







Heinrich Schütz (1585-1672)

# Psalmen Davids

extraits du recueil de 1619

**Aurore Bucher & Andrea Brown**, sopranos  
**Rolf Ehlers & Beat Duddeck**, hautes-contre  
**Michael Feyfar, Nils Giebelhausen & Benoît Haller**, ténors  
**Ekkehard Abele & Benoît Arnould**, barytons

LA CHAPELLE RHÉNANE  
DIRECTION : BENOÎT HALLER

1	<b>Herr, unser Herrscher</b> SWV 27	3:31
2	<b>Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn</b> SWV 40	6:06
3	<b>Der Herr ist mein Hirt</b> SWV 33	4:15
4	<b>Jauchzet dem Herren, alle Welt</b> SWV 47	6:50
5	<b>Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen</b> SWV 31	8:05
6	<b>An den Wassern zu Babel</b> SWV 37	5:01
7	<b>Nun lob, mein Seel, den Herren</b> SWV 41	6:55
8	<b>Zion spricht : der Herr hat mich verlassen</b> SWV 46	7:22
9	<b>Nicht uns, Herr, sondern deinem Namen</b> SWV 43	4:35
10	<b>Alleluja ! Lobet den Herren in seinem Heiligtum</b> SWV 38	7:10

> minutage total : 59:49

# LA CHAPELLE RHÉNANE

**Aurore Bucher & Andrea Brown**, sopranos

**Rolf Ehlers & Beat Duddeck**, hautes-contre

**Michael Feyfar, Nils Giebelhausen & Benoît Haller**, ténors

**Ekkehard Abele & Benoît Arnould**, barytons

**Marie Marzullo-Garnier**, cornet à bouquin

**Judith Pacquier**, cornet à bouquin & flûte à bec

**Mélanie Flahaut**, dulcian & flûte à bec

**Christina Hess, Alexander Heinz & David Yacus**, saqueboutes

**Guillaume Humbrecht & Clémence Schaming**, violons

**Isabelle Dumont, Anne Rongy & Sarah van Oudenhove**, violes de gambe

**François Joubert-Caillet**, violone en sol

**Élodie Peudepièce**, violone en ré

**Marie Bournisien**, harpe

**Marc Wolff**, théorbe et guitare

**Keyvan Chemirani**, percussions

DIRECTION : **BENOÎT HALLER**

## *1. Herr, unser Herrscher*

**Favorito 1 :** Andrea Brown (Guillaume Humbrecht) • Aurore Bucher (Clémence Schaming) • Rolf Ehlers (Anne Rongy) • Benoît Haller (Isabelle Dumont)

**Favorito 2 :** Beat Dusdeck (Mélanie Flahaut) • Michael Feyfar (Sarah van Oudenhove) • Ekkehard Abele (François Joubert-Caillet) • Benoît Arnould (Élodie Peudepièce)

**Capella :** Marie Marzullo-Garnier • Judith Pacquier • Christina Hess • Alexander Heinz • David Yacus

**Continuo :** Marie Bournisien • Marc Wolf • Keyvan Chemirani

## *2. Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn*

**Favorito 1 :** Andrea Brown • Marie Marzullo-Garnier • Judith Pacquier • Mélanie Flahaut

**Favorito 2 :** Rolf Ehlers • Christina Hess • Alexander Heinz • David Yacus

**Capella 1 :** Guillaume Humbrecht • Beat Dusdeck • Michael Feyfar • Ekkehard Abele

**Capella 2 :** Aurore Bucher • Anne Rongy • Nils Giebelhausen • Benoît Arnould

**Continuo :** François Joubert-Caillet • Élodie Peudepièce • Marie Bournisien • Marc Wolff

## *3. Der Herr ist mein Hirt*

**Favorito :** Andrea Brown • Aurore Bucher • Rolf Ehlers • Nils Giebelhausen • Ekkehard Abele

**Capella 1 :** Guillaume Humbrecht • Clémence Schaming • Isabelle Dumont • Sarah van Oudenhove

**Capella 2 :** Christina Hess • Alexander Heinz • Michael Feyfar • David Yacus

**Continuo :** Mélanie Flahaut • François Joubert-Caillet • Élodie Peudepièce • Marie Bournisien • Marc Wolff

## *4. Jauchzet dem Herren, alle Welt*

**Favorito 1 :** Judith Pacquier • Mélanie Flahaut • Rolf Ehlers • Nils Giebelhausen • Benoît Arnould

**Favorito 2 :** Andrea Brown • Michael Feyfar

**Favorito 3 :** Aurore Bucher • Clémence Schaming • Anne Rongy • Sarah van Oudenhove • Isabelle Dumont

**Capella :** Guillaume Humbrecht • Marie Marzullo-Garnier • Christina Hess • Alexander Heinz • David Yacus

**Continuo :** Élodie Peudepièce • Marie Bournisien • Marc Wolff • Keyvan Chemirani

## *5. Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen*

**Favorito :** Andrea Brown • Rolf Ehlers • Michael Feyfar • Benoît Arnould

**Capella 1 :** Clémence Schaming & Marie Marzullo-Garnier • Anne Rongy & Christina Hess •

Sarah van Oudenhove & Alexander Heinz • François Joubert-Caillet & Mélanie Flahaut

**Capella 2 :** Andrea Brown (Aurore Bucher) • Rolf Ehlers (Beat Duddeck) •

Michael Feyfar (Nils Giebelhausen) • Benoît Arnould (Ekkehard Abele)

**Continuo :** Mélanie Flahaut, Marie Bournisien, Marc Wolff

## *6. An den Wassern zu Babel*

**Favorito 1 :** Aurore Bucher (Guillaume Humbrecht) • Rolf Ehlers (Clémence Schaming) •

Nils Giebelhausen (Isabelle Dumont) • Ekkehard Abele (Sarah van Oudenhove)

**Favorito 2 :** Andrea Brown (Marie Garnier) • Beat Duddeck (Christina Hess) •

Michael Feyfar (Alexander Heinz) • Benoît Arnould (David Yacus)

**Continuo :** Mélanie Flahaut • Élodie Peudepièce • Marie Bournisien • Marc Wolff

## *7. Nun lob, mein Seel, den Herren*

**Favorito 1 :** Aurore Bucher • Beat Duddeck • Michael Feyfar • Benoît Arnould

**Favorito 2 :** Andrea Brown • Rolf Ehlers • Nils Giebelhausen • Ekkehard Abele

**Capella 1 :** Guillaume Humbrecht • Clémence Schaming • Sarah van Oudenhove •

Isabelle Dumont • François Joubert-Caillet

**Capella 2 :** Marie Marzullo-Garnier • Judith Pacquier • Christina Hess • Alexander Heinz • David Yacus

**Continuo :** François Joubert-Caillet • Élodie Peudepièce • Marie Bournisien • Marc Wolff • Keyvan Chemirani

## *8. Zion spricht : der Herr hat mich verlassen*

**Favorito 1 :** Marie Marzullo-Garnier • Judith Pacquier • Andrea Brown • Anne Rongy •

Michael Feyfar • Mélanie Flahaut

**Favorito 2 :** Aurore Bucher • Sarah van Oudenhove • Christina Hess • Nils Giebelhausen •

Alexander Heinz • David Yacus

**Capella 1 :** Guillaume Humbrecht • Rolf Ehlers • Isabelle Dumont • Benoît Arnould

**Capella 2 :** Clémence Schaming • Beat Duddeck • Ekkehard Abele • François Joubert-Caillet

**Continuo :** Élodie Peudepièce • Marie Bournisien • Marc Wolff

## *9. Nicht uns, Herr, sondern deinem Namen*

**Chor 1 :** Marie Marzullo-Garnier • Judith Pacquier • Mélanie Flahaut • Michael Feyfar & Benoît Arnould  
**Chor 2 :** Andrea Brown & Aurore Bucher • Anne Rongy • Sarah van Oudenhove • François Joubert-Caillet  
**Chor 3 :** Rolf Ehlers & Beat Duddeck • Christina Hess • Alexander Heinz • David Yacus  
**Continuo :** Élodie Peudepièce • Marie Bournisien • Marc Wolff • Keyvan Chemirani

## *10. Alleluja ! Lobet den Herren in seinem Heiligtum*

**Soli :** Mélanie Flahaut (dulcian) & David Yacus (saqueboute) •  
Marie Garnier-Marzullo & Judith Paquier (cornets), Mélanie Flahaut (dulcian) & David Yacus (saqueboute) •  
Christina Hess, Alexander Heinz & David Yacus (saqueboutes) •  
Guillaume Humbrecht (violon), Mélanie Flahaut (flûte) & Keyvan Chemirani (percussions)  
**Favorito 1 :** Andrea Brown • Beat Duddeck • Michael Feyfar • Ekkehard Abele  
**Favorito 2 :** Aurore Bucher • Rolf Ehlers • Benoît Haller • Benoît Arnould  
**Capella 1 :** Guillaume Humbrecht • Clémence Schaming • Anne Rongy • Isabelle Dumont  
**Capella 2 :** Judith Pacquier • Christina Hess • Alexander Heinz • David Yacus  
**Continuo :** François Joubert-Caillet • Marie Bournisien • Marc Wolff •  
Élodie Peudepièce • Keyvan Chemirani

## Introduction

Heinrich Schütz (1585-1672) est considéré comme le plus grand compositeur allemand avant Johann Sebastian Bach. Profondément ancré dans la culture luthérienne, il se rend à Venise en 1609 pour étudier l'orgue, la composition et l'interprétation auprès de Giovanni Gabrieli. Cette rencontre constitue un événement artistique déterminant dans sa carrière : de retour à Kassel en 1612, il devient directeur de la musique à la cour de Dresden en 1615, et s'applique à mettre en pratique certains éléments rapportés d'Italie : organisation des masses sonores au travers de différents chœurs (ici compris dans le sens de groupes d'interprètes vocaux et instrumentaux), composition musicale favorisant la compréhension du texte... Mais ce qui est véritablement novateur, c'est que Schütz adapte ces principes à la langue allemande, dans une démarche humaniste et typiquement luthérienne : la langue littéraire est alors tout juste naissante, le seul ouvrage de référence en allemand étant la Bible traduite par Martin Luther. Les vingt-six *Psaumes de David* destinés à l'office religieux de Dresden, dédiés au prince de Saxe et publiés en 1619 constituent le premier témoignage de cette brillante fusion entre la nouvelle musique née en Italie et la culture luthérienne du jeune musicien.

Nous avons choisi ici dix psaumes qui donnent un aperçu de l'ardente énergie qui caractérise l'art de la composition chez Heinrich Schütz dans ses jeunes années. Cette musique qui, au premier regard jeté sur la partition, peut sembler monotone, s'est révélée être une source d'inspiration infinie pour les interprètes que nous

Heinrich Schütz (1585-1672) is regarded as the greatest German composer before Johann Sebastian Bach. Deeply rooted in Lutheran culture, he travelled to Venice in 1609 to study the organ, composition and performance practice with Giovanni Gabrieli. This encounter was a crucial artistic turning-point in his career. After returning to Kassel in 1612, he became director of music at the Dresden court in 1615, and set out to put into practice a number of elements he had brought back from Italy, notably the organisation of massed sonorities into several different choirs (understood here in the sense of groups of performers, who may be either vocalists or instrumentalists) and a style of composition conducive to the understanding of the text. But what was genuinely innovative was the fact that Schütz adapted these principles to the German language, in a humanistic and typically Lutheran initiative: at that time the literary language was still in its infancy, and the only point of reference in German was the Bible in Martin Luther's translation. The twenty-six *Psalmen Davids* (Psalms of David) intended for use in the Dresden court liturgy, dedicated to the Elector of Saxony and published in 1619 constitute the first document of this brilliant fusion between the new music born in Italy and the Lutheran culture of the young composer.

We have selected here ten psalms which give some insight into the ardour and energy that characterises the compositional art of Heinrich Schütz in his early years. This music, which on first glance at the score may seem monotonous, proved to be a source of infinite inspiration for us as interpreters: in most of these psalms, the composer does not specify the

sommes : dans la plupart de ces psaumes, le compositeur ne précise pas la distribution des différentes lignes musicales, le choix est laissé à la sensibilité de l'interprète. Il s'agit donc d'un véritable travail d'orchestration, dans lequel nous avons été guidés par deux objectifs : d'abord, la recherche d'une adéquation maximale avec les auditeurs contemporains, ensuite le désir de donner aux différents chœurs une intense spécificité et une grande autonomie, ce qui nous a amenés à renoncer à l'utilisation des claviers au sein de la basse continue. Ces dix psaumes sont autant de tableaux : chacun se définit par ses dimensions, ses techniques, son dégradé de couleurs plus ou moins contrastées, l'énergie qui s'en dégage. On en oublierait presque qu'il s'agit de musique spirituelle – l'intégration ponctuelle de la percussion participe à notre désir de souligner avec force l'universalité de ces compositions : ce n'est pas là la musique d'un clan religieux, c'est l'expression de sentiments humains, tantôt primitifs, violents et tribaux, tantôt subtils, tendres et civilisés.

## 1. Herr, unser Herrscher

Le texte très imagé du huitième psaume donne lieu à une composition simple et naïve qui évoque la création ; deux chœurs (quatre voix aigües doublées par les cordes et quatre voix graves doublées par les vents) se relaient pour décrire la nature à l'aide de motifs musicaux qui mettent en lumière le sens du texte : les étoiles sont décrites par un motif de croches qui tourne sur lui-même, les mondes marins par de longs mélismes ; le ciel donne lieu à un mouvement ascendant ; les nourrissons sont figurés par une ligne descendante ornée de notes rapides ; l'anéantissement de l'ennemi est peint par un

distribution of the different musical lines, and so the choice is left to the performer's sensibility. Hence our task amounted to a veritable exercise in orchestration, in which we were guided by two objectives: first of all, the quest to achieve the most appropriate presentation for contemporary listeners, and secondly the wish to give the different choirs a high degree of specificity and autonomy, which led us to abandon the use of keyboard instruments in the continuo section. Each of these ten psalms is a tableau in its own right: each is defined by its dimensions, its techniques, its gradation of more or less contrasted colours, the energy it generates. One might almost forget that this is sacred music – the occasional addition of percussion reflects our wish to insist on the universality of these compositions: this is not the music of a specific religious clan, but rather the expression of human feelings, sometimes primitive, violent and tribal, sometimes subtle, tender and civilised.

The extremely vivid imagery of Psalm 8 ('O Lord our Lord, how excellent is thy name') inspires a simple and naïve setting that evokes the Creation. Two choirs (four high voices doubled by the strings and four low voices doubled by the wind) take it in turns to describe Nature by means of musical motifs that elucidate the meaning of the text: the stars are depicted by a quaver motif which constantly turns on itself, 'the paths of the seas' by long melismas; the idea of the heavens prompts a rising movement; the 'babes and sucklings' are symbolised by a

rythme martial. Un troisième chœur exclusivement instrumental vient se joindre ponctuellement aux deux premiers pour décrire la place de l'homme dans la création : c'est avec force et lumière que tous ensemble déclament en scandant « Was ist der Mensch, daß du sein gedenkest (qu'est-ce que l'homme pour que tu te souviennes de lui) » ou encore « Du wirst ihn zum Herren machen über deiner Hände Werk (tu le feras maître de l'œuvre de tes mains) ». La doxologie commence très humblement avant de se poursuivre par une intensification progressive du son et du rythme : les deux chœurs principaux se relaient de plus en plus rapidement jusqu'à se chevaucher, avant que le troisième chœur ne les rejoigne dans une extase enthousiaste à laquelle concourent rythmes répétés et plénitude sonore.

## 2. Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn

Tout comme *Zion spricht*, également inclus dans cet album, ce motet n'est pas issu des psaumes, puisqu'il utilise un verset du prophète Jérémie. Ce n'est d'ailleurs pas le seul point commun entre les deux œuvres : ici aussi, tempo lent, caractère clair-obscur, texte profondément personnel et émouvant contrastent avec le concert de louange, de joie naïve et de métaphores caractéristique des autres pièces de cet album. Pour un peu, on pourrait croire que le texte de Jérémie, tout empreint de tendresse et de miséricorde, provient du Nouveau Testament. Dieu parle à la première personne, mais Schütz traduit cette parole par une composition à deux voix (deux chœurs confiés chacun à un chanteur et un accompagnement d'instruments à vent), un peu comme il le fera en 1623 dans son *Histoire de la Résurrection*, où

descending line decorated with rapid notes; the stilling of the enemy is portrayed in a martial rhythm. A third, exclusively instrumental choir joins the first two from time to time to evoke the place of man in Creation: it is with power and radiance that the entire ensemble declaims syllabically 'Was ist der Mensch, daß du sein gedenkest?' (What is man, that thou art mindful of him?) and 'Du wirst ihn zum Herren machen über deiner Hände Werk' (Thou madest him to have dominion over the works of thy hands). The doxology begins very humbly before continuing with a gradual intensification of sound and rhythm: the two principal choirs alternate more and more rapidly to the point where they overlap, before the third choir joins them in an outburst of ecstatic enthusiasm where repeated rhythms and plenitude of sonority combine.

Like *Zion spricht*, also included here, this motet does not come from the Psalms but makes use of a verse from the prophet Jeremiah (31:20 – 'Is Ephraim my dear son?'). Nor is this the only point in common between the two works: here too we find a slow tempo, a chiaroscuro atmosphere, a deeply personal and moving text contrasting with the concert of praise, of naïve joys and vivid metaphors characteristic of the other pieces on this programme. One might almost believe that Jeremiah's text, steeped in tenderness and mercy, comes from the New Testament. God speaks in the first person, but Schütz sets these words for two voices (two choirs, each consisting of one singer and an accompaniment of wind instruments), rather as he was to do in his *Resurrection History* of 1623, where two singers interpret the words of Christ: this

deux chanteurs interprètent les paroles du Christ : ce dédoublement vise à souligner la portée universelle de Dieu, à figurer un théâtre de l'âme et non une scène concrète comme à l'opéra. La dernière partie du verset – qui contient le centre du message – donne lieu à une répétition élargie grâce à l'émergence de deux chœurs, qui viennent se greffer sur chacun des deux chœurs initiaux. Notons la différence de traitement entre les deux mots principaux dans cette dernière partie : « Erbarmen (miséricorde) » est mis en musique dans une sobriété absolue, comme si Schütz reconnaissait humblement son incapacité à illustrer la miséricorde divine sans la dévaloriser ; « mein Herz » (mon cœur), au contraire bénéficie de deux traitements différents : d'abord le mot est pour ainsi dire simplement prononcé afin que l'attention de l'auditeur se focalise sur « bricht mir » (se brise), à la faveur de la cassure rythmique ; ensuite il fait l'objet d'un tendre mélisme qui se succède d'une voix à l'autre – lorsque s'ajoutent les mots « gegen ihm » (en sa faveur), et dans ce cas l'attention de l'auditeur se porte inévitablement sur le cœur, dans sa dimension organique, la fluidité, mais surtout sa portée symbolique, l'amour.

doubling is intended to underline the universal import of God, to figure a theatre of the soul and not a tangible scene as in the opera house. The last part of the verse – which enshrines the core message – is given an expanded repetition through the emergence of two choirs which add their voices to those of each of the two initial choirs. One may note the difference of treatment between the two key words in this last section. The verb 'erbarmen' (have mercy) is set with absolute sobriety, as if Schütz were humbly acknowledging his inability to illustrate divine mercy without devaluing it. 'Mein Herz' (my heart), by contrast, benefits from two different treatments: first of all the word is, as it were, simply pronounced in order to focus the listener's attention on 'bricht mir' (breaks), through the break in rhythm; then, when the following words 'gegen ihm' (for him) are added, the whole phrase 'bricht mir mein Herz gegen ihm' is set in a tender melisma passing from one voice to another, and in this case the listener's attention is inevitably drawn to the heart, in its organic dimension of fluidity, but above all its symbolic role representing love.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> The words here have been translated back from the German, since this passage reads 'therefore my bowels are troubled for him' in the Authorised Version (AV). The meaning, however, remains the same. (Translator's note)

### 3. Der Herr ist mein Hirt

Pour la mise en musique du célèbre psaume 23, *L'Éternel est mon berger*, Schütz fait appel à un chœur de quatre solistes ; un deuxième chœur qui répond au premier vient ponctuellement donner de la profondeur à la composition. Il en résulte une alternance entre moments intimes et tendres d'une part, passages joyeux et proclamés d'autre part. Nous souhaitions dans un premier temps confier le deuxième chœur aux seuls instruments, mais étant donné que quelques rares versets n'étaient mis en musique que dans ce groupe, il a fallu trouver une autre solution pour différencier les deux entités ; ce second chœur a donc été confié aux cuivres menés par une voix de ténor, choix qui se justifie par l'étymologie, le ténor étant à l'origine celui qui tient – jusqu'à l'avènement de la basse continue, c'était la voix de base, celle dont émanait toutes les autres ; dans cette pièce, le ténor tient donc le rôle du récitant, du meneur, c'est notre centre de gravité musical, tandis que le groupe de quatre solistes tient une position plus diffuse, créant par son expressivité l'ambiance propice à laisser émerger l'esprit du psaume. Notons à cet égard un passage particulièrement poignant : sur les mots « Und ob ich schon wandelt' im finsternen Tal des Todes... (et même lorsque j'erre dans la sombre vallée de la mort...) », le rythme et l'harmonie se figent, et un silence pesant vient s'inscrire entre les deux itérations de cette phrase ; nous avons décidé de renforcer encore l'image suggérée en renonçant à la basse continue dans ce passage, laissant ainsi les solistes a cappella, comme abandonnés ; le contraste est alors déculpé lorsque la harpe et le théorbo réapparaissent avec malice sur les mots « ...fürcht ich kein Unglück (...je ne crains aucun

For his setting of the celebrated Psalm 23, 'The Lord is my shepherd', Schütz calls for a choir of four soloists; a second choir that answers the first appears from time to time to add depth to the composition. The result is an alternation between moments of tender intimacy and passages of joyful proclamation. We initially intended to allot the second choir to the instruments alone, but since a few rare verses were set to music only in this group, it was necessary to find another solution to differentiate the two entities; this second choir was therefore given to the brass instruments led by a tenor voice, a choice that is justified by the etymology of the word, the tenor being originally the voice that 'held' (Latin *tenere*) the music – until the advent of the basso continuo, it was the fundamental voice, the one from which all the others emanated. In this piece, therefore, the tenor plays the role of the narrator, the leader; it is our centre of musical gravity, while the group of four soloists occupies a more diffuse position, creating through its expressivity the appropriate atmosphere to allow the spirit of the psalm to emerge. In this respect we may point out a particularly poignant passage: at the words 'Und ob ich schon wandelt' im finsternen Tal des Todes' (Yea, though I walk through the valley of the shadow of death), the rhythm and the harmony become static, and a heavy silence falls between the two statements of this phrase; we decided further to strengthen the suggested image by dispensing with the continuo in this passage, thus leaving the soloists *a cappella*, as if abandoned; the contrast is then all the greater when the harp and the theorbo slyly reappear at the words 'fürcht ich kein Unglück' (I will fear no

mal) », tandis que le mouvement reprend et s'accélère chez les chanteurs dans un élan plein de confiance.

#### 4. Jauchzet dem Herren, alle Welt

Contrairement à la plupart des autres Psalms de David à quatre chœurs qui fonctionnent en double chœur « dédoublé » (chacun des deux chœurs principaux est renforcé ponctuellement par un second), cette compilation de divers psaumes s'articule autour de quatre véritables groupes musicaux : la distribution, précisée par Schütz, prévoit un premier chœur de deux flûtes et trois chanteurs, un deuxième chœur avec une soprano accompagnée de quatre instruments à cordes, un troisième qui ne regroupe qu'une soprano et un ténor, et enfin un ensemble de taille importante (le chœur capella, ici confié aux cuivres) qui n'intervient que dans les passages les plus brillants. Le psaume commence par une présentation de chacun des trois premiers groupes. Entre chacune de ces interventions, tout change : la masse, la sonorité, la mesure, le tempo, le caractère musical. Notons tout particulièrement le duo soprano-ténor « Mit Drommeten, mit Posaunen (avec des trompettes, des trombones) », où le couple de chanteurs dialogue comme dans un jeu amoureux : montée vers l'extase, fougue, sensualité ; mais aussi l'autre soprano qui, accompagnée par les cordes, scande inlassablement la même phrase musicale avec un enthousiasme intact. Cette présentation donne un côté ludique et simple à la partition,

evil), while the tempo picks up once more and accelerates in the vocal parts with a new surge of confidence.

Unlike most of the other *Psalmen Davids* for four choirs, which function as 'doubled' double choirs (that is to say that each of the two principal choirs is reinforced from time to time by a second), this compilation from various psalms is articulated around four genuine musical groups: the scoring, specified by Schütz, is for a first choir of two flutes and three singers, a second with a soprano accompanied by four stringed instruments, a third containing only soprano and a tenor, and finally a ensemble of substantial dimensions (the *capella* choir, here assigned to the brass) which intervenes only in the most brilliant passages. The psalm begins with a presentation of each of the first three groups. From one of these interventions to the next, everything changes: the forces in play, the sonority, the metre, the tempo, the musical character. Especially noteworthy is the soprano-tenor duet 'Mit Drommeten, mit Posaunen' (With trumpets, with trombones),<sup>2</sup> where the pair of singers urge each other on as if in amorous play, rising towards ecstasy with impetuosity and sensuality; but so too is the other soprano who, accompanied by the strings, tirelessly repeats the same musical phrase with undiminished enthusiasm. This presentation gives the score a simple, playful aspect, thus allowing the listener to distinguish between the different groups once

<sup>2</sup> Translated literally from the German; AV translates 'With trumpets and sound of cornet' here. (Translator's note)

elle permettra à l'auditeur de distinguer les différents groupes une fois réunis dans la deuxième partie du psaume : l'ensemble des musiciens déclame solennellement : « Lobet den Herrn, alle Heiden (Louez l'Éternel, toutes les nations) » ; cette exhortation trouve un écho – au sens propre –, avant de s'accélérer spectaculairement sur la tautologie « preiset ihn, alle Völker (célébrez-le, tous les peuples) » dans laquelle cet effet sonore systématique symbolise l'élargissement jusqu'à l'universalisation de la parole biblique. Dans la troisième et dernière partie, les quatre groupes musicaux se relaient pour interpréter – chacun avec sa spécificité – les mots « denn seine Gnad und Wahrheit walitet über uns in Ewigkeit (car sa bonté et sa vérité règnent sur nous pour l'éternité) », avant de se retrouver ensemble dans une apothéose d'alternances spatiales, de rythmes enjoués et de timbres harmonieux.

## 5. Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen

Ici, un chœur instrumental à quatre voix confié aux instruments (cordes et vents) répond à un chœur vocal à quatre voix. De ce dernier émergent quatre solistes qui déclament tour à tour le texte du psaume 121. Dans la première partie, la soprano décrit par un motif mélodieux le croyant élévant ses yeux vers les montagnes, intervention complétée par l'apparition des deux chœurs. Dans le deuxième solo, l'alto figure le ciel par un motif chanté dans l'aigu, et la terre immédiatement après par une variation du même motif chantée dans le grave, puis les deux chœurs reprennent ce même verset, comme pour valider sa compréhension et son acceptation. Il en va de

they are brought together in the second part of the psalm: the entire complement of musicians solemnly declaims 'Lobet den Herrn, alle Heiden' (O praise the Lord, all ye nations); this exhortation finds an echo (in the literal sense), before a spectacular acceleration on the tautological pendant 'preiset ihn, alle Völker' (praise him, all ye people) in which the systematic echo symbolises the dissemination of the biblical words until they become omnipresent. In the third and last part, the four groups take turns to interpret – each in its own specific manner – the words 'Denn seine Gnad und Wahrheit walitet über uns in Ewigkeit' (For his merciful kindness is great toward us: and the truth of the Lord endureth for ever), before joining together once more in an apotheosis of spatial alternations, lively rhythms and harmonious timbres.

Here a four-part choir of instruments (strings and wind) answers a four-part vocal choir. From the latter emerge four soloists who take turns to declaim the text of Psalm 121. In the first part, the melodious motif in the soprano symbolises the believer lifting his eyes to the hills, an intervention completed by the appearance of the two choirs. In the second solo, the alto suggests heaven by means of a motif sung in the high register, and the earth immediately afterwards by a variant of the same motif in a lower register; then the two choirs take up the same verse, as if to confirm that it is understood and accepted. The same procedure is followed for the third part, initiated by the tenor.

même pour la troisième partie initiée par le ténor, et sur les mots « der dich behütet schläft nicht (celui qui te garde ne sommeille point) » la musique s'arrête littéralement, comme plongée dans un profond sommeil ; c'est certes paradoxal et contraire au sens global du texte, mais l'effet saisissant vient interroger l'auditeur et susciter réflexion et interrogation. L'intervention suivante, confiée à la basse, vient progressivement lever les doutes : par un procédé inhérent au langage des psaumes, la tautologie « der Hüter Israel schläft noch schlummert nicht (le gardien d'Israël ne dort ni ne sommille) » est répétée de nombreuses fois par les deux choeurs en alternance, tantôt versant au sommeil, tantôt se ravivant, et finissant dans un brillant éveil. Là aussi, on prend conscience de la profonde humanité de Schütz qui conçoit le doute comme intrinsèque à la foi : le procédé est à la fois didactique et réconfortant, car il se base sur la réalité de l'humain. La cinquième partie voit les solistes se réunir dans une géniale déclamation : chacun d'entre eux reste totalement expressif et compréhensible malgré la superposition des quatre voix. Réunis à leur tour, les deux chœurs instrumental et vocal concluent l'œuvre dans un finale où les huit voix évoluent de manière quasi homorythmique avant que ne renaisse l'alternance : de l'harmonie sonore renait la scansion du texte avant que cette harmonie ne s'impose finalement dans la sérénité.

## 6. An den Wassern zu Babel

L'évocation cruelle et triste de la servitude du peuple juif en Égypte a inspiré à Schütz un double-chorus lent et émouvant en mode mineur. Paradoxalement, ce psaume chante la négation du chant, le refus de pratiquer la musique en exil : les

Here, at the words 'der dich behütet schläft nicht' (he that keepeth thee will not slumber) the music literally comes to a stop, as if plunged into a deep sleep; this is, of course, paradoxical and contrary to the overall meaning of the text, but the arresting effect is there to attract the listener's attention and provoke reflection and interrogation. The following intervention, assigned to the bass, gradually begins to dispel the doubts expressed earlier: in a device inherent to the language of the Psalms, the tautology 'der Hüter Israel schläft noch schlummert nicht' (he that keepeth Israel shall neither slumber nor sleep) is repeated numerous times in alternation by the two choirs, sometimes apparently lapsing into sleep, sometimes reviving, and ending in a radiant awakening. Here too one perceives the profound humanity of Schütz, who sees doubt as an intrinsic part of faith: the device is at once didactic and consolatory, for it is founded on the reality of the human being. The fifth part sees the soloists combine in an inspired passage of declamation: each of them remains totally expressive and comprehensible despite the superimposition of the four voices. Massed together in their turn, the two instrumental and vocal choirs conclude the work with a finale where the eight voices move in virtual homorhythm before reverting to alternation: textual articulation is reborn of sonorous harmony, until finally that harmony is reassured in a mood of serenity.

The cruel and sad evocation of the servitude of the Jewish people in Egypt (Psalm 137, 'By the waters of Babylon') inspired Schütz to write a slow and moving double chorus in the minor mode. Paradoxically, this psalm sings of the *negation* of

harpes sont « suspendues aux saules de la rive », les langues sont censées coller au palais. Nous avons suggéré cette négation et ce refus en supprimant l'assise qu'aurait constitué la basse continue : ici les deux chœurs évoluent sans fondations, ils errent, l'un dans le souffle suspendu des cuivres, l'autre dans le frottement diaphane des cordes ... avant que cette profonde frustration ne se mute en colère et en désir de vengeance à l'occasion d'un faux-bourdon (passage où tous les musiciens déclament librement le texte, sans que le rythme ne soit indiqué par le compositeur) : le verset qui suit est parmi les plus noirs de l'Ancien Testament, où violence, dévastation et cruauté provoquent la réapparition soudaine de la basse continue, l'abandon de lignes lyriques et mélancoliques au profit d'une écriture hachée et rythmée. Le motet culmine sur les mots « Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmet und zerschmettert sie an dem Stein (heureux celui qui saisit tes jeunes enfants et les fracasse contre le roc) » sur une demi-cadence brillante, un accord de La Majeur qui ressemble à la plaie béante d'une âme meurtrie par l'inhumanité dont elle fut autrefois victime et dont elle se rend coupable à son tour. La doxologie est enchaînée directement, comme si de rien n'était, avec les mots « Ehre sei dem Vater und dem Sohn und auch dem heilgen Geiste (Gloire soit au Père et au Fils et au Saint-Esprit) » qui sont chantés avec une infinie tendresse. Le contraste ne peut que provoquer l'interrogation chez l'auditeur : Dieu pardonne-t-il tant de cruauté ? La cautionne-t-il ? Ou bien choisit-il de laisser à l'homme son libre arbitre ? Pour Schütz en tout cas, le questionnement est vraisemblablement plus important que la réponse.

song, the refusal to make music in exile: the harps are 'hanged . . . upon the willows in the midst thereof', the tongues are to 'cleave to the roof of [the] mouth'. We have suggested this negation and refusal by removing the support that would normally have been provided by the basso continuo: here the two choirs move without foundations, they wander, one on the suspended breath of the brass, the other in the diaphanous bowing of the strings – until this deep-seated frustration is transformed into anger and the desire for vengeance at the arrival of a passage in faux-bourdon (where all the musicians freely declaim the text without any rhythmic indication from the composer). The verse that follows is among the darkest in the Old Testament, and its violence, devastation and cruelty provoke the sudden reappearance of the basso continuo, the abandonment of lyrical, melancholy lines for a jerky, highly rhythmic style. The motet culminates with the words 'Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmet und zerschmettert sie an dem Stein' ('Happy shall he be, that taketh and dasheth thy little ones against the stones') on a brilliant imperfect cadence, an A major chord that resembles the gaping wound of a soul profoundly scarred by the inhumanity of which it was once the victim and which it now becomes guilty of in its turn. The doxology follows on directly, as if nothing were amiss, with the words 'Ehre sei dem Vater und dem Sohn und auch dem heilgen Geist' ('Glory be to the Father and to the Son and to the Holy Spirit') which are sung with infinite tenderness. The contrast cannot but provoke the listener to wonder: does God pardon such cruelty? Does He endorse it? Or else does He choose to leave man his free will? For Schütz, at any rate, the question is probably more important than the answer.

## 7. Nun lob, mein Seel, den Herren

Cette canzone est basée sur la première strophe du cantique de Johann Gramann, aussi appelé Poliander. Chaque vers est exposé par un chœur à quatre voix simplement soutenu par la harpe et le théorbe, avant d'être repris massivement : le chœur de soliste se dédouble, et chacun de ces deux chœurs se voit renforcé par un ensemble de cordes d'une part, et de cuivres d'autre part. L'exposition par les solistes est hautement expressive, le texte y est mis en valeur avec un soin extrême, la conduite mélodique en imitation de chaque voix est remarquable et donne une grande profondeur à chaque mot. La reprise en tutti fait basculer la musique dans la danse et la profusion sonore : ici, le texte lui-même n'a plus vraiment d'importance puisque l'auditeur l'a déjà entendu à l'exposition ; l'émotion sous-jacente, en revanche, se retrouve au premier plan, extravertie autant qu'elle était intérieurisée auparavant ; l'alternance rapide entre les chœurs renforce encore ce sentiment d'exubérance et de jubilation : c'est l'expression d'un peuple, une danse tribale et naturelle en rupture totale avec l'expression policiée entendue à l'exposition. En rupture, et pourtant, culture et nature coexistent en l'humain, et Schütz le ressent avant même que Rousseau ne l'exprime ; plus encore, on peut déceler dans le procédé d'écriture adopté par Schütz la nécessaire appropriation de la foi : celle-ci est d'abord ressentie individuellement et dans l'intimité, avant de pouvoir être extériorisée et partagée collectivement.

This 'canzone' is based on the first strophe of the hymn by Johann Gramann, also known as Poliander. Each line is stated by a four-part choir supported only by harp and theorbo, before being reprised to massive effect: the choir of soloists is doubled, and each of these two choirs is reinforced, by string ensemble and brass ensemble respectively. The soloists' exposition is highly expressive: the text is brought out with extreme care – the imitative melodic part-writing for each voice is remarkable and confers great profundity on each word. The tutti reprise propels the music into the realm of dance and sonic profusion: here the text itself no longer has any real importance, since the listener has already heard it in the initial statement; the underlying emotion, however, now finds itself in the foreground, as extraverted here as it was interiorised before. The rapid alternation between the choirs further strengthens this feeling of exuberance and jubilation: it is the expression of a people, a natural, tribal dance that breaks away completely from the polished expression heard in the first statement. A complete break – yet culture and nature coexist in the human being, and Schütz sensed this long before Rousseau wrote about it; still more than this, one can detect in the compositional procedure adopted by Schütz the necessary appropriation of faith, which is first felt individually and in private before it can be exteriorised and shared.

## **8. Zion spricht : der Herr hat mich verlassen**

Cette pièce n'est pas à proprement parler un psaume, puisqu'elle reprend un verset du prophète Ésaïe, mais elle est basée sur les mêmes principes de composition. Ici, Schütz précise la répartition des voix et des instruments : deux chœurs de solistes identiques à six voix (soprano, ténor et quatre instruments à vent) chacun renforcé par un chœur à quatre voix. L'effectif global atteint donc un sommet avec vingt parties différentes qui cristallisent ensemble le peuple affligé et abandonné. Au sein de cette communauté, les quatre chanteurs appartenant aux deux groupes de solistes émergent à la manière d'une voix intérieure pour engendrer un questionnement didactique, un processus de réflexion systématiquement adopté *a posteriori* par le grand ensemble. Le motet, grâce à la réflexion d'une minorité, permet à tous de cheminer concrètement de l'accablement vers la sérénité : les motifs plaintifs et angoissés utilisés sur les mots « der Herr hat mich verlassen (l'Éternel m'a abandonnée) » laissent place à une déclamation posée et confiante : « Siehe, in meine Hände hab ich dich gezeichnet (Vois, je t'ai gravée dans mes mains) ». Cette phrase est déclinée dans un lent mouvement de balancier entre les deux grands groupes musicaux, répétée longuement dans plusieurs tons, comme s'il s'agissait pour chacun de se l'approprier réellement ; un procédé émouvant s'il en est, et un monde sonore qui évoque plus Gustav Mahler que la musique baroque.

This piece is not properly speaking a psalm, since it sets verses of the prophet Isaiah (49:14 ff.), but it is based on the same compositional principles. Here Schütz specifies the distribution of voices and instruments: two identical choirs of soloists in six voices (soprano, tenor and four wind instruments), each reinforced by a four-part choir. The overall forces thus reach a peak of twenty different parts which together represent the afflicted and abandoned people. Within this community, the four singers belonging to the two groups of soloists emerge like an inner voice as if to spark off a didactic questioning, a process of reflection which is then systematically adopted by the full ensemble. In concrete terms, the motet, thanks to the reflection of a minority, permits all the participants to move away from despondency towards serenity: the plaintive, anguished motifs employed for the words 'Der Herr hat mich verlassen' (The Lord hath forsaken me) give way to poised and confident declamation at 'Siehe, in meine Hände hab ich dich gezeichnet' (Behold, I have graven thee on the palms of my hands). This phrase is intoned in a slow swaying movement between the two large groups of musicians, repeated identically and at length in several keys, as if to allow each and every one of us genuinely to assimilate it; a most touching device, and a sound world more evocative of Gustav Mahler than of Baroque music.

## 9. Nicht uns, Herr, sondern deinem Namen

Ce triple chœur à quatre voix place l'humain au centre d'un dilemme : un chœur central, ici confié à deux sopranos à l'unisson accompagnées par les violes de gambe, représente l'humanité ; un chœur sombre dont seule la voix supérieure est chantée par deux ténors aigus, les autres voix étant jouées par les saqueboutes, décrit les croyances païennes ; et enfin un chœur céleste incarne la foi en l'Éternel, sa voix inférieure est chantée par un ténor et un baryton, les autres sont confiées aux cornets à bouquin et au dulcian. Un dialogue à trois s'instaure et plante ce décor : la première intervention du chœur céleste se fait attendre mais ne laisse planer aucun doute : « Aber unser Gott ist im Himmel, er kann schaffen, was er will (Notre Dieu est au ciel, il peut créer tout ce qu'il veut) », tandis que le chœur dédié à la condamnation des pratiques païennes enchaîne : « Jener Götter aber sind Silber und Gold, von Menschen Händen gemacht (Leurs idoles à eux sont d'argent et d'or, faites de main d'homme) ». L'œuvre n'en est pas pour autant une scénète dans laquelle trois personnifications se disputeraient ! Il s'agit simplement pour Schütz d'être une nouvelle fois didactique et imagé dans sa démonstration. Le chœur inférieur vient renforcer le chœur humain sur les paroles répétées « der ist ihre Hülf und Schild (il est leur secours et leur bouclier) » en réponse aux invocations du chœur céleste. D'ailleurs les trois choeurs finissent par unir leurs paroles tout en se relayant de plus en plus rapidement (« Der Herr denket an uns / und segnet uns (l'Éternel se souvient de nous / et nous bénit) ») puis la bénédiction semble littéralement tomber du ciel (« er segnet das Haus Israel / er segnet das Haus Aaron

This setting of Psalm 115, 'Not unto us, O Lord', for three choirs of four voices places the human element at the centre of a dilemma: a central choir, here assigned to two sopranos in unison accompanied by the bass violins, represents humanity; a dark-toned choir, relieved only by the top line sung by two high tenors, the other voices being performed by the sackbutts, depicts the beliefs of the heathen; and finally a heavenly choir embodies faith in the Lord, its lowest voice sung by a tenor and a baritone while the others are allotted to cornets and dulcian. A threefold dialogue is initiated and sets the scene. The first intervention of the heavenly choir makes a delayed first entry but allows no room for doubt: 'Aber unser Gott ist im Himmel, er kann schaffen, was er will' (But our God, is in the heavens: he hath done whatsoever he hath pleased), whereas the choir charged with condemning the heathen practices responds with: 'Jener Götter aber sind Silber und Gold, von Menschen Händen gemacht' (Their idols are silver and gold, the work of men's hands). Nonetheless, the work is not a miniature scene in which three personifications fight it out! This is simply a means for Schütz to produce again a demonstration both didactic and vivid in its imagery. The lowest-pitched choir reinforces the human choir at the repeated words 'der ist ihre Hülf und Schild' (he is their help and their shield) in response to the invocations of the heavenly choir. Indeed, the three choirs end up all singing the same words in increasingly rapid succession ('Der Herr denket an uns / und segnet uns' – The Lord hath been mindful of us: he will bless us), after which the benediction seems

(il bénit la maison d'Israël / il bénit la maison d'Aaron »), initiée par le chœur aigu, relayée par le chœur central et finalement par le chœur grave avant de déboucher sur un unisson universel qui constitue une conclusion provisoire. Mais la démonstration reprend doucement, chaque entité reprend son rôle initial. Puis la mesure passe de deux à trois temps, signifiant la victoire de Dieu (symbolisé par le chiffre 3) sur les croyances païennes, et les trois chœurs unissent leur voix sur les paroles « Sondern wir loben den Herren (mais nous, nous célébrons l'Éternel) », d'abord en cascade, puis tous ensemble. De même, dans un élan d'une grande virtuosité, chaque chœur proclame « Alleluia » séparément, avant que le même motif ne soit repris en commun dans une intense profusion sonore.

## 10. Alleluja ! Lobet den Herren in seinem Heiligtum

Le psaume 150 est une louange exubérante et continue qui énumère les instruments propices à célébrer l'Éternel. Il constitue une source d'inspiration régulière pour les compositeurs baroques : Schütz lui-même mettra une nouvelle fois ce psaume en musique dans le deuxième recueil des *Symponiæ Sacræ*, Monteverdi en composera une version célèbre dans sa *Selva Morale*. L'évocation des trombones et des tambourins, des cordes et des vents, des luths et

literally to fall from heaven ('er segnet das Haus Israel / er segnet das Haus Aaron' – he will bless the house of Israel; he will bless the house of Aaron), begun by the high choir, taken over by the central choir and finally by the low choir before leading to a unison tutti which provides a provisional conclusion. But the demonstration begins again softly, as each entity resumes its initial role. Then the metre changes from duple to triple time, signifying the victory of God (symbolised by the figure 3) over the heathen beliefs, and the three choirs unite at the words 'Sondern wir loben den Herren' (But we will bless the Lord), first in rapidly dovetailing entries, then all together. Similarly, in a surge of great virtuosity, each choir proclaims 'Alleluja' separately, before the same motif is taken up in common in an intense riot of sound.

Psalm 150 ('Praise God in his sanctuary') is an exuberant and continuous outpouring of praise which enumerates the instruments suitable for celebrating the Lord. It represented a regular source of inspiration for Baroque composers: Schütz himself set this psalm to music again in the second set of the *Symponiæ Sacræ*, and Monteverdi published a celebrated version in his *Selva morale*. The evocation of the trombones<sup>3</sup> and timbrels, the strings and woodwind,<sup>4</sup> the lute (psaltery) and harps

<sup>3</sup> 'Posaune' in Luther's German, so that is what we hear in Schütz's setting; however, AV has 'trumpet'. (Translator's note)

<sup>4</sup> In German 'Pfeife', corresponding to 'pipe' in the Book of Common Prayer, but AV has 'organs'. These are of course all attempts to translate Hebrew words for which there was no precise agreed equivalent in the sixteenth and seventeenth centuries. (Translator's note)

des harpes démultiplie l'inventivité des compositeurs ! La structure de l'œuvre – deux chœurs de chanteurs renforcés par deux chœurs instrumentaux, permet une alternance solo/tutti : tandis que les solistes de chaque chœur (les sopranos, puis les altos, puis les ténors, et enfin les barytons) rivalisent dans la description, tout en étant accompagnés par les instruments correspondants, l'ensemble de l'effectif musical répond en recyclant le même matériau musical. La pièce est spectaculaire de contrastes et d'effets de toutes sortes ! Notons que le solo de percussions insérée dans l'évocation du tambourin par les barytons n'est évidemment pas prévu par Schütz : sa présence nous a été suggérée et rendue possible par la pause musicale entre les deux itérations du verset « Lobet ihn mit Pauken und Reigen ( louez-le avec des tambourins et des danses) ». Après cette intervention et la reprise en tutti qui la suit, le mouvement s'emballe et l'enthousiasme croît encore lorsque deux sopranos se joignent à deux ténors pour évoquer les cymbales. Là, point de reprise en tutti, au contraire, l'exubérance s'éloigne subitement dans un decrescendo rendu nécessaire par la prononciation rapide et virtuose du texte. En lieu et place de cette reprise, l'ensemble de l'effectif annonce la conclusion : « Alles was Odem hat, lobe den Herrn (Que tout ce qui respire loue l'Éternel) » ; d'abord dans un souffle serein et universel, puis avec un entrain renouvelé à chaque répétition de cette injonction. L'œuvre se conclut par la reprise enthousiaste, euphorique et glorieuse de l'« Alleluia » initial.

Benoît Haller

seems to multiply the inventiveness of composers! The structure of the work – two choirs of singers reinforced by two instrumental choirs – makes it possible to alternate between solo and tutti: while the soloists of each choir (the sopranos, then the altos, then the tenors, and finally the baritones) vie with each other in the descriptive writing, and are at the same time accompanied by the corresponding instruments, the entire complement of musicians answers by recycling the same musical material. The piece is brimming with spectacular contrasts and effects of all sorts. It should be noted that the percussion solo inserted here in the baritones' evocation of the drum was of course not marked by Schütz: it was suggested and made possible by the pause between the two iterations of the verse 'Lobet ihn mit Pauken und Reigen' (Praise him with the timbrel and the dance). After this intervention and the ensuing tutti reprise, the movement becomes more excitable, and the enthusiasm grows still greater when two sopranos join forces with two tenors to evoke the cymbals. But after this there is no tutti reprise; on the contrary, the exuberance suddenly dies down in a decrescendo enforced by the rapid and virtuosic enunciation of the text. In place of the expected reprise, the full forces now announce the conclusion: 'Alles was Odem hat, lobe den Herrn' (Let every thing that hath breath praise the Lord); first in a serene and universal long-breathed phrase, then with renewed impetus at each repetition of this injunction. The work ends with a gloriously enthusiastic and euphoric reprise of the initial 'Alleluja'.

Benoît Haller

Translation: Charles Johnston

# Psalmen Davids

**1 Herr, unser Herrscher,**  
wie herrlich ist dein Nam' in allen Landen,  
da man dir danket im Himmel.  
Aus dem Munde der jungen Kinder und Säuglinge  
hast du eine Macht zugerichtet  
um deiner Feinde willen,  
daß du vertilgest  
den Feind und den Rachgierigen.  
Denn ich werde sehen die Himmel,  
deiner Finger Werk,  
den Monden und die Sterne, die du bereitest.  
Was ist der Mensch,  
daß du sein gedenkest,  
und des Menschen Kind,  
daß du dich sein annimmst ?  
Du wirst ihn lassen ein' kleine Zeit  
von Gott verlassen sein,  
aber mit Ehren und Schmuck  
wirst du ihn krönen.  
Du wirst ihn zum Herren machen  
über deiner Hände Werk.  
Alles hast du unter seine Füße getan,  
Schaf und Ochsen allzumal,  
dazu auch die wilden Tier,  
die Vögel unter dem Himmel  
und die Fisch im Meer,  
und was im Meer gehet.  
Herr, unser Herrscher,  
wie herrlich ist dein Nam' in allen Landen.  
Ehre sei dem Vater und dem Sohn  
und auch dem heilgen Geiste.  
Wie es war im Anfang,  
jetzt und immerdar  
und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen.

**Éternel, notre Seigneur,**  
Que ton nom est magnifique sur toute la terre !  
On te rend grâces dans les cieux.  
Par la bouche des tout-petits et des nourrissons  
tu as établi une puissance  
contre tes adversaires,  
pour anéantir  
l'ennemi et le revanchard.  
Oui, je contemplerai les cieux,  
ouvrage de tes mains,  
la lune et les étoiles que tu as créées.  
Qu'est-ce que l'homme  
pour que tu te souviennes de lui,  
et le fils de l'homme,  
pour que tu t'en soucies ?  
Tu le laisseras quelque temps  
abandonné de Dieu,  
mais de gloire et d'ornements  
tu le couronneras.  
Tu le feras maître  
de l'œuvre de tes mains.  
Tu as tout mis sous ses pieds,  
les brebis comme les bœufs  
et même les animaux sauvages,  
les oiseaux du ciel  
et les poissons de la mer,  
et tout ce qui parcourt les mers.  
Éternel, notre Seigneur,  
Que ton nom est magnifique sur toute la terre !  
Gloire soit au Père, et au Fils,  
et au Saint-Esprit,  
comme il était au commencement,  
maintenant et toujours,  
et d'éternité en éternité. Amen.  
(Psaume 8)

## **2 Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn**

und mein trautes Kind?

Denn ich gedenk noch wohl daran,  
was ich ihm geredet habe.

Darum bricht mir mein Herz gegen ihm,  
daß ich mich sein erbarmen muß,  
spricht der Herr.

## **3 Der Herr ist mein Hirt;**

mir wird nichts mangeln.

Er weidet mich auf einer grünen Auen  
und führet mich zum frischen Wasser.

Er erquicket meine Seele.

Er führet mich auf rechter Straßen  
um seines Namens willen.

Und ob ich schon wandelt'  
im finstern Tal des Todes,  
fürcht ich kein Unglück;  
denn du bist bei mir,  
dein Stecken und Stab trösten mich.

Du bereitest vor mir einen Tisch  
gegen meine Feinde.

Du salbest mein Haupt mit Öle  
und schenkest mir voll ein.

Gutes und Barmherzigkeit  
werden mir folgen mein Leben lang,  
und werde bleiben im Hause des Herren  
immerdar.

## **Éphraïm n'est-il pas mon fils cheri,**

et l'enfant qui m'est confié ?

Oui, je me souviens bien de lui,  
de ce que je lui ai dit.

Aussi, mon cœur se brise en sa faveur,  
au point que j'ai pitié de lui.

Ainsi parle l'Éternel.  
(Jérémie 31,20)

## **L'Éternel est mon berger ;**

je ne manquerai de rien.

Il me fait reposer sur un vert pâturage,  
et me dirige vers l'eau fraîche.

Il ravive mon âme.

Il me conduit sur les sentiers de la droiture,  
à cause de son nom.

Et même lorsque j'erre  
dans la sombre vallée de la mort,  
je ne crains aucun mal,  
car tu es avec moi :

ta houlette et ton bâton me rassurent.

Tu dresses devant moi une table,  
en face de mes ennemis.

Tu oins d'huile ma tête  
et tu fais déborder ma coupe.

Bienveillance et miséricorde  
m'accompagneront toute ma vie,  
et je demeurerai dans la maison de l'Éternel  
éternellement.

(Psaume 23)

## **4 Jauchzet dem Herren, alle Welt,**

singet, rühmet und lobet!

Lobet den Herrn mit Harfen,  
mit Harfen und mit Psalmen!

Lobet ihn mit Pauken und Reigen.  
Lobet ihn mit Saiten und Pfeifen.  
Mit Drommeten, mit Posaunen

## **Acclamez l'Éternel, toute la terre,**

chantez, glorifiez et louez-le !

Louez l'Éternel avec des harpes,  
avec des harpes et des psaumes !  
Louez-le avec des tambourins et des danses.  
Louez-le avec des cordes et des vents.  
Avec des trompettes, des trombones,

jauchzet für dem Herrn, dem Könige.  
Lobet, ihr Himmel, den Herren,  
und die Erde sei fröhlich,  
das Meer brause und was drinnen ist.  
Lobet den Herrn, alle Heiden,  
preiset ihn, alle Völker.  
Denn seine Gnad und Wahrheit  
waltet über uns in Ewigkeit.  
Alleluja.

## 5 Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen,

von welchen mir Hilfe kommtet.  
Meine Hilfe kommt vom Herren,  
der Himmel und Erde gemacht hat.  
Er wird dein' Fuß nicht gleiten lassen,  
und der dich behütet schlält nicht.  
Siehe, der Hüter Israel  
schläft noch schlummert nicht.  
Der Herr behütet dich;  
der Herr ist dein Schatten über deiner rechten Hand,  
daß dich des Tags die Sonne nicht steche  
noch der Monde des Nachts.  
Der Herr behüte dich für allem Übel,  
er behüte deine Seele;  
der Herr behüte deinen Ausgang und Eingang  
von nun an bis in Ewigkeit!

## 6 An den Wassern zu Babel

saßen wir und weineten,  
wenn wir an Zion gedachten.  
Uns're Harfen hingen  
wir an die Weiden, die drinnen sind,  
denn daselbst hießen uns singen,  
die uns gefangen hielten,  
und in unserm Heulen fröhlich sein:  
Lieber singet uns ein Lied von Zion!

acclamez l'Éternel, le roi.  
Louez l'Éternel du haut des cieux,  
et que la terre soit dans l'allégresse,  
que la mer retentisse avec tout ce qu'elle contient.  
Louez l'Éternel, toutes les nations,  
célébrez-le, tous les peuples.  
Car sa bonté et sa vérité  
régnent sur nous pour l'éternité.  
Alleluja.  
(Psaumes 98,4-6; 150,4; 148,1; 96,11; 117)

## Je lève les yeux vers les montagnes,

d'où me vient le secours.  
Le secours me vient de l'Éternel  
qui a fait les cieux et la terre.  
Il ne permettra point que ton pied chancelle,  
et celui qui te garde ne sommeille point.  
Voici, le gardien d'Israël  
ne dort ni ne sommeille.  
L'Éternel est ton gardien ;  
l'Éternel est ton ombrage à ta droite,  
afin que le soleil ne te frappe pas pendant le jour,  
ni la lune pendant la nuit.  
Que l'Éternel te garde de tout mal,  
qu'il garde ton âme ;  
Que l'Éternel garde ton départ et ton arrivée,  
dès maintenant et pour l'éternité !  
(Psaume 121)

## Aux bords des fleuves de Babylone

nous étions assis et nous pleurions  
en nous remémorant Sion.  
Nos harpes, nous les avions suspendues  
aux saules de la contrée.  
Là-même, ils nous demandaient de chanter,  
ceux qui nous tenaient prisonniers,  
et d'être joyeux au milieu des pleurs :  
« Chantez-nous donc un cantique de Sion ! »

Wie sollten wir des Herren Lied singen  
in fremden Landen?

Vergeß ich dein, Jerusalem,  
so werde meiner Rechten vergessen.

Meine Zunge soll an meinem Gaumen kleben,  
wo ich dein nicht gedenke,  
wo ich nicht laß Jerusalem  
mein höchste Freude sein.

Herr, gedenke der Kinder Edom  
am Tage Jerusalem, die da sagten:  
Rein ab, rein ab bis auf ihren Boden.  
Du verstörete Tochter Babel,  
wohl dem, der dir vergelebt,  
wie du uns getan hast.

Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmet  
und zerschmettert sie an dem Stein.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn  
und auch dem heilgen Geiste,  
wie es war im Anfang,  
jetzt und immerdar  
und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

Comment pourrions-nous chanter le cantique de l'Éternel  
en terre étrangère ?

Si je t'oublie, Jérusalem,  
que mon adresse m'abandonne !  
Que ma langue colle à mon palais,  
si je ne me souviens de toi,  
si je ne fais de Jérusalem  
mon plus grand sujet de joie.

Éternel, souviens-toi des enfants d'Edom  
qui, au jour de Jérusalem, disaient :  
«Rasez, rasez jusqu'aux fondations».

Fille de Babylone, toi la dévastée,  
heureux celui qui te traite en retour  
comme tu nous as traités.

Heureux celui qui saisit tes jeunes enfants  
et les fracasse contre le roc.

Gloire soit au Père et au Fils  
et au Saint-Esprit.

Comme il était au commencement,  
maintenant et toujours,  
et d'éternité en éternité. Amen.

(Psaume 137)

## 7

### Nun lob, mein Seel, den Herren,

Was in mir ist, den Namen sein!

Sein' Wohltat tut er mehrten,  
Vergiß es nicht, o Herze mein!  
Hat dir dein' Sünd' vergeben  
Und heilt dein' Schwachheit groß,  
Errett' dein armes Leben,  
Nimmt dich in seinen Schoß,  
Mit rechtem Trost beschüttet,  
Verjüngt dem Adler gleich.  
Der König schafft Recht, behütet  
Die leiden in sein'm Reich.

### Mon âme, bénis l'Éternel !

Que tout ce qui est en moi bénisse son nom.

Il multiplie ses biensfaits,  
Ne l'oublie pas, ô mon cœur !  
C'est lui qui pardonne tes péchés,  
Qui guérit ta grande faiblesse,  
C'est lui qui sauve ta pauvre vie,  
Qui te prend dans son giron,  
Qui te couvre de réconfort,  
Qui te fait rajeunir comme l'aigle.  
L'Éternel fait justice, il garde  
ceux qui souffrent dans son royaume.  
(Johann Gramann 1525)

8

**Zion spricht :**  
**der Herr hat mich verlassen,**  
der Herr hat mein vergessen.  
Kann auch ein leiblich Mutter  
ihres Kindleins vergessen,  
dass sie sich nicht erbarme  
über des Sohn ihres Leibes ?  
Und ob sie schon desselben  
ihres Kindleins vergesse,  
will ich doch dein nicht vergessen.  
Siehe, in meine Hände  
habe ich dich gezeichnet.

9

**Nicht uns, Herr, nicht uns,**  
sondern deinem Namen gib Ehre  
um deine Gnad und Wahrheit.  
Warum sollen die Heiden sagen:  
Wo ist nun ihr Gott?  
Aber unser Gott ist im Himmel,  
er kann schaffen, was er will.  
Jener Götter aber sind Silber und Gold,  
von Menschen Händen gemacht.  
Sie haben Mäuler und reden nicht,  
sie haben Augen und sehen nicht,  
sie haben Ohren und hören nicht,  
sie haben Nasen und riechen nicht,  
sie haben Hände und greifen nicht,  
Füße haben sie und gehen nicht  
und reden nicht durch ihren Hals.  
Die solche machen, sind gleich also  
und alle, die auf sie hoffen.  
Aber Israel hoffe auf den Herren,  
der ist ihre Hülf und Schild.  
Das Haus Aaron hoffe auf den Herren,  
der ist ihre Hülf und Schild.  
Die den Herren fürchten,  
hoffen auf den Herren,

**Sion dit :**

**l'Éternel m'a abandonnée**  
l'Éternel m'a oubliée.  
Une vraie mère peut-elle oublier  
son petit enfant,  
ne pas avoir pitié  
du fils de ses entrailles ?  
Quand bien même  
elle oublierait son petit enfant,  
moi je ne t'oublierai point.  
Vois, je t'ai gravée  
dans mes mains.  
(Ésaïe 49, 14-15)

**Non pas à nous, Éternel, non pas à nous,**  
mais à ton nom rends gloire,  
à cause de ta clémence et de ta vérité.  
Pourquoi les nations diraient-elles :  
«Où donc est leur Dieu ?»  
Notre Dieu est au ciel,  
il peut créer tout ce qu'il veut.  
Leurs idoles à eux sont d'argent et d'or,  
faites de main d'homme.  
Elles ont une bouche et ne parlent pas,  
elles ont des yeux et ne voient pas,  
elles ont des oreilles et n'entendent pas,  
elles ont un nez et ne sentent pas,  
elles ont des mains et ne saisissent pas,  
des pieds et ne marchent pas,  
elles ne parlent pas à travers leur gorge.  
Ceux qui les fabriquent leur ressemblent,  
et tous ceux qui comptent sur elles.  
Qu'Israël compte sur l'Éternel !  
Il est leur secours et leur bouclier.  
Que la maison d'Aaron compte sur l'Éternel !  
Il est leur secours et leur bouclier.  
Ceux qui craignent l'Éternel,  
qu'ils comptent sur l'Éternel,

der ist ihre Hülf und Schild.  
Der Herr denket an uns  
und segnet uns,  
er segnet das Haus Israel,  
er segnet das Haus Aaron.  
Er segnet, die den Herren fürchten,  
beides klein uns groß.  
Der Herr segnet euch je mehr und mehr,  
euch und eure Kinder.  
Ihr seid die Gesegneten des Herren,  
der Himmel und Erden gemacht hat.  
Der Himmel allenthalben ist des Herren,  
aber die Erde hat er  
den Menschenkindern geben.  
Die Toten werden dich, Herr, nicht loben,  
noch die hinunterfahren in die Stille.  
Sondern wir loben den Herren  
von nun an bis in Ewigkeit, Alleluja !

il est leur secours et leur bouclier.  
L'Éternel se souvient de nous :  
et nous bénit,  
il bénit la maison d'Israël,  
il bénit la maison d'Aaron.  
Il bénit ceux qui craignent l'Éternel,  
petits et grands.  
L'Éternel vous bénit encore et encore,  
vous et vos enfants.  
Vous êtes bénis de l'Éternel  
qui a fait les cieux et la terre.  
Les cieux sont les cieux de l'Éternel,  
mais la terre, il l'a donnée  
aux fils de l'homme.  
Les morts ne te célébreront pas, Éternel,  
ni ceux qui descendent dans le silence.  
Mais nous, nous célébrons l'Éternel  
dès maintenant et à jamais. Alleluia !  
(Psaume 115)

## 10 Alleluja ! den Herren in seinem Heiligtum !

Lobet ihn in der Feste seiner Macht.  
Loben ihn in seinen Taten,  
lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit.  
Lobet ihn mit Posaunen,  
lobet ihn mit Psaltern und Harfen.  
Lobet ihn mit Pauken und Reigen,  
Lobet ihn mit Saiten und Pfeifen.  
Lobet ihn mit hellen Cymbalen,  
lobet ihn mit wohlklingenden Cymbalen.  
Alles was Odem hat, lobe den Herrn. Alleluja !

## Alleluia ! Louez l'Éternel dans son Lobet sanctuaire !

Louez-le pour la forteresse de sa puissance.  
Louez-le pour ses hauts faits,  
louez-le pour sa grande splendeur.  
Louez-le avec des trombones,  
louez-le avec des luths et des harpes.  
Louez-le avec des tambourins et des danses,  
louez-le avec des cordes et des vents.  
Louez-le avec des cymbales claires,  
louez-le avec des cymbales retentissantes.  
Que tout ce qui respire loue l'Éternel. Alleluia !  
(Psaume 150)

# **Les interprètes**

## **Andrea Lauren Brown**

Andrea Lauren Brown a reçu le prix de l'Académie d'été internationale du Salzburger Mozarteum en 2002 et a été classée seconde au Concours de chant international de l'ARD à Munich, où elle vit aujourd'hui. La soprano a fait des études de « Music Performance and Education » à la West Chester University de Pennsylvanie et a terminé le « Bachelor of Music » avec la mention «summa cum laude». Elle a poursuivi par un master de pédagogie et de chant solo au Westminster Choir College, Princeton, New Jersey. Sa collaboration avec des ensembles très divers montre la facilité avec laquelle Andrea Brown interprète des œuvres allant du baroque au contemporain. Elle affectionne particulièrement la musique de chambre et la musique ancienne. Son répertoire comprend entre autres Bach, Haendel, la *Messe en si* de Mozart, la *Missa Solemnis* et la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, *Il ritorno di Tobia*, la *Création* et les *Saisons* de Haydn, *Carmina Burana* d'Orff, jusqu'aux compositions modernes. Ce répertoire est toujours reçu avec enthousiasme. Durant les cinq dernières années, la discographie d'Andrea Brown a dépassé la douzaine de disques, dont certains ont été récompensés (Diapason d'Or, Gramophone, Deutscher Schallplattenpreis).

## **Aurore Bucher**

Après des études de piano et de philosophie, Aurore Bucher commence le chant et obtient rapidement un Premier Prix. Elle se spécialise dans l'interprétation de la musique ancienne notamment auprès de Gérard Lesné, Rinaldo Alessandrini, Jean-Claude Malgoire et Hervé Niquet. Elle aborde la scène en septembre 2003 avec le rôle de Josabeth dans *Athalia* de Haendel sous la direction de Paul McCreesh. Puis elle est Eugenio dans *Les Pêlerins au Sépulcre* de Hasse avec Il Seminario Musicale au Festival de la Chaise-Dieu, et la Messagère dans *l'Orfeo* de Monteverdi avec l'ensemble la Fenice au grand Théâtre de Rennes. Elle sera ensuite Proserpine et Eurydice à Bilbao et au Festival de Pontoise. Au même moment elle participe à *La Passion selon St Jean* de Bach mise en scène par Robert Wilson au théâtre du Chatelet sous la direction musicale d'Emmanuelle Haïm. Elle chante également le répertoire lyrique : avec l'ensemble Justiniana elle est Micaëla dans *Carmen* de Bizet, au sein du Collectif lyrique elle chante la Gantière de *La Vie Parisienne* d'Offenbach et Nella dans *Gianni Schicchi* de Puccini. Elle vient de remporter trois Prix au Concours International de Mâcon. Depuis 2009 elle est associée régulièrement aux projets de la Chapelle Rhénane.

## **Rolf Ehlers**

Né à Wiesbaden, il a grandi dans le Taunus et a étudié la musicologie, la germanistique et l'italien à Fribourg en Brisgau et Crémone. Martin Ohm, Philipp Heizmann et Winfried Toll ont été ses professeurs de chant. Ténor aigu, Rolf Ehlers est très présent dans la musique ancienne pour les parties de haute-contre. Avec la *Chapelle Rhénane* et le *Dufay-Ensemble*, il a enregistré de nombreux disques, dont beaucoup ont été primés à l'échelle internationale. Dans un enregistrement de la *Messe in Es-Dur* de Franz Schubert il était le premier ténor sous la direction de Morten Schuldt-Jensen. Ses concerts en tant que soliste et membre de divers

ensembles internationaux (*Balthasar-Neumann-Chor, Amsterdam Baroque Choir*) l'ont mené entre autres au Rheingau-Musik-Festival, à la Ruhr-Triennale, au Bremer Musikfest, au Menuhin-Festival Gstaad, au Feldkirch-Festival, aux Festivals retransmis par Radio-France à Montpellier, Saintes et Sablé-sur-Sarthe, au Bologna-Festival et au Festival di Cremona. Rolf Ehlers entame également une carrière dans l'administration des entreprises culturelles : depuis 2010, il est administrateur général du *Balthasar-Neumann-Chor / Balthasar-Neumann-Ensemble* de Thomas Hengelbrock.

## **Beat Duddeck**

Il monte sur scène dès son plus jeune âge en tant que soliste au Staatstheater Braunschweig. Après avoir étudié les mathématiques et la physique, il reçoit sa formation de chant à la Musikhochschule Köln auprès du professeur Kobeck. Konrad Junghänel et Rudolf Ewerhard lui enseignent l'interprétation de la musique baroque et renaissance. Aujourd'hui, le contre-ténor est très sollicité pour les oratorios, avant tout pour les œuvres de compositeurs de l'époque baroque et classique. Depuis 1986 il est membre du *Orlando di Lasso Ensemble* et travaille régulièrement avec les plus grands interprètes de la musique ancienne. De nombreux enregistrements audio et TV mais aussi le travail scénique dans les domaines de l'opéra et de l'oratorio jouent également un rôle important dans la vie artistique de Beat Duddeck.

## **Nils Giebelhausen**

Nils Giebelhausen a étudié le chant auprès de Hanno Blaschke (Munich), Anna Maria Castiglioni (Milan) et Wilfried Jochens (Hambourg), puis a complété sa formation par des Master Classes avec Barbara Schlick. En 1992, il a été primé au concours de chant du *Deutsches Tonkünstlerverband*. Depuis son premier opéra baroque à Rimini en 1998 (*La patienza di Socrate con due mogli* de Draghis, direction Alan Curtis), il est régulièrement présent sur les scènes d'opéra. On peut entendre Nils Giebelhausen en tant que ténor d'oratorio à travers toute l'Allemagne, avec un intérêt particulier pour les oratorios et les Passions de Bach. En musique ancienne, il chante régulièrement avec le *Balthasar-Neumann-Chor, Trinity Baroque, Himlische Cantorey*, le *Johann-Rosenmüller-Ensemble, la Chapelle Rhénane* ainsi que *l'Orlando di Lasso-Ensemble*. Il travaille avec des chefs tels que Thomas Hengelbrock, Frieder Bernius et Peter Neumann, qui l'ont convié à de nombreux enregistrements.

## **Michael Feyfar**

Michael Feyfar reçut sa première formation de chanteur à la Knabenkantorei Basel. A seize ans, il débute ses études musicales avec le cor grâce au professeur B. Schneider à Genève et le chant avec le professeur Frieder Lang à Bern. Par la suite, il approfondit le chant avec le professeur Donald Litaker à Karlsruhe. Les cours du professeur Gerd Türk à la Schola Cantorum Basiliensis en représentation historique du baroque au romantisme viennent compléter ses études. En tant que soliste, Michael Feyfar a été amené à chanter dans les grands festivals européens. Il est particulièrement sollicité pour le rôle de l'évangéliste dans les *Passions de Bach*. Son répertoire s'étend de l'époque baroque jusqu'aux oratorios classiques et romantiques. Il se

consacre également avec bonheur au genre du Lied, lors de nombreux concerts, notamment avec le *Voyage d'hiver* de Schubert. Par ailleurs, il est régulièrement présent sur les scènes d'opéra, récemment dans *Orphée et Eurydice* de Gluck et l'opéra de chambre contemporain *Das Schwarz* de G. F. Haas au Lucerne Festival. Au théâtre de Bâle, on a pu l'entendre dans *La Calisto*, ainsi que dans *Aida* et son adaptation télévisée *Aida am Rhein*, mais aussi dans *La Dame de Pique*. Michael Feyfar est lauréat de la Fondation Ernst Göhner et du Migros Genossenschaftsbund.

## **Ekkehard Abele**

Né à Stuttgart, il reçoit très tôt une première éducation de piano et d'orgue. Lors de ses études de musique d'église à Fribourg en Brisgau, il débute le chant tout en poursuivant dans les classes de chant de Hanna Eittinger et du Prof. Renate Stoll, il obtient son diplôme de soliste avec Kurt Widmer à Bâle. En 1996, il est primé au concours international de Bach à Leipzig. Des études intensives de chant avec Prof. Eugene Rabine se prolongent aujourd'hui avec Gudrun Bär à Weimar et à Sarrebruck. De 1990 à 1999, Ekkehard Abele fait partie des *Neue Vocalisten Stuttgart*, avec qui il élargit considérablement son répertoire dans le domaine de la musique d'avant-garde. Dans la musique ancienne, il a très tôt pu collaborer avec des chefs comme Thomas Hengelbrock et Hermann Max. Ekkehard Abele est souvent invité par des orchestres tels que l'Orchestre Philharmonique de Luxembourg, le *Nederlandse Kamerorkest* ou les *Rotterdamse Philharmonie*, mais aussi par les ensembles vocaux comme *la Chapelle Rhénane* ou *Cantus Cölln*. Il est membre fondateur du *Deutscher Kammerchor*. C'est le genre du Lied qu'Ekkehard Abele affectionne particulièrement. Sa collaboration régulière avec Enno Kastens (Pianoforte) a vu naître divers programmes thématiques autour du Lied.

## **Benoît Arnould**

Il étudie le chant au conservatoire de Metz, puis intègre la classe de Christiane Stutzmann au conservatoire de Nancy, où il obtient une médaille d'or, un diplôme supérieur interrégional et un premier prix de perfectionnement en chant lyrique qui conclut ses études en juin 2007. La même année, il est nommé «révélation lyrique classique» de l'Adami. Il est également titulaire d'une licence de musicologie à l'université de Paris IV Sorbonne. De nombreuses productions d'opéra l'amènent à chanter entre autres sous la direction de Hervé Niquet (notamment *Médée* de Charpentier, *Proserpine* de Lully), ou Marc Minkowski (Guglielmo dans *Cosi Fan Tutte* de Mozart). Parallèlement à la scène, il affectionne particulièrement l'oratorio et la musique sacrée. Il interprète le rôle du Christ et les airs dans les Passions de J.S. Bach, mais aussi les Messes et Requiem de Mozart, des œuvres de Berlioz, Haendel et Rossini. Il est également sollicité pour de nombreux enregistrements, notamment par le Concert Spirituel, les Paladins et La Chapelle Rhénane. En 2011, Benoît Arnould fait ses débuts sous la direction de Philippe Herreweghe dans un programme de Cantates de Bach et sous la direction de Ton Koopman dans *King Arthur* de Purcell. Parmi ses projets: *Platée* de Rameau sous la direction de Jean-Claude Malgoire, *Les Indes Galantes* (Don Alvar et Bellone) à l'Opéra de Bordeaux sous la direction de Christophe Rousset et la *Passion selon St Matthieu* avec les Musiciens du Louvre.



Photo : Jean-Pierre Rosenkranz



# BENOÎT HALLER

Après un premier cursus d'études en Alsace, Benoît Haller étudie la direction d'ensembles musicaux avec Hans Michael Beuerle à la Musikhochschule de Freiburg im Breisgau, où il obtient en 1996 son diplôme supérieur avec les félicitations du jury. Des masterclass auprès de personnalités comme Eric Ericson, Pierre Cao ou Frieder Bernius complètent sa formation. Parallèlement, il travaille le chant avec Hélène Roth à Strasbourg puis, à partir de 1997, auprès de Beata Heuer-Christen, Gerd Heinz et Hans Peter Müller à la Musikhochschule de Freiburg, où il interprète le rôle de Ferrando dans *Così fan tutte* (2000) et le rôle titre dans *Albert Herring* de Britten (2002). Pendant ces années, des tournées avec des ensembles tels le Collegium Vocale Gent (Philippe Herreweghe) ou le Kammerchor Stuttgart (Frieder Bernius) l'ont mené à travers toute l'Europe, en Asie et aux États-Unis. En tant que chanteur, il se produit régulièrement à l'opéra, plus particulièrement baroque (*Almira* de Haendel, *King Arthur* de Purcell), et se consacre avec bonheur aux passions et cantates de Bach ainsi qu'aux grandes œuvres chorales de Mozart, Haydn, Mendelssohn et Berlioz. Il a enregistré des œuvres de Schütz (Akadémia/Françoise Lasserre), de Rosenmüller (Cantus Cölln/Konrad Junghänel), de Telemann (Balthasar Neumann Ensemble/Thomas Hengelbrock), de Mozart (Peter Neumann) et de Gossec (Jean-Claude Malgoire). En 2001, Benoît Haller fonde la Chapelle Rhénane pour rassembler des amis musiciens

After beginning his musical training in Alsace, Benoît Haller studied choral and orchestral conducting with Hans Michael Beuerle at the Musikhochschule in Freiburg im Breisgau, where he was awarded his higher diploma with the jury's congratulations in 1996. Masterclasses with personalities like Eric Ericson, Pierre Cao and Frieder Bernius completed his training. In parallel with this he studied singing in Strasbourg with Hélène Roth, and from 1997 onwards with Beata Heuer-Christen, Gerd Heinz and Hans Peter Müller at the Musikhochschule of Freiburg, where he performed the role of Ferrando in *Così fan tutte* (2000) and the title role in Britten's *Albert Herring* (2002). During these years, tours with ensembles like Collegium Vocale Gent (Philippe Herreweghe) and the Kammerchor Stuttgart (Frieder Bernius) took him all over Europe, Asia, and the USA. As a singer, he makes regular appearances in opera, particularly Baroque (Handel's *Almira*, Purcell's *King Arthur*), and is a noted interpreter of the Passions and cantatas of Bach as well as the major choral works of Mozart, Haydn, Mendelssohn, and Berlioz. He has recorded music by Schütz (Akadémia/Françoise Lasserre), Rosenmüller (Cantus Cölln/Konrad Junghänel), Telemann (Balthasar Neumann Ensemble/Thomas Hengelbrock), Mozart (Peter Neumann), and Gossec (Jean-Claude Malgoire). In 2001, Benoît Haller founded La Chapelle Rhénane to bring together French and German musician friends. He has directed the ensemble ever since. He also



Photo : Philippe Guider

venus de toute l'Europe. Depuis, il assume la direction de l'ensemble. Il mène également une carrière de chef invité : en mai 2009, il dirige l'Orchestre Régional de Bayonne-Côte-Basque dans *Die letzten Leiden des Erlösers* de C.P.E. Bach.

pursues a career as guest conductor: for example, in May 2009 he conducted the Orchestre Régional de Bayonne-Côte Basque in C. P. E. Bach's *Die letzten Leiden des Erlösers*.

## LA CHAPELLE RHÉNANE

Fondée en 2001, la Chapelle Rhénane est un ensemble de solistes qui se consacre à la relecture des grandes œuvres du répertoire vocal avec l'ambition d'y révéler l'émotion, l'humanité et la modernité capables de séduire un large public contemporain. Profitant de la position privilégiée de Strasbourg, elle attire des musiciens provenant de toute l'Europe. Cinq CD sont sortis sous le label K617 : un album dédié à Samuel Capricornus, trois consacrés à Heinrich Schütz – les *Symphoniæ Sacrae II* (2004), le *Magnificat d'Uppsala* (2006), et *l'Histoire de la Résurrection* et les *Musikalische Exequien* (2007) –, et enfin, en 2008, *Membra Jesu Nostri* de Buxtehude avec la Maîtrise de Garçons de Colmar (direction Arlette Steyer). Ces disques ont recueilli de multiples récompenses. Après une activité intimement liée à l'œuvre de Schütz, l'ensemble a abordé la musique de Bach, notamment à travers les *Passions* en 2008/2009, puis l'*Oratorio de Noël* à l'automne 2010. Depuis 2007, la Chapelle Rhénane s'est produite dans les plus grandes salles françaises, telles que la Cité de la Musique à Paris, l'Arsenal de Metz, et dans d'importants festivals internationaux. La Chapelle Rhénane bénéficie du soutien du Ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Alsace,

Founded in 2001, La Chapelle Rhénane is a group of soloists who devote themselves to reinterpretations of the great vocal works, with the aim of revealing the emotion, humanity and modernity which will enable them to attract today's cosmopolitan audiences. The group takes advantage of its favourable location in Strasbourg to engage musicians from all over Europe. Five CDs have already been released on the K617 label: one devoted to Samuel Capricornus, three to Heinrich Schütz – the *Symphoniæ Sacrae II* (2004), the *Uppsala Magnificat* (2006), and the *Resurrection History* and *Musikalische Exequien* (2007) – and finally, in 2008, Buxtehude's *Membra Jesu Nostri* with the Maîtrise de Garçons de Colmar (director: Arlette Steyer). These recordings won multiple awards. After an activity closely linked to the output of Schütz, the ensemble began tackling the music of Bach, notably through the *Passions* (2008/2009), which were followed by performances of the *Christmas Oratorio* in autumn 2010. The group has appeared in the major French venues, such as the Cité de la Musique in Paris and the Arsenal in Metz, and at leading international festivals. La Chapelle Rhénane receives support from the Ministère de la Culture et de la Communication –

de la Région Alsace ainsi que de la Ville de Strasbourg. D'autres partenaires forts lui ont attribué leur confiance, notamment la Fondation Orange, la Fondation Royaumont – Centre de la Voix, et Les Gémeaux – Scène Nationale de Sceaux (direction Françoise Letellier).

DRAC Alsace, the Alsace Region, and the City of Strasbourg. Other key partners have also given it their confidence, notably the Fondation Orange, the Fondation Royaumont - Centre de la Voix, and Les Gémeaux - Scène Nationale de Sceaux (director: Françoise Letellier).

*Translation: Charles Johnston*



## Benoît Haller tient à remercier

- **René Martin** pour avoir été l'enthousiaste initiateur de ce projet en nous invitant à monter l'intégrale de ces Psaumes de David à la Folle Journée de Nantes.
- **Francis Maréchal** et toute l'équipe de la Fondation Royaumont pour nous avoir généreusement ouvert l'abbaye à l'occasion de nos répétitions.
- **Jérôme Kaltenbach** et son équipe de la Ferme de Villefavard pour son chaleureux accueil lors de la prise de son.
- **Rebecca Bastid** pour l'organisation parfaite de la production.
- **Laurent Jalicous** pour l'admirable travail administratif qu'il assure pour la Chapelle Rhénane, et pour l'amitié qui nous enrichit.
- **Danièle Anstett** pour son aide à la rédaction du présent livret et son inlassable travail de correction.
- **Constantin et Anatole** pour la compréhension et la patience dont ils témoignent à l'égard du père qu'ils rendent heureux et fier.
- **Clément**, pour l'amour réciproque qui nous anime, transcende, vivifie et bouleverse.
- **Les chanteurs et instrumentistes** qui ont mis tout leur talent et leur enthousiasme au service de ce projet.
- Tous les **musiciens** qui constituent notre ensemble, pour la foi qu'ils conservent en la Chapelle Rhénane.

## Einleitung

Heinrich Schütz (1585-1672) gilt als größter deutscher Komponist vor Johann Sebastian Bach. Tief in der evangelisch-lutherischen Kultur verwurzelt, reist er 1609 nach Venedig, um sich unter Anleitung Giovanni Gabrieles der Orgel, dem Komponieren und der Interpretation zu widmen. Diese Begegnung stellt ein einschneidendes künstlerisches Ereignis in seiner Karriere dar. Nachdem er 1612 nach Kassel zurückkehrt, wird er 1615 Hofkapellmeister in Dresden und setzt einige in Italien erlernte Stilelemente in die Praxis um, z.B. die Organisation der Klangfülle in verschiedenen Chören (hier im Sinne von Stimm- und Instrumentalgruppen) oder Übertragung des Textes in musikalische Rhetorik. Die wahre Innovation ist jedoch Schütz' Anpassung dieser neugewonnenen Prinzipien an die deutsche Sprache, in einer humanistischen und typisch lutherischen Vorgehensweise: Die literarische Sprache ist gerade erst in der Entstehungsphase, das einzige auf Deutsch zugängliche Werk ist die Lutherbibel. Die sechszwanzig für die Dresdener Gottesdienste komponierten Psalmen Davids erscheinen 1619 und sind dem sächsischen Kurfürsten gewidmet. Sie sind die erste hörbar gewordene Umsetzung der brillanten Mischung aus der neuen italienischen Musik und der lutherischen Kultur des jungen Musikers.

Es wurden für diese Aufnahme zehn Psalmen ausgewählt, die einen Einblick in die glühende Energie geben, welche das kompositorische Schaffen Heinrich Schütz' in seinen jungen Jahren bestimmt. Diese Musik erscheint beim ersten Blick in die Noten monoton – für uns Interpreten birgt sie

jedoch eine unerschöpfliche Inspirationsquelle. In den meisten dieser Psalmen ist die Besetzung der einzelnen Stimmen nicht klar determiniert, was den Interpreten vor die Wahl stellt. Die wahre Aufgabe ist also das Orchestrieren des Werkes, wobei wir von zwei Zielen geleitet wurden: zum Einen die größtmögliche Annäherung an den heutigen Zuhörer und zum Anderen der Wunsch, den einzelnen Chören eine intensive spezifische Besonderheit und Unabhängigkeit zu geben. Daraus ergibt sich denn auch der Verzicht auf Tasteninstrumente im Basso Continuo. Diese zehn Psalmen sind wie zehn Bilder: jeder einzelne definiert sich aufgrund seiner Größe, seiner Techniken, seines mehr oder weniger kontrastreichen Farbverlaufs, sowie der Energie, die er ausstrahlt. Man könnte fast vergessen, dass es sich um geistliche Musik handelt – der wohl dosierte Einsatz der Perkussion unterstützt unser Bedürfnis, die Universalität dieser Kompositionen mit Nachdruck zu unterstreichen: Es handelt sich nicht um die Musik eines religiösen Clans, sondern um den Ausdruck menschlicher Gefühle, mal primitiv, brutal und eigentlichlich; mal subtil, innig und zivilisiert.

### 1. Herr, unser Herrscher

Der bilderreiche Text des achten Psalms führt zu einer einfachen, gar naiven Komposition zum Thema Schöpfungsgeschichte. Zwei Chöre (vier hohe Stimmen von Streichern unterlegt und vier tiefe Stimmen durch Bläser unterstützt) wechseln sich in den Naturbeschreibungen ab. Sie benutzen dazu musikalische Motive, die den Sinn des Textes unterstützen: die Sterne werden durch ein sich drehendes Achtelmotiv ausgedrückt; die

Unterwasserwelt durch lange melismatische Motive; den Himmel erkennt man durch eine Aufwärtsbewegung; die Säuglinge durch eine absteigende Linie mit schnellen Noten; und das Auslöschen des Feindes wird mit einem martialischen Rhythmus beschrieben. Ein dritter, ausschließlich instrumentaler Chor gesellt sich zeitweise zu den anderen, um den Platz des Menschen in der Schöpfung zu beschreiben: kraftvoll und leuchtend deklamieren alle zusammen „Was ist der Mensch, daß du sein gedenkest“ oder „Du wirst ihn zum Herren machen über deiner Hände Werk“. Die Doxologie beginnt voller Demut, bevor sich Rhythmus und Klang nach und nach intensivieren: die beiden Hauptchöre geben sich einem immer schneller werdenden Wechsel hin, bis sie sich überschneiden und der dritte Chor sich ihnen in enthusiastischer Verzückung anschließt, bei der Klangfülle und sich wiederholende Rhythmen miteinander konkurrieren.

## 2. Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn

Genau wie „Zion spricht“ ist diese Motette kein eigentlicher Psalm, da sie an einen Vers des Propheten Jeremias anknüpft. Dies ist übrigens nicht die einzige Gemeinsamkeit der beiden Werke: auch hier kontrastieren langsames Tempo, hell-dunkler Charakter und ein tief persönlicher und ergreifender Text mit dem Lobgesang, der naiven Freude und den Metaphern, die sich in den anderen Werken dieses Albums wiederfinden. Man könnte fast glauben, dass der Text Jeremias dem Neuen Testament entstammt, so sehr ist er von Zärtlichkeit und Barmherzigkeit geprägt. Gott spricht in der Ich-Form, aber Schütz übersetzt

diese Worte in eine zweistimmige Komposition (zwei Chöre, von denen jeder aus einem Sänger und Blasinstrumenten besteht), in etwa so wie er es 1623 in der *Auferstehungshistorie* halten wird, wo zwei Sänger das Wort Christi interpretieren. Diese Zweiteilung dient dazu, die Universalität Gottes darzustellen, und eher ein Zusammenspiel der Seelen zu inszenieren, statt einer konkreten Opernszene. Der letzte Teil des Verses – er enthält den Kern des Sinns – führt zu einer Wiederholung, die durch das Auftauchen zweier sich an die beiden vorhandenen Gruppen anschließenden Chöre erweitert wird. Ein erwähnenswerter Aspekt ist in diesem letzten Teil die unterschiedliche Behandlung der Wörter „Erbarmen“ und „mein Herz“: ersteres ist mit einer extremen Schlichtheit vertont, als ob Schütz seine Unfähigkeit, das göttliche Erbarmen ohne Abwertung zu illustrieren, demutsvoll anerkenne; im Gegensatz dazu wird letzteres zweimal unterschiedlich behandelt: zuerst werden die Worte einfach ausgesprochen, damit sich der Zuhörer mit dem Bruch des Rhythmus auf „bricht mir“ konzentriert; dann werden sie Gegenstand einer melismatischen Linie, die sich durch die verschiedenen Stimmen zieht, als die Worte „gegen ihm“ einsetzen: hier fokussiert sich die Aufmerksamkeit des Zuhörers zwangsläufig auf das Herz, seine organische Dimension, aber vor Allem auf seine symbolische Bedeutung, die Liebe.

## 3. Der Herr ist mein Hirte

Für die Vertonung des berühmten Psalmen 23 bedient Schütz sich eines vierstimmigen Solistenchoirs; ein zweiter, dem ersten antwortenden Chor fällt zeitweise ein, um dem Werk die nötige Tiefe zu geben. Daraus entsteht ein Wechsel

zwischen intimen, zärtlichen Momenten und proklamierten, fröhlichen Passagen. Es war bei unserer Aufnahme zunächst vorgesehen, den zweiten Chor rein instrumental zu gestalten; da einige wenige Verse aber nur in diesem Chor vertont waren, musste eine andere Lösung gefunden werden, um die beiden Chöre zu differenzieren. Der besagte zweite Chor wurde demnach den Blechbläsern unter der Führung eines Tenors überlassen. Diese Wahl rechtfertigt sich etymologisch, denn der Tenor ist ursprünglich derjenige, der führt [ital. Tenore: (die Melodie) haltende (Hauptstimme)] - bis zum Durchbruch des Basso Continuo war er die Basisstimme, aus der heraus alle anderen Stimmen entstanden. In diesem Stück hat der Tenor also die Rolle des Erzählers inne, er ist unser musikalischer Mittelpunkt; wohingegen die vier Solisten eine unbestimmte Position einnehmen: sie schaffen durch ihre Ausdrucksstärke eher die passende Stimmung, um den Sinn des Psalms sichtbar werden zu lassen. In diesem Zusammenhang ist eine besonders ergreifende Stelle hervorzuheben: mit den Worten „Und ob ich schon wandelt' im finsternen Tal des Todes...“ erstarren Rhythmus und Harmonie und eine schwere Stille verbreitet sich zwischen zwei Wiederholungen dieses Satzes. Wir haben dieses Bild noch verstärkt, indem auf den Bass verzichtet wurde: an dieser Stelle singen die Solisten a cappella, scheinen wie verlassen. Der Kontrast könnte stärker nicht sein, wenn Harfe und Laute dann auf den Worten „...fürcht ich kein Unglück“ einsetzen, und die Bewegung von den Sängern in einem Elan des Vertrauens wieder aufgenommen, ja sogar beschleunigt wird.

#### 4. Jauchzet dem Herren, alle Welt

Im Gegensatz zu den meisten anderen vierhörigen Psalmen Davids, deren Aufbau durch zwei doppelte Chöre charakterisiert ist (jeder der zwei Hauptchöre wird punktuell durch einen zweiten Chor unterstützt), ist diese Zusammensetzung verschiedener Psalmen von vier eigenen musikalischen Gruppen geprägt. Die von Schütz beschriebene Besetzung sieht einen ersten Chor aus zwei Flöten und drei Sängern vor, einen zweiten Chor mit einer von vier Saiteninstrumenten begleiteten Sopranistin, einen dritten bestehend aus einer Sopranistin und einem Tenor, und zu guter Letzt ein großes Ensemble (der Capella-Chor, hier von den Blechbläsern gespielt), welcher nur in den glanzvollsten Passagen zum Einsatz kommt. Der Psalm beginnt mit der Präsentation der ersten drei Gruppen; auf jeden Auftritt folgt eine radikale Änderung aller Parameter: die Masse, der Klang, der Takt, das Tempo und der musikalische Charakter. Besonders hervorzuheben ist dabei das Duett von Sopran und Tenor „Mit Drommeten, mit Posaunen“, bei dem sich das Paar wie in einem Liebesspiel gegenseitig anstachelt: ein Aufstieg zu Ekstase, Ungestüm und Sinnlichkeit. Genauso interessant ist der andere Sopran, der von den Streichern begleitet immer wieder die gleiche musikalische Phrase mit immerwährendem Enthusiasmus skandiert. Diese Präsentation gibt der Partitur eine verspielte Seite; sie erlaubt es dem Zuhörer, die verschiedenen Gruppen während ihrer Zusammenführung im zweiten Teil des Psalms zu unterscheiden: Alle Musiker deklamieren hier feierlich „Lobet den Herrn, alle Heiden“. Diese

Ermahnung bekommt ein Echo, bevor sie auf spektakuläre Weise beschleunigt, mit den Worten „preiset ihn, alle Völker“ – das systematische Echo symbolisiert die Ausweitung bis zur Universalität des biblischen Wortes. Im dritten und letzten Teil wechseln sich die vier musikalischen Gruppen ab, um – jede auf ihre Weise – die Worte „denn seine Gnad und Wahrheit walten über uns in Ewigkeit“ zu interpretieren, bevor sie sich in einer Apotheose aus räumlichen Wechseln, fröhlichen Rhythmen und harmonischen Klangfarben wieder vereinen.

## 5. Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen

Hier antwortet ein vierstimmiger Instrumentalchor (Saiten- und Blasinstrumente) auf einen ebenfalls vierstimmigen Sängerchor. Die Solisten des Letzteren deklamieren abwechselnd den Text des Psalmen 121. Im ersten Teil beschreibt die Sopranistin in einem melodischen Motiv die Augen des Gläubigen, der seinen Blick auf die Berge erhebt, und wird dabei vom Einsetzen der beiden Chöre unterstützt. Im nächsten Soloteil symbolisiert der Alt den Himmel, indem er ein Motiv zunächst in hohen Tönen singt, und dann die Erde, wofür er das Motiv in tieferen Tonlagen wiederholt. Die Chöre greifen den Vers dann wieder auf, um das Verständnis desselbigen zu vertiefen und zu bestätigen. Das gilt auch für die anschließende Tenorpartie, wo die Musik mit den Worten „der dich behütet schlält nicht“ buchstäblich aufhört, als sei sie in einen tiefen Schlaf gefallen. Dieser ergreifende Effekt ist zwar paradox und entgegen der Textbedeutung, aber er berührt den Zuhörer und ruft zu näherer Betrachtung auf. Der Auftritt des Basses nimmt

der Sache die Zweifel: durch ein der Psalmsprache innwohnendes Verfahren wird die Tautologie „der Hüter Israel schlält noch schlummert nicht“ durch die beiden Chöre häufig wiederholt. Mal schlaftrig und dann wieder auflebend endet dieser Austausch in einem brillanten Erwachen. Hier zeigt sich einmal mehr die tiefgehende Menschlichkeit des Komponisten, der den Zweifel als Teil des Glaubens begreift: Die Vorgehensweise ist sowohl lehrreich als auch beruhigend, denn sie stützt sich auf die Realität des Menschen. Der fünfte Teil vereint die Solisten in einer genialen Deklamation: jeder einzelne entfaltet sich ausdrucksstark und bleibt verständlich, obwohl sich die vier Stimmen übereinanderlegen. Die Zusammenführung des Stimmen- und des Instrumentalchors rundet das Werk mit einem Finale ab, in dem die acht Stimmen fast homorhythmisch zusammenspielen, bevor der Wechsel wieder hergestellt wird: aus der Klangharmonie entsteht erneut die Skandierung des Textes, ehe diese Harmonie sich in der Ausgeglichenheit durchsetzt.

## 6. An den Wassern zu Babel

Die grausame und traurige Erwähnung der Versklavung der Juden in Ägypten hat Schütz zu einem langsamem und bewegenden Doppelchor in Moll inspiriert. Paradoxe Weise besingt dieser Psalm die Negation des Singens, die Weigerung, im Exil zu musizieren: „Uns're Harfen hingen wir an die Weiden“, „Meine Zunge soll an meinem Gaumen kleben“. Wir haben diese Negation und die Weigerung durch den Verzicht auf den basisgebenden Basso Continuo verdeutlicht: die beiden Chöre bewegen sich ohne feste Grundlage, sie irren umher – der eine in dem durchgehenden

Ton der Blechbläser und der andere im transparenten Klang der Streicher ... bis diese tief sitzende Frustration bei einem *falso bordono* in Wut und Rachegelüste umschlägt (während dieser Passage deklamieren die Musiker den Text frei: der Rhythmus ist vom Komponisten nicht vorgegeben). Der folgende Vers ist einer der dunkelsten des Alten Testaments. Die inhaltliche Gewalt, Zerstörung und Grausamkeit des Verses veranlassen uns den Basso Continuo wieder einzusetzen; die lyrischen und melancholischen Zeilen weichen einer rhythmisierten und abgehackten Ausdrucksweise. Ihren Höhepunkt erreicht die Motette mit den Worten „Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmet und zerschmettert sie an dem Stein“ in einem glanzvollen Halbschluss auf einem A-Dur Akkord. Er erinnert an die klaffende Wunde einer Seele, die vorher Opfer der Unmenschlichkeit war und sich jetzt wiederum ihrer schuldig macht. Die Doxologie folgt darauf, als sei nichts geschehen, mit den Worten „Ehre sei dem Vater und dem Sohn und auch dem heiligen Geiste“, mit einer unendlichen Zärtlichkeit gesungen. Dieser Kontrast kann nur ein Hinterfragen beim Zuhörer hervorrufen: Verzeiht Gott soviel Grausamkeit? Heißt er sie gut? Oder lässt er dem Menschen seinen freien Willen? Für Heinrich Schütz scheint jedenfalls die Fragestellung wichtiger zu sein als die Antwort.

## 7. Nun lob, mein Seel, den Herren

Diese Kanzone baut auf die erste Strophe des Kirchenliedes Johann Gramanns auf, der auch Poliander genannt wurde. Jeder Vers wird von einem vierstimmigen, von Harfe und Laute unterstützten Chor hervorgehoben, bevor er vom

Ensemble aufgegriffen wird: Der Solistchor verdoppelt sich und jede dieser zwei Gruppen wird einerseits von den Streichinstrumenten und anderseits durch die Blechblasinstrumente unterstützt. In den Solistenteilen ist die Heraushebung der Verse höchst ausdrucksreich: der Text wird mit extremer Sorgfalt in Szene gesetzt, und die melodische Führung - jede einzelne Stimme imitierend - gibt jedem Wort eine besondere Tiefe. In der Tutti-Wiederholung dagegen kippt die Musik zum Tanz und zur Klangfülle über: der Text verliert an Wichtigkeit, da der Zuhörer ihn bereits im Soloteil gehört hat; die unterschwellige Emotion wird jedoch in den Vordergrund gespielt, so extrovertiert wie sie vorher verinnerlicht war; das schnelle Aufeinanderfