Buxtehude nach dem Tod seines Vaters im Jahr 1674 komponierte und unter dem Titel **„Fried- und Freudenreiche Hinfahrt des alten großgläubigen Simeons“** veröffentlichte. Es handelt sich um zwei kunstvolle kontrapunktische Bearbeitungen des Luther-Liedes **„Mit Fried und Freud ich fahr dahin“**, gefolgt von der ausdrucksstarken Vertonung eines eigenen Gedichts („Muss der Tod denn auch entbinden“). Dieses **„Klag-Lied“** zeichnet sich durch kühne Harmonien und eine expressive Melodieführung mit einem fast zwei Oktaven umspannenden Ambitus der Singstimme aus. Subtile Kunst und unmittelbarer Ausdruck gehen in diesem Stück eine einzigartige Verbindung ein.

Die hier eingespielte Choralkantate **„Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“** dokumentiert den hohen künstlerischen Anspruch von Buxtehudes Vokalschaffen, das vielfach aus den Gattungs- und Stilkonventionen seiner Zeit heraustritt und den durch die jeweiligen Texte gestellten Aufgaben mit ungewohnten musikalischen Lösungen begegnet. Das klangschöne Werk lotet in jedem Vers einen anderen Aspekt der der Chormelodie innewohnenden musikalischen Möglichkeiten aus, erzielt zugleich aber eine wohlaustarierte Balance zwischen musikalischer Vielfalt und formaler Geschlossenheit – ein Höhepunkt von Buxtehudes geistlichem Vokalschaffen, in dem der Komponist den gesamten Reichtum seiner Musiksprache anbietet.

Das lange Zeit vernachlässigte Gebiet der deutschen Vokalmusik zwischen Schütz und Bach erweist sich als eine schier unerschöpfliche Fundgrube kunstvoll gearbeiteter, ausdrucksstarker Kompositionen, die bis in unsere Zeit nichts von ihrer ursprünglichen Faszination verloren haben. Durch die einzigartige Verschmelzung von Alt und Neu bildete sich jene eigenwillige, herb-schöne Musiksprache heraus, die uns noch immer zu ergreifen vermag.

PETER WOLLNY

Für diese Aufnahme habe ich eine neue Edition von *Membra Jesu nostri* hergestellt, wobei ich mich der Einzelstimmen aus der Düben-Sammlung der Universitätsbibliothek Uppsala bedient habe, die auf Basis von Buxtehudes Tabulatur-Partitur angefertigt wurden – wahrscheinlich von Gustav Düben selbst.

Diese Stimmen weichen an manchen Stellen von der Tabulatur ab. Als Erstes sei die zusätzliche Bratschenpartie in drei der sieben Kantaten genannt, was diesen eine spezielle Klangfarbe verleiht und darüber hinaus den ganzen Zyklus bereichert. Dann zeigen sie eine aufschlussreiche Zuweisung der tiefen Streicher, spielen doch Gambe und Violine nicht auf systematische Weise mit dem Continuo oder den Violinen. Außerdem unterscheidet Düben in seiner Kopie der Gesangspartien klar zwischen *solli* und *ripieni*, insbesondere in der vierten Kantate, während die Tabulatur lediglich fünf Partien ohne genaue Angaben aufweist: Das Material von Uppsala belegt also, dass für die Uraufführung des Werks am schwedischen Hof mehr als fünf Sänger erforderlich waren.

Diese Varianten waren uns Interpreten eine wertvolle Entscheidungshilfe, sie ermöglichten uns aber auch eine Annäherung an die Vorstellungswelt der Musiker jener Zeit und an die Art und Weise, wie sie sich die Werke hätten aneignen können. Einen respektvolleren Interpreten als Düben, den Buxtehude im Übrigen sehr schätzte, kann man sich nicht vorstellen, auch wenn er sich geringfügige Abweichungen von den Lesarten erlaubte, die er in der ihm vom Komponisten zur Verfügung gestellten autographen Tabulatur vorfand. Es ging ihm dabei nicht nur darum, das Werk den Gegebenheiten und der Besetzung, die ihm zur Verfügung stand, anzupassen, sondern in gewissem Maße auch darum, eine kluge, persönliche Fassung des Werks zu schaffen. Es ist wahrscheinlich, dass *Membra Jesu nostri* 1680 in Stockholm in dieser Fassung zum ersten Mal erklang.

Sébastien Daucé
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Die allerheiligsten Gliedmaßen unseres leidenden Jesus

I. An seine Füße

Seht auf den Bergen die Füße des Freudenboten, der Frieden verkündet.

Sei begrüßt, Retter der Welt,
sei begrüßt, lieber Jesus!
An deinem Kreuz hängen:
Das möchte ich, du weißt warum,
gib mir deine Kraft.

Die Nägel deiner Füße, die tiefen Wunden
und die breiten Striemen
umfasse ich mit Hingabe,
ängstlich bei deinem Anblick und
auf deine Verletzungen bedacht.

Süßer Jesus, gütiger Gott,
zu dir rufe ich, wie es deinem Schuldner erlaubt ist,
sei mir gewogen,
stoße mich nicht als Unwürdiger
von deinen heiligen Füßen weg.

Seht auf den Bergen...

II. An seine Knie

Ihr werdet zur Mutterbrust gebracht und auf den
Knien liebkost.

Sei begrüßt, Jesus, König der Heiligen,
erflehte Hoffnung der Sünder,
am Holz des Kreuzes, wie ein Schuldiger,
hängt ein Mensch, in Wahrheit Gott,
wankend mit seinen schwachen Knien.

Was soll ich dir antworten, da ich
böse in meinen Taten und hartherzig bin?
Was kann ich dem zurückgeben, der mich liebt,
der entschied, für mich zu sterben,
damit ich nicht einen zweifachen Tod erleide?

Dich zu suchen mit reiner Seele:
Dies sei meine erste Sorge,
das ist keine Plage noch Mühsal,
sondern ich werde geheilt und geläutert sein,
wenn ich dich umarmt habe.

Ihr werdet zur Mutterbrust...

Membra Jesu nostri
Arnulf de Louvain (ca 1200-1250)

1 | I. Ad pedes

Ecce super montes pedes evangelizantis et
annunciantis pacem.

Salve mundi salutarem,
salve Jesu care!
Cruci tuæ me aptare
vellem vere, tu scis quare,
da mihi tui copiam.

Clavos pedum, plagas duras,
et tam graves impressuras
circumplector cum affectu,
tuo pavens in aspectu,
tuorum memor vulnerum.

Dulcis Jesu, pie Deus,
ad te clamo licet reus,
præbe mihi te benignum,
ne repellas me indignum
de tuis sanctis pedibus.

Ecce super montes...

2 | II. Ad genua

Ad ubera portabimini, et super genua blandientur
vobis.

Salve Jesu, rex sanctorum,
spes votiva peccatorum
crucis ligno tanquam reus,
pendens homo verus deus,
caducis nutans genibus.

Quid sum tibi responsurus,
actu vilis corde durus?
Quid rependam amatori,
qui elegit pro me mori,
ne dupla morte morerer?

Ut te quæram mente pura,
sit hæc mea prima cura,
non est labor et gravabor,
sed sanabor et mundabor,
cum te complexus fuero.

Ad ubera portabimini...

Les Membres de notre Seigneur Jésus

I. Aux pieds

Voici sur les montagnes les pieds de celui qui
apporte la bonne nouvelle et annonce la paix.

Je te salue, sauveur du monde,
Je te salue, ô Jésus bien-aimé !
À ta croix je voudrais
M'attacher, et tu sais bien pourquoi,
Donne-moi ta force.

Les clous de tes pieds, les plaies cruelles,
Les marques si profondes,
Je les embrasse avec amour,
Tout tremblant à ta vue,
Me souvenant de tes blessures.

Doux Jésus, Dieu de miséricorde,
Je crie vers toi, comme il convient au pécheur,
Montre-toi bienveillant envers moi,
Ne me repousse pas, indigne que je suis,
Loin de tes pieds saints.

Voici sur les montagnes...

II. Aux genoux

Vous serez portés et allaités, et bercés sur les
genoux.

Je te salue, Jésus, Roi des Saints,
Espoir promis aux pécheurs,
Au bois de la croix, comme un coupable,
Suspendu, homme et pourtant vrai Dieu,
Sur ses faibles genoux chancelant.

Que pourrai-je te répondre,
Moi qui suis vil dans mes actes et dur dans mon cœur ?
Que rendrai-je à celui qui m'a donné son amour,
Qui a choisi de mourir pour moi,
Afin que je ne meure d'une seconde mort ?

Te chercher avec une âme pure,
Que cela soit mon premier souci ;
Ce n'est pas une peine ni un fardeau sur mes épaules,
Mais je serai guéri et purifié,
Lorsque je t'aurai embrassé.

Vous serez portés...

The Limbs of our Jesus

I. To the feet

Behold upon the mountains the feet of him that
bringeth good tidings, and that preacheth peace.

Hail, Saviour of the World,
Hail, hail, dear Jesus!
To bind me myself to thy Cross
I truly wish, thou knowest why;
Grant me thy strength.

The nails in thy feet, thy weals so harsh
And driven in so deeply
I embrace with fervour,
Trembling in thy sight,
As I remember thy wounds.

Sweet Jesus, merciful God,
I cry to thee, guilty though I am:
Show me thy kindness,
Cast not my unworthy person
Away from thy holy feet.

Behold upon the mountains . . .

II. To the knees

You shall be carried at the breasts, and upon the
knees they shall caress you.

Hail Jesus, King of the saints,
Hope longed for by sinners,
On the rood-tree, like a criminal,
Hanging, Man yet True God,
Swaying on frail knees!

What can I answer thee,
With my vile deeds, my hard heart?
How can I repay thee who lovest me,
Who hast chosen to die for me
That I might not die a twofold death?

To seek thee with a pure heart,
Let that be my greatest care;
There will be no travail, nor will I be oppressed,
But will be healed and cleansed
When I have embraced thee.

You shall be carried . . .

III. An seine Hände

Was sind das für Wunden mitten in deinen Händen?

Sei gegrüßt, Jesus, guter Hirte,
müde vom Todeskampf,
gemartert am Holzkreuz
und an dieses festgenagelt mit
deinen ausgestreckten, heiligen Händen.

Heilige Hände, ich umfasse euch,
und seufzend erfreue ich mich,
ich sage Dank für so viele Wunden,
für die scharfen Nägel, die heiligen Tropfen,
und ich küsse euch weinend.
Von deinem Blut begossen,
gebe ich mich dir ganz hin;
mögen deine heiligen Hände
mir beistehen, Jesus Christus,
in der äußersten Gefahr.

Was sind das für Wunden...

IV. An seine Seite

Steh auf, meine Freundin, meine Schöne, so komm,
meine Taube in den Felsspalten,
in der Höhle der Klippe.

Sei gegrüßt, Seite des Retters,
in der sich der Honig der Süße verbirgt,
in der sich die Kraft der Liebe zeigt,
aus der ein Quell deines Blutes entweicht,
der die unreinen Herzen reinigt.

Siehe, ich nähere mich dir,
verschone mich, Jesus, wenn ich fehle,
mit verschämtem Gesicht
kam ich dennoch zu dir,
um deiner Wunden innezuwerden.

In der Todesstunde möge meine Seele,
Jesus, in deine Seite gelangen
und dort, verscheidend, in dich eingehen,
damit sie nicht ein wilder Löwe angreife,
sondern damit sie bei dir bleibt.

Steh auf, meine Freundin...

V. An seine Brust

Verlangt, wie neugeborene Kindlein, nach der
geistigen, arglosen Milch, damit ihr durch sie zum
Heil heranwachst, denn so kostet ihr, wie gütig der
Herr ist.

Sei gegrüßt, Gott, mein Heil,
süßer Jesus, meine Liebe,
sei gegrüßt, zu verehrende Brust,

3 | III. Ad manus

Quid sunt plagæ istæ in medio manuum tuarum?

Salve Jesu, pastor bone,
fatigatus in agone,
qui per lignum es distractus
et ad lignum es compactus
expansis sanctis manibus.

Manus sanctæ, vos amplector,
et gemendo condelector,
grates ago plagis tantis,
clavis duris guttis sanctis
dans lacrymas cum oculis.
In cruore tuo lotum
me commendo tibi totum:
tuæ sanctæ manus istæ
me defendant, Jesu Christe,
extremis in periculis.

Quid sunt plagæ...

4 | IV. Ad latus

Surge amica mea, speciosa mea, et veni,
columba mea in foraminibus petrae,
in caverna macerariæ.

Salve, latus, salvatoris,
in quo latet mel dulcoris,
in quo patet vis amoris,
ex quo scaturit fons cruoris
qui corda lavat sordida.

Ecce tibi appropinquo,
parce, Jesu, si delinquo,
verecunda quidem fronte,
ad te tamen veni sponte
scrutari tua vulnera.

Hora mortis meus flatus
intret Jesu, tuum latus,
hinc expirans in te vadat,
ne hunc leo trux invadat
sed apud te permaneat.

Surge amica mea...

5 | V. Ad pectus

Sicut modo geniti infantes rationabiles et sine dolo
concupiscite, ut in eo crescatis in salutem. Si tamen
gustatis quoniam dulcis est Dominus.

Salve, salus mea, Deus,
Jesu dulcis, amor meus,
salve pectus reverendum,

III. Aux mains

Quelles sont ces plaies au milieu de tes mains ?

Je te salut, Jésus, ô bon pasteur,
Par la lutte épuisé,
Sur la croix écartelé,
À la croix assemblé,
Tes saintes mains tendues.

Ô mains sacrées, je vous embrasse,
Et, gémissant, je fais de vous mes délices,
Je rends grâces à tant de plaies,
Tant de clous durs, de gouttes saintes,
Et je répands des larmes avec des baisers.
Lavé dans ton sang,
Je me donne tout à toi :
Que ces saintes mains que voilà
Me défendent, ô Jésus Christ,
Dans les périls suprêmes.

Quelles sont ces plaies...

IV. Au flanc

Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens,
Ma colombe qui te caches dans les fentes du rocher,
Dans les creux de la muraille.

Je te salue, flanc du Sauveur,
En lequel est caché le miel de la douceur,
En lequel apparaît la force de l'amour,
Duquel jaillit une source sanglante
Qui lave les cœurs impurs.

Voici que de toi je m'approche,
Fais-moi grâce, ô Jésus, si j'ai failli ;
La honte au front, vers toi
Pourtant je suis venu de moi-même
Pour contempler tes blessures.

À l'heure de ma mort que mon âme
Pénètre, ô Jésus, ton flanc,
En expirant qu'elle entre en toi,
Afin que le farouche lion ne l'assaille pas,
Mais qu'elle demeure toujours près de toi.

Lève-toi mon amie...

V. Au sein

Comme des enfants nouveau-nés désirent le lait
spirituel et pur, afin de croître par lui dans le salut,
ainsi vous aurez goûté combien le Seigneur est
bon.

Je te salue, Dieu, mon salut,
Doux Jésus, ô mon bien-aimé,
Je te salue, sein vénérable,

III. To the hands

What are these wounds in the midst of thy hands?

Hail Jesus, good Shepherd,
Wearied by the struggle,
Who has been rent asunder by the tree
And art bound to its wood
With thy holy hands outspread.

Holy hands, I clasp you
And delight in moaning;
I give thanks to all these many wounds,
To the hard nails, the holy drops of blood,
Shedding tears as I kiss them.
Washed in thy blood
I entrust myself wholly to thee:
Let these holy hands of thine
Defend me, Jesus Christ,
In the most extreme perils.

What are these wounds . . .

IV. To the side

Arise, my love, my beautiful one, and come:
My dove in the clefts of the rock,
in the hollow places of the wall.

Hail, side of the Saviour,
In which is concealed the sweetest honey,
In which is revealed the power of love,
From which springs the fountain of blood
That washes unclean hearts.

Behold, I approach thee:
Spare me, Jesus, if I am wanting,
For, even with shameful brow,
Yet freely I come to thee
To examine thy wounds.

At the hour of my death, let my breath,
Jesus, penetrate thy side,
That, expiring from hence, it may enter thee,
Lest the fierce lion seize hold of it,
And that it may remain with thee for ever.

Arise, my love . . .

V. To the breast

As newborn babes, rational and without guile, desire
the milk, that thereby you may grow unto salvation: if
so be you have tasted that the Lord is sweet.

Hail, my salvation, God,
Sweet Jesus, my love;
Hail, breast worthy to be revered,

die man nur zitternd berührt, Wohnstatt der Liebe.	cum tremore contingendum, amoris domicilium.	Qu'on ne peut toucher qu'en tremblant, Demeure de l'amour.	To be touched with trembling, Abode of love.
Gib mir ein reines Herz, brennend, fromm und seufzend, gib mir einen Willen, der nachgeben kann, immer im Einklang mit dir in der Fülle der Tugenden.	Pectus mihi confer mundum, ardens, pium, gemebundum, voluntatem abnegatam, tibi semper conformatam, iuncta virtutum copia.	Fais-moi don d'un sein sans souillure, Ardent, pieux et compatissant, D'une volonté soumise, À la tienne toujours conforme, Jointe à une abondance de vertus.	Grant me a pure breast, Ardent, pious, full of sighs, And a self-denying will, Ever submissive to thee, Joined with an abundance of virtues.
Sei begrüßt, wahrer Tempel Gottes, ich bitte dich, erbarme dich meiner, du, Schrein von allem Guten, mach, dass ich zu den Auserwählten zähle, göttliches Gefäß, Gott von allen.	Ave, verum templum Dei, precor miserere mei, tu totius arca boni, fac electis me apponi, vas dives, Deus omnium.	Salut, vrai temple de Dieu, Je t'en prie, aie pitié de moi, Toi, arche de tout bien, Fais que je sois compté au nombre des élus, Vase opulent, Dieu de tout l'univers.	Hail, true Temple of God, I beg thee, have mercy on me, Thou receptacle of all that is good, Cause me to be assigned among the elect, Thou precious vessel, thou God of all things.
Verlangt, wie neugeborene Kindlein...	Sicut modo geniti infantes...	Comme des enfants nouveau-nés...	As newborn babes . . .
<i>VI. An sein Herz</i>	6 <i>VI. Ad cor</i>	<i>VI. Au cœur</i>	<i>VI. To the heart</i>
Du hast mein Herz verletzt, meine Schwester, meine Braut.	Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa.	Tu as blessé mon cœur, ma sœur, mon épouse.	Thou hast wounded my heart, my sister, my spouse.
Herz des höchsten Königs, Heil dir, ich grüße dich frohen Herzens, es freut mich, dich zu umfassen, und mein Herz erhofft sich, dass du mich ermutigst, zu dir zu sprechen.	Summi regis cor, aveto, te saluto corde læto, te complecti me delectat et hoc meum cor affectat, ud ad te loquar, animes.	Ô cœur du plus grand Roi, salut ! Je te salue d'un cœur joyeux, T'embrasser fait mes délices, À cela seul mon cœur aspire : Que tu m'inspires à te parler.	Heart of the supreme King, fare thee well! I greet thee with gladsome heart, I delight in embracing thee, And this heart of mine aspires That thou mayest quicken it to speak to thee.
Durch das Innerste meines Herzens, eines Schuldigen und Sünders, möge deine Liebe hindurchgehen, wodurch dein Herz zerrissen wird, ermattet durch die Wunde der Liebe.	Per medullam cordis mei, peccatoris atque rei, tuus amor transferatur, quo cor tuum rapiatur languens amoris vulnere.	Jusqu'au plus profond de mon cœur, De ce cœur pécheur et coupable, Que ton amour soit répandu, Pour que ton cœur en moi soit emporté, Meurtri par la blessure d'amour.	Into the depths of my heart, Sinful and wicked, May thy love be transported, That thy heart, fainting from the wound of love, May thereby be ravished.
Ich rufe mit meines Herzens lebendiger Stimme, süßes Herz, denn ich liebe dich, neige dich zu meinem Herzen, damit es sich in Frömmigkeit deiner Brust hingeben kann.	Viva, cordis voce clamo, dulce cor, te namque amo, ad cor meum inclinare, ut se possit applicare devoto tibi peccatore.	De la voix vive de mon cœur, je t'appelle, Doux cœur, car je t'aime, Vers mon cœur daigne t'incliner, Afin qu'il puisse te toucher Par mon sein à toi dévoué.	With the living voice of my heart I cry: Sweet heart, since I love thee, Incline thyself towards my heart, That it may cling To thy pious breast.
Du hast mein Herz verletzt...	Vulnerasti cor meum...	Tu as blessé mon cœur...	Thou hast wounded my heart . . .
<i>VII. An das Gesicht</i>	7 <i>VII. Ad faciem</i>	<i>VII. À la face</i>	<i>VII. To the face</i>
Lass dein Gesicht leuchten über deinem Knecht, errette mich durch deine Gnade.	Illustra faciem tuam super servum tuum; salvum me fac in misericordia tua.	Que ta face illumine ton serviteur ; sauve-moi dans ta miséricorde.	Make thy face to shine upon thy servant; save me in thy mercy.
Sei begrüßt, Haupt voll Blut, ganz von Dornen gekrönt, zerschlagen, verwundet, geschlagen mit dem Rohr, das Gesicht besudelt mit Spucke.	Salve, caput cruentatum, totum spinis coronatum, conquassatum, vulneratum, arundine verberatum, facie sputis illita.	Je te salue, ô tête ensanglantée, Toute d'épines couronnée, Brisée, blessée, Et par le jonc frappée, Face de crachats souillée.	Hail, bloodstained head, All crowned with thorns, Shattered by blows, wounded, Scourged with the rod, O face besmeared with spittle.
Wenn ich sterben muss, sei nicht fern von mir, in der furchtbaren Todesstunde komm, Jesus, ohne Verzug, schütze und befreie mich.	Dum me mori est necesse, noli mihi tunc deesse, in tremenda mortis hora veni, Jesu, absque mora, tuere me et libera.	Lorsqu'il me faudra mourir, Ne t'éloigne pas de moi, À l'heure terrible de ma mort, Viens, ô Jésus, viens sans retard, Protège et libère-moi.	When I needs must die, Do not fail me, At the fearsome hour of death Come, Jesus, without tarrying, Protect and deliver me.

Wenn du verfügst, dass ich gehen muss,
lieber Jesus, dann erscheine mir,
o Freund, den ich umarmen muss,
dann zeige dich mir
am Kreuz, das Heil bringt.

Amen.

Cum me jubes emigrare,
Jesu care, tunc appare,
o amator amplectende,
temet ipsum tunc contende.
In cruce salutifera.

Amen.

Quand tu m'ordonneras de partir,
Apparais, Jésus bien-aimé,
Dieu d'amour qu'il faut embrasser,
Alors toi-même montre-toi
Sur la Croix qui apporte le salut.

Amen.

When thou dost bid me depart,
Dear Jesus, then appear,
O lover whom I would embrace,
Then show thy very self
Upon the saving Cross.

Amen.

1 | Klag-Lied

Dietrich Buxtehude

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 kränkt;
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.

Solcher ist mir auch gewesen
Mein Herr Vater, welcher mir
Tausend Segen hat gelesen
Vor der reichen Himmelstür
Durch sein Flehen, dessen Lehren
Und sein Sorgen mich verehren
Täglich mit Vergnüglichkeit,
Die nach Gott Er mir bereit.

Dieser nun wird mir entrissen,
Ach! Wie heftig ist der Schmerz,
Dasz ich denn nun musz vermissen,
Der war meines Herzens Herz!
Dieses soll mein Trost nun werden,
Weil ich lebe auf der Erden,
Dasz ich sein in Lust und Pein
Dankbar eingedenk will sein.

Und dasz Er nun den empfangen,
Den er liebet, seinen Horth:
„Deiner wart' ich mit Verlangen“
Dieses war sein letztes Wort.
Sein Verlangen ist gestillet,
All sein Wünschen ist erfüllet.
Jesu Freuden übergrosz
Ich, als Sohn, ihm gönnen musz.

Déploration

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.

Tel fut aussi pour moi
Mon père, qui a glané
Pour moi mille bénédictions
À la splendide porte des cieux
Par ses prières, et dont les enseignements
Et les soins m'honorent
Chaque jour avec la joie,
Qu'après Dieu il m'apporte.

Et c'est lui qu'on me ravit !
Ah ! Comme ma douleur est vive
D'avoir maintenant à pleurer
Celui qui était le cœur de mon cœur !
Ma consolation sera désormais,
Tant que je vis sur cette terre,
Que dans la joie et la peine,
Je célèbre son souvenir avec reconnaissance,

Et qu'il ait été reçu maintenant
Par celui qu'il aime, son havre de paix :
"J'aspire à toi avec ardeur !",
Tels furent ses derniers mots.
Son désir est apaisé,
Tous ses vœux sont accomplis.
La joie infinie de Jésus,
Je dois, en tant que fils, la lui accorder.

Elegy

Must death then rend asunder
What no other cause can rend asunder?
Must he be wrested from me,
Who clings to my heart?
Ah! So sad a separation from one's father
Engenders suffering too bitter to bear;
When the heart is torn from one's bosom,
The pain is greater than death.

Fathers are our hearts,
Who are mindful of what afflicts us.
On our behalf, they sigh and pray
For what no child thinks of.
They know these times
And the vanities of earth;
Hence their desolation before idle fate
Is held most dear by the Almighty.

Even such to me
Was my revered father, who for me
Gathered a thousand blessings
Before the sumptuous gate of heaven
Through his prayers, whose teachings
And care honour me
Daily with delights
Which, after God, he granted me.

Now that he is torn from me,
Ah, how keen is my grief
That I shall lack his presence
Who was the heart of my heart!
Let this now be my consolation,
So long as I live on this earth:
In both joy and torment
To honour his memory with my gratitude.

And now that he has received
What he ever loved, and his refuge:
'I long for thee!'
These were his last words.
His longing is requited,
All his wishes are fulfilled.
I, his son, must not begrudge him
The infinite joys of Jesus.

Er spielt nun die Freuden-Lieder
Auf des Himmels-Lust-Clavier.
Da die Engel hin und wieder
Singen ein mit süßzer Zier.
Hier ist unser Lied-Gesänge
Schwarze Noten Traur-Gemenge
Mit viel Kreuzen durchgemischt
Dort ist alles mit Lust erfrischt.

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

2 | Mit Fried und Freud
Martin Luther (1483-1546)

Mit Fried und Freud ich fahr dahin
in Gotts Wille;
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,
sanft und stille,
Wie Gott mir verheißen hat:
der Tod ist mein Schlaf worden.

Das macht Christus, wahr' Gottes Sohn,
der treu Heiland,
Den du mich, Herr, hast sehen lan
Und g'macht bekannt,
Daß er sei das Leben mein
Und Heil in Not und Sterben.

Den hast du allen vorgestellt
mit groß Gnaden,
Zu seinem Reich die ganze Welt
heißen laden
Durch sein teuer heilsam Wort,
an allem Ort erschallen.
Er ist das hell und selig Licht
für die Heiden,
Zu 'rleuchten, die dich kennen nicht,
und zu weiden.
Er ist deins Volks Israel
Preis, Ehre, Freud und Wonne.

3 | Erbarm dich mein, o Herre Gott
Erhard Hegenwald (fl. 1500-1550) - Psalm 51 (50)

Erbarm dich mein, o Herre Gott,
Nach deiner großen Barmherzigkeit,
Wasch ab, mach rein mein Missetat,
Ich erkenn mein Sünd und ist mir leid.
Allein ich dir gesündigt hab,
Das ist wider mich stetiglich;
Das Böß vor dir bleibt nicht bestehn,
Du bleibst gerecht, ob man urteilt dich.

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

*N.D.T. : * Jeu de mot intraduisible sur "Kreuz" signifiant à la fois "croix" et "dièse"

Je pars maintenant en paix et dans la joie

Je m'en vais dans la paix et la joie
Selon la volonté du Seigneur ;
Mon cœur et mon esprit sont réconfortés,
Calmes et apaisés,
Comme Dieu me l'a promis :
La mort m'est devenue un sommeil.

Telle est l'œuvre du Christ, le vrai fils de Dieu,
Le fidèle Sauveur,
Que tu m'as laissé voir, Seigneur,
Et dont tu m'as fait savoir
Qu'il est ma vie
Et mon salut dans l'affliction et la mort.

Tu l'as présenté à tous
Dans ta grande grâce,
Pour convoquer le monde entier
À son royaume,
Par ses chères paroles salvatrices
Qui résonnent en tout lieu.
Il est la lumière éclatante et sainte
Pour éclairer les païens,
Qui ne le connaissent pas
Et pour les nourrir.
Il est la gloire, l'honneur, la joie et la béatitude
De ton peuple Israël.

Prends pitié de moi, Seigneur Dieu

Prends pitié de moi, ô Seigneur Dieu,
Dans ta grande miséricorde,
Lave-moi, purifie-moi de mon iniquité,
Je reconnais mon péché, et je me repens.
Contre toi seul j'ai péché,
Et ma faute est sans cesse devant moi ;
Le mal ne résiste pas en ta présence,
Tu restes juste, même quand on te juge.

Now he plays songs of joy
On the clavier of heavenly bliss,
As the angels, now and then,
Join in singing their sweet ornaments.
In this world below, our song of woe,
A gloomy mass of black notes,
Is mingled with many crosses;
Up in heaven, all is refreshed with delight.

Sleep well, my dearly beloved;
Farewell, blest soul;
I, your son, now so deep in mourning,
Inscribe upon your tombstone:
'Here lies one whose gift for music
Made God Himself rejoice:
Wherefore has his blissful spirit
Joined the heavenly choir.'

In peace and joy I now depart

In peace and joy I now depart,
According to God's will;
Comforted are my heart and mind,
Calm and still.
As God did promise me,
Death to me is become but a sleep.

That is the doing of Christ, true Son of God,
The faithful Saviour,
Whom thou hast suffered me, Lord, to see
And made known to me,
That He might be my Life
And my salvation in distress and death.

Thou hast presented him before all people
In thy great mercy
To summon the whole world
To His Kingdom
Through His dear saving Word,
Which has resounded in all lands.
He is the bright and blessed Light
To lighten the Gentiles,
Who know Him not,
And to give them pasture.
He is the glory, the honour, the joy and bliss
Of thy people Israel.

Have mercy upon me, O God

Have mercy upon me, O God,
After thy great goodness.
Wash me, and cleanse me from my wickedness.
I acknowledge my faults and am repentant.
Against thee only have I sinned,
And my sin is ever before me.
Evil cannot persist in thy sight.
Thou art justified and clear when thou art judged.

Da Jesus an dem Kreuze stund
Johann Böschenstein (1472-1540)

4 | *I. Introitus*
Da Jesus an dem Kreuze stund und ihm sein
Leichnam war verwund't sogar mit bitterm
Schmerzen, die sieben Wort, die Jesus sprach,
betracht in deinem Herzen.

5 | *II. Symphonia*

6 | *III. Die sieben Worte*

Evangelist (Alt)

Und es war um die dritte Stunde, Da sie Jesum
kreuzigten. Er aber sprach:

Jesus

Vater, vergib ihnen; Denn sie wissen nicht, was sie tun!

Evangelist (Tenor)

Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und
seiner Mutter Schwester, Maria, Cleophas Weib,
und Maria Magdalena. Da nun Jesus seine Mutter
sahe und den Jünger dabei stehen, den er lieb hatte,
sprach er zu seiner Mutter:

Jesus

Weib, siehe, das ist dein Sohn!

Evangelist (Tenor)

Danach spricht er zu dem Jünger:

Jesus

Johannes, siehe, das ist deine Mutter!

Evangelist (Tenor)

Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich.

Evangelist (Sopran)

Aber der Übeltäter einer, die da gehenkt waren,
lästert' ihn und sprach:

Schächer zur Linken (Alt)

Bist du Christus, so hilf dir selbst und uns!

Evangelist (Sopran)

Da antwortete der ander, strafte ihn und sprach:

Schächer zur Rechten (Bass)

Und du fürchtest dich auch nicht für Gott, der du
doch in gleicher Verdammnis bist? Und zwar wir
sind billig darinnen, denn wir empfangen, was unsre
Taten wert sind; dieser aber hat nichts ungeschicktes
gehandelt.

Evangelist (Sopran)

Und sprach zu Jesu:

Quand Jésus était sur la croix

I. Introît
Quand Jésus était sur la croix,
Que son corps était meurtri
De très amères souffrances,
Il prononça sept paroles :
Considère-les en ton cœur.

II. Symphonie

III. Les sept paroles

Évangéliste (alto)

Et c'était la troisième heure lorsqu'ils crucifièrent
Jésus. Mais il dit :

Jésus

Père, pardonne-leur, car ils ne savent ce qu'ils font !

Évangéliste (ténor)

Cependant la mère de Jésus et la sœur de sa mère,
Marie, femme de Cléophas, et Marie-Madeleine
se tenaient près de sa croix. Comme Jésus vit sa
mère et, près d'elle, le disciple qu'il aimait, il dit
à sa mère :

Jésus

Mère, voici ton fils !

Évangéliste (ténor)

Puis il dit au disciple :

Jésus

Jean, voici ta mère !

Évangéliste (ténor)

Et depuis ce moment, le disciple la prit chez lui.

Évangéliste (soprano)

Mais l'un des malfaiteurs qui étaient crucifiés
l'injurait et dit :

Larron à gauche (alto)

Si tu es le Christ, sauve-toi, et nous aussi !

Évangéliste (soprano)

Mais l'autre le reprit, lui disant :

Larron à droite (basse)

N'as-tu aucune crainte de Dieu, alors que tu subis
la même condamnation ? Et pour nous, c'est avec
justice, car nous recevons la récompense de nos
actes ; mais celui-ci n'a rien fait de mal.

Évangéliste (soprano)

Et il dit à Jésus :

As Jesus hung upon the Cross

I. Introit
As Jesus hung upon the Cross,
His body wounded
With bitter pains indeed,
He uttered Seven Words:
Ponder them in your heart.

II. Symphony

III. The Seven Words

Evangelist (Alto)

And it was the third hour, and they crucified him.
Then said Jesus:

Jesus

Father, forgive them; for they know not what they do.

Evangelist (Tenor)

Now there stood by the cross of Jesus his mother,
and his mother's sister, Mary the wife of Cleophas,
and Mary Magdalene. When Jesus therefore saw
his mother, and the disciple standing by, whom he
loved, he saith unto his mother:

Jesus

Woman, behold thy son!

Evangelist (Tenor)

Then saith he to the disciple:

Jesus

John, behold thy mother!

Evangelist (Tenor)

And from that hour that disciple took her unto his
own home.

Evangelist (Soprano)

And one of the malefactors which were hanged
railed on him, saying:

Malefactor to the left (Alto)

If thou be Christ, save thyself and us!

Evangelist (Soprano)

But the other answering rebuked him, saying:

Malefactor to the right (Bass)

Dost thou not fear God, seeing thou art in the same
condemnation? And we indeed justly: for we receive
the due reward of our deeds; but this man hath
done nothing amiss.

Evangelist (Soprano)

And he said unto Jesus:

Schächer zur Rechten

Herr gedenke an mich, wenn du in dein Reich kommst!

Evangelist (Sopran)

Und Jesus sprach:

Jesus

Wahrlich ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradies sein.

Evangelist (Chor)

Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut und sprach:

Jesus

Eli, Eli, lama asabthani?

Evangelist (Chor)

Das ist verdolmetschet:

Jesus

Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?

Evangelist (Alt)

Darnach als Jesus wußte, daß schon alles vollbracht war, Daß die Schrift erfüllet würde, sprach er:

Jesus

Mich dürstet!

Evangelist (Tenor)

Und einer aus den Kriegesknechten lief bald hin, nahm einen Schwamm und füllet ihn mit Essig und Ysopen und stecket ihn auf ein Rohr und hielt ihn dar zum Munde und tränket ihn. Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er:

Jesus

Es ist vollbracht!

Evangelist (Tenor)

Und abermal rief Jesus laut und sprach:

Jesus

Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände!

Evangelist (Chor)

Und als er das gesagt hatte, neiget er das Haupt und gab seinen Geist auf.

7 | *IV. Symphonia*

8 | *V. Conclusio*

Chor

Wer Gottes Marter in Ehren hat und oft gedenkt der sieben Wort, des will Gott gar eben pflegen, wohl hie auf Erd mit seiner Gnad, und dort in dem ewigen Leben.

Larron à droite

Seigneur, souviens-toi de moi quand tu seras en ton royaume !

Évangéliste (soprano)

Et Jésus dit :

Jésus

En vérité, je te le dis : aujourd'hui tu seras avec moi au paradis.

Évangéliste (chœur)

Et vers la neuvième heure, Jésus poussa un grand cri et dit :

Jésus

Eli, Eli, lama sabachtani ?

Évangéliste (chœur)

Ce qui signifie :

Jésus

Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?

Évangéliste (alto)

Après quoi, Jésus sachant que tout était accompli, et afin que fût réalisée l'Écriture, dit :

Jésus

J'ai soif !

Évangéliste (ténor)

Et aussitôt l'un des soldats courut prendre une éponge, l'imbiba de vinaigre et d'hysope, la mit au bout d'un roseau qu'il approcha de sa bouche pour lui donner à boire. Quand il eut pris le vinaigre, Jésus dit :

Jésus

Tout est achevé !

Évangéliste (ténor)

Et Jésus poussa de nouveau un grand cri et dit :

Jésus

Père, en tes mains je remets mon esprit !

Évangéliste (chœur)

Et quand il eut dit cela, il inclina la tête et rendit l'esprit.

IV. Symphonie

V. Conclusio

Chœur

Celui qui vénère le martyr de Dieu et médite souvent ses sept paroles, Dieu prendra soin de lui ici-bas sur terre avec sa grâce et dans l'au-delà pour la vie éternelle.

Malefactor to the right

Lord, remember me when thou comest into thy kingdom.

Evangelist (Soprano)

And Jesus said unto him:

Jesus

Verily I say unto thee, To day shalt thou be with me in paradise.

Evangelist (Chorus)

And at the ninth hour Jesus cried with a loud voice, saying:

Jesus

Eloi, Eloi, lama sabachthani?

Evangelist (Chorus)

Which is, being interpreted:

Jesus

My God, my God, why hast thou forsaken me?

Evangelist (Alto)

After this, Jesus knowing that all things were now accomplished, that the scripture might be fulfilled, saith:

Jesus

I thirst.

Evangelist (Tenor)

And straightway one of the soldiers ran, and took a sponge, and filled it with vinegar and hyssop, and put it on a reed and gave him to drink. When Jesus had received the vinegar, he said:

Jesus

It is finished!

Evangelist (Tenor)

And when Jesus had cried with a loud voice, he said:

Jesus

Father, into thy hands I commend my spirit.

Evangelist (Chorus)

And having said thus, he bowed his head, and gave up the ghost.

IV. Symphony

V. Conclusion

Chorus

Those who venerate God's Passion and reflect often upon the Seven Words, those same will God keep, both here on earth with His grace, and above, in the life eternal.

Lamentum oder Trauermusik

I. Aria

O flüchtige Freude, deren Name nur Trug bedeutet!
O falsche Freude, deren Ende immer tragisch ist!
O Atropos! Ach, taube Göttinnen des Lebens!
Erbarmungslose Spinnerinnen,
die ihr nicht einmal die Krone fürchtet
oder verschont oder achtet!

Oh, ihr Parzen! Dunkle Töchter der Nacht,
die ihr aus keinem anderen Stoff das Leben
und Schicksal der Prinzen geschaffen habt,
ihr habt einen brüchigen Faden gesponnen!
Welch tiefe Trauer im schwedischen Schloss!

Müssen die hohen Zedern die Beute
von gefräßigen Würmern sein,
und muss das Gewitter die hohen
Türme und den Königspalast treffen?

Welch bittere Pein muss ein liebendes Herz ertragen,
wenn das grausame Schicksal den Lebensfaden
durchtrennt, welch ein Schmerz!
Oh, Göttinnen des Lebens, seid ihr denn nicht damit
zufrieden, mich so betrübt zu haben?

II. Antwort der Parzen

Hör auf zu klagen,
keine Träne stellt uns zufrieden,
sieh, wie sanftmütig Gott dich aufrichtet
und dir seine Arme entgegenstreckt.

III. Aria

O Allmächtiger im Himmel, du hast die genommen,
die du für uns bestimmtest,
nimm uns nicht den Herrscher weg, der von dir die
Salbung erhielt!
Steh ihrer Majestät bei! Segne die Sonne des
Königreichs!
Sein Erbe möge auf seinem Thron sitzen!

Ich komme zu dir, mein Gott, im Namen Christi,
in Freude,
und ich sage, stark in meinem Glauben:
Ich bin dein Kind, mein Vater.
Ich bete, ich glaube und ich weiß,
dass du mein Gebet erhörst.
Du kannst, du willst, du machst, was du mir
versprochen hast.

Übersetzung: Martine Sgard

Lamentum eller En Sorge-Music

Anonymous

9 | I. Aria

O flychtig Frögd som har titt Namn af blott en dicketan!
O falska Frögd som alltid har en sorglig lyktan!
O Atropos! O Ach! I döfwa Lijfs Guddinnor!
Omilda Skonarinnor,
Som ey sky, som ey skona,
Eller anse någon Crona.

O, Parcae! O mörcka Nattens Barn,
Som oss ey annan väfnad
Til Förstars Lijff och lefnad,
Har spunnit än som bräckligt Garn!
Hwad hiertans Sorg På Swea Borg!

Måst och dhe Höga Ceder Trään
Af frätande Matkar ljida meen!
Och åskian så få slå i Kraas
Dhe Höga Torn och Kung pallas.

Hwad bittert Sorg ett kärligt Hierta ju måst bära,
När ödet grymt wår lifstråd wil så brådt afskidra,
hwad Sorg!
O! Lifs Guddinnor, ach at Jag mig så måst gramma,
Kan thet Ehr ey bequämma?

10 | II. Öde-Gudinnornas Swar

Tu må wäl tin Klagan hämma,
Ingen gråt kan oss bequämma!
Se hur mildt dig Gud uppväcker,
Sina armar mot dig sträcker.

11 | III. Aria

O Höge Himmleslut som togh Dhem Tu förlänte,
Tag icke från oss bort tin Smordes Regemente!
Vpphåll hans Mayestät! Wälsigna Rijkens Sol!
Lät thess quarlefde Arff besittia Theras Stol!

Så kommer jag min Gud, i Jesu namn rätt glader
Och säger fast i tron: Jag är ditt barn min Fader
Jag beder, tror och vet, att Du min bön upptar
Du kan, Du vill, Du gör vad Du mig lovat har.

12 | Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr Martin Schalling (1532-1608)

Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr,
Ich bitt', wollt'st sein von mir nicht fern
Mit deiner Hilf und Gnaden.
Die ganz' Welt nicht erfreuet mich,
Nach Himmel und Erd' nicht frag' ich,

Lamentation ou Musique funèbre

I. Aria

Ô joie éphémère, dont le nom n'est que fiction !
Ô fausse joie, dont la fin est toujours funeste !
Ô Atropos ! Hélas ! Sourdes divinités de la vie !
Impitoyables filandières,
Qui ne craignez, ni n'épargnez,
Ni ne respectez même la couronne !

Ô, Parques ! Sombres filles de la nuit,
Qui n'avez pas conçu d'une autre étoffe
La vie et le destin des princes,
Vous avez filé un fil cassant !
Quel terrible deuil au château de Suède !

Faut-il que les hauts cèdres
Soient la proie de vers dévoreurs,
Et que l'orage frappe
Les hautes tours et le palais du roi !

Quel amer tourment doit supporter un cœur aimant,
Quand le destin cruel tranche le fil de la vie,
quelle douleur !
Oh ! Divinités de la vie, n'êtes-vous donc pas contentes
De m'avoir tant affligé ?

II. Réponse des Parques

Cesse donc tes plaintes,
Nul pleur ne nous contente,
Vois avec quelle douceur Dieu t'éveille,
Et tend ses bras vers toi.

III. Aria

Ô Très-Haut du Ciel, qui a pris ceux que tu as délaissés,
Ne nous ôte pas le souverain qui de toi reçoit onction !
Soutiens Sa Majesté ! Bénis le soleil du royaume !
Que son héritier siège sur son trône !

Je viens vers toi mon Dieu, au nom du Christ,
dans la joie
Et je dis, ferme dans ma foi : je suis ton enfant,
mon Père.
Je prie, je crois et je sais que tu entends ma prière.
Tu peux, tu veux, tu fais ce que tu m'as promis.

Je t'aime de tout mon cœur, ô Seigneur

Je t'aime de tout cœur, ô Seigneur,
Je t'en supplie, ne reste pas loin de moi
Avec ton aide et ta grâce.
Rien en ce monde ne me donne de joie,
Je ne désire rien au ciel ni sur la terre,

Lament, or Mourning Music

I. Aria

O fleeting joy, whose name is but fiction!
O false joy, whose end is always grief!
O Atropos! O woe! Unheeding Goddesses of Life!
Pitiless spinners
Who neither fear, nor respect
Nor spare the Crown itself!

O Fates! O dark daughters of the night,
Who have not woven of a different fabric
The life and destiny of princes,
But have spun a fragile thread!
What dreadful sorrow in the fortress of Sweden!

Must the high cedars too
Fall prey to devouring worms,
And the thunderstorm strike
The lofty towers and the royal palace?

What bitter sorrow must a loving heart bear
When cruel Fate so swiftly cuts the thread of life,
what grief!
O Goddesses of Life, can my terrible affliction
Not content you?

II. Response of the Fates

You may cease your laments:
No tears can content us!
See how gently God raises you up
And stretches out His arms to you.

III. Aria

O Almighty One in heaven, who hast taken away those
thou didst grant,
Turn not away from us the presence of thine anointed!
Uphold His Majesty! Bless the Kingdom's Sun!
Let his heir sit upon his throne!

Thus I come gladly unto thee, my God,
in Jesus' name,
And say, firm in my faith: I am thy child, my Father.
I pray, I believe, and know that thou wilt hear
my prayer;
Thou canst, thou wilt, thou shalt do what thou hast
promised me.

Most dearly do I love thee, O Lord

Most dearly do I love thee, O Lord;
I pray thee, be not far from me
With thy help and thy mercy.
Nothing brings me joy in this world.
I desire nothing on earth or in heaven,

Wenn ich dich nur, Herr, habe.
Und wenn mir gleich mein Herz zerbricht,
So bist doch du mein Zuversicht,
Mein Teil und meines Herzens Trost,
Der mich durch sein Blut hat erlöst.
Herr Jesu Christ, mein Gott und Herr,
In Schanden laß mich nimmermehr!

Es ist ja, Herr, dein Geschenk und Gab
Mein Leib und Seel' und was ich hab'
In diesem armen Leben.
Damit ich's brauch' zum Lobe dein,
Zu Nutz und Dienst des Nächsten mein,
Woll'st mir dein' Gnade geben.
Behüt mich, Herr, vor falscher Lehr',
Des Satans Mord und Lügen wehr,
In allem Kreuz erhalte mich,
Auf daß ich's trag' geduldiglich.
Herr Jesu Christ, mein Herr und Gott,
Tröst mir mein' Seel' in Todesnot.

Ach Herr, laß dein' lieb' Engelein
Am letzten End' die Seele mein
In Abrahams Schoß tragen,
Den Leib in sein'm Schlafkammerlein
Gar sanft, ohn einig' Qual und Pein,
Ruhn bis zum jüngsten Tage.
Alsdann vom Tod erwecke mich
Daß meine Augen sehen dich
In aller Freud', o Gottes Sohn,
Mein Heiland und mein Gnadenthron!
Herr Jesu Christ, erhöre mich,
Ich will dich preisen ewiglich!
Amen.

Si je peux seulement t'avoir, Seigneur.
Et même si mon cœur se brise,
Tu restes mon assurance,
Mon salut et la consolation de mon cœur,
Qui m'a sauvé par son sang.
Seigneur Jésus Christ, mon Dieu et mon Seigneur,
Ne me laisse jamais plus dans le malheur !

Seigneur, tu m'as fait cadeau et don
De mon corps et de mon âme et de tout ce que j'ai
Dans cette pauvre vie.
Afin que je l'emploie à ta louange,
À l'utilité et au service de mon prochain,
Veuille me donner ta grâce.
Protège-moi, Seigneur, des fausses doctrines,
Défends-moi de la mort et des mensonges de Satan,
À chaque croix, soutiens-moi,
Que je la porte avec patience.
Seigneur Jésus Christ, mon Seigneur et mon Dieu,
Console mon âme dans l'angoisse de la mort.

Ah ! Seigneur, que ton ange bien-aimé
Porte au moment ultime
Mon âme dans le sein d'Abraham,
Que mon corps, dans la petite chambre où il dormira,
Repose doucement, sans souffrance ni douleur,
Jusqu'au jour du Jugement Dernier.
Éveille-moi aussitôt de la mort,
Que mes yeux te voient
Pleins de joie, ô fils de Dieu,
Mon Salut et mon trône de grâce !
Seigneur Jésus Christ, exauce-moi,
Je veux te louer éternellement !
Amen.

*Traduction [CD 1 : 1-7] : Michel Chasteau
[CD 2 : 1-12] : Martine Sgard*

Provided thou dost dwell in my heart, O Lord.
And if my heart should break,
Yet art thou my trust,
My portion and my heart's consolation,
That hast redeemed me with thy blood.
Lord Jesus Christ, my God and Lord,
Do not ever bring me to shame!

Truly, Lord, thy gift and thy charity
Are my body and my soul and all that I possess
In this poor life;
That I may employ them to praise thee,
To be of use and service to my neighbour,
Vouchsafe me thy grace.
Protect me, Lord, from evil ways,
From the danger of Satan's murder and lies;
In every cross do thou uphold me,
That I may bear it patiently.
Lord Jesus Christ, my God and Lord,
Comfort my soul in the peril of death!

O Lord, let thy sweet angels
At my last hour bear my soul
Even to Abraham's bosom,
And let my body in its abode of sleep
Quietly without torment and pain
Rest until the Day of Judgment.
Raise me then from death,
That my eyes may behold thee
In blissful joy, O Son of God,
My Saviour and my Throne of Mercy,
Lord Jesus Christ, hear my prayer.
I will praise thee in all eternity.
Amen.

*Translation: Charles Johnson
except [12] Derek Yeld*

Ensemble Correspondances - Sébastien Daucé - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Messe à quatre chœurs H. 4
Carnets de voyage d'Italie
CD HMM 902640

Histoires Sacrées

Judith, sive Bethulia liberata H. 391
Cæcilia, virgo et martyr octo vocibus H. 397
Mors Saülis et Jonathæ H. 403
2 CD HMM 902280.81

Litanies de la Vierge

Motets pour la Maison de Guise : Miserere H. 193
Annunciate Superi H. 333
CD HMC 902169

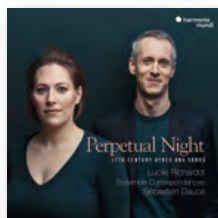
Pastorale de Noël

Grandes Antiennes O de l'Avent
CD HMC 9022472
Vinyles HMM 3322472

La Descente d'Orphée aux Enfers
CD HMC 902279

BLOW, LAWES, RAMSEY & OTHERS

Perpetual Night
17th Century Ayres and Songs
Lucile Richardot, mezzo-soprano
CD HMM 902269



Les Plaisirs du Louvre

Airs pour la Chambre de Louis XIII
CD HMM 905320

Ballet Royal de la Nuit

Édition définitive
3 CD + 1 DVD
HMM 932603.06

MICHEL-RICHARD DE LALANDE

Leçons de Ténèbres

Sophie Karthäuser, soprano
CD HMC 902206

HENRY DU MONT

O Mysterium

Motets & Élévations pour la Chapelle de Louis XIV
CD HMC 902241

ÉTIENNE MOULINIÉ

Meslanges pour la chapelle d'un prince

CD HMC 902194



VOUS AIMEZ LA MUSIQUE NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT

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

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

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



Mécénat

POUR LA RÉUSSITE DES JEUNES TALENTS

Depuis deux cents ans,
la Caisse des Dépôts joue
un rôle innovant dans
le développement économique
et social de notre pays.

Son mécénat accompagne
l'émergence des nouveaux
talents **de la musique
classique, de la danse,
de l'architecture
et du paysage.**



@CaisseedesDepots - www.caisseedesdepots.fr



théâtre de Caen

Projet unique en France, le **théâtre de Caen** a pour singularité d'être un lieu de production lyrique tout en ouvrant sa programmation à l'ensemble des genres du spectacle vivant. Opéra, concert, théâtre, théâtre musical, danse, nouveau cirque, cultures du monde... chaque spectacle allie exigence artistique et ouverture au plus grand nombre. Le théâtre de Caen accueille et coproduit nombre de spectacles issus de lieux prestigieux comme le Théâtre National de Chaillot, les Bouffes du Nord, les Théâtres de la Ville de Luxembourg. Une place privilégiée dans la programmation est accordée à la musique, du baroque au contemporain en passant par la musique classique et romantique, le jazz et les musiques du monde. Le théâtre de Caen est une scène identifiée pour la musique baroque.

Le théâtre de Caen est celui de la Ville de Caen. Il bénéficie du soutien de la Région Normandie pour la programmation lyrique, le théâtre musical et la programmation de l'Orchestre Régional de Normandie dirigé par Jean Deroyer. Depuis 2019, le théâtre de Caen est scène conventionnée d'intérêt national Art et Création pour l'Art lyrique. Chaque saison, il propose a minima quatre opéras qu'il produit ou coproduit, ou dont il assure la production déléguée. Sa programmation lui permet de figurer en bonne place au sein d'un prestigieux réseau opératique européen.

La saison d'opéras du théâtre de Caen est construite en coproduction avec des maisons lyriques françaises et européennes, prestigieuses et reconnues : Opéra-Comique, Opéra de Lille, Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, Grand Théâtre du Luxembourg, Théâtre national de Prague... Certaines productions ont franchi les frontières européennes et ont ainsi été reprises à New York ou encore au Bolchoï à Moscou.

Des artistes en résidence - L'Ensemble Correspondances est en résidence au théâtre de Caen depuis janvier 2016. Son chef d'orchestre Sébastien Daucé réunit chanteurs et instrumentistes autour d'un répertoire français sacré du XVIII^e siècle. Le spectacle *Histoires sacrées*, coproduit par le théâtre de Caen, a été créé à l'église Notre-Dame de la Gloriette dans le cadre de la saison de ce dernier. En novembre 2017, le théâtre de Caen produisait *Le Ballet royal de la nuit* dirigé par Sébastien Daucé à la tête de l'Ensemble Correspondances et mis en scène par Francesca Lattuada. Ce spectacle a été un grand succès public et médiatique. La Maîtrise de Caen, constituée d'un chœur de garçons issus des classes à horaires aménagés, présente une saison d'auditions gratuites en l'église Notre-Dame de la Gloriette et participe aux opéras présentés au cours de la saison.

Le public d'abord - Le théâtre de Caen met en place de multiples initiatives afin de s'adresser au plus grand nombre : une offre tarifaire adaptée, des rendez-vous gratuits, des temps de rencontres avec les artistes, des répétitions ouvertes, des représentations pour les scolaires...

Gratuité et sensibilisation - Cinquante rendez-vous sont proposés en entrée libre chaque saison. Le théâtre de Caen veille tout particulièrement à ses actions de médiation et de sensibilisation en direction des jeunes spectateurs et des publics éloignés.

60

Abbaye aux Dames la cité musicale, Saintes



L'ABBAYE AUX DAMES, LA CITÉ MUSICALE

L'Abbaye aux Dames est la cité musicale. Du Festival de Saintes, au Jeune Orchestre de l'Abbaye (JOA), en passant par des concerts, des résidences d'artistes, Musicaventure, l'hôtel « Les Chambres de l'Abbaye », l'Abbaye aux Dames déploie un écosystème musical unique et hospitalier. Depuis un millénaire, on pense, dort, commerce, étudie, on prie à l'Abbaye, unis par la musique.

www.abbayeauxdames.org

L'Ensemble Correspondances est en résidence au théâtre de Caen.
Il est ensemble associé à l'Opéra et la Chapelle du Château de Versailles, au Musée du Louvre
et au Théâtre de l'Aquarium à la Cartoucherie.

L'Ensemble Correspondances est soutenu par le Ministère de la Culture – DRAC Normandie,
la Région Normandie, la Ville et le théâtre de Caen.

Le mécénat de la Caisse des Dépôts et Mécénat Musical Société Générale
sont grands mécènes de l'Ensemble Correspondances.
L'ensemble est aidé par la Fondation Correspondances qui réunit des mélomanes actifs dans le soutien de la recherche,
de l'édition et de l'interprétation de la musique du XVII^e siècle.

Il reçoit régulièrement le soutien de l'Institut Français, du Bureau Export, de l'Adami,
de la Spedidam et de la SPPF pour ses activités de concert et discographiques.

L'Ensemble Correspondances est Membre d'Arviva - Arts vivants, Arts durables,
et s'engage pour la transition environnementale du spectacle vivant.

L'ensemble est membre de la FEVIS et du Profedim.



Merci à Dan & Sidnie Crawford, à Huub van der Linden pour leur soutien,
à Andreas Kilstrom pour le clavecin, à Jérôme Lejeune pour l'orgue, à Stefan Früh pour son coaching de diction allemande,
à l'équipe de l'Abbaye aux Dames, La cité musicale pour l'accueil à Saintes lors de cet enregistrement
et à Fanny Robin et la Fondation Bullukian pour la photographie de couverture.

Ce programme a été créé pour l'édition 2020 du Festival Oude Muziek d'Utrecht.

Production exécutive : Céline Portes, Audrey Astruc, Christophe Brand, Léa Bing, Alice Badel



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021

Enregistrement : août-septembre 2020, Abbaye aux Dames, Saintes (France)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Direction artistique et prise de son : Alban Moraud, assisté d'Alexandra Evrard

Montage : Aude Besnard, Alban Moraud

Mastering : Alexandra Evrard

Partitions : © Martin Straeten (Creative Commons) pour *Herzlich lieb hab ich dich*

© Edition Merseburger Berlin pour *Klag-Lied* et *Mit Fried und Freud*

© Sébastien Daucé, édition revue et corrigée d'après les parties séparées manuscrites du Fonds Düben d'Uppsala

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

Photo : © Véronique Ellena

Maquette : Atelier harmonia mundi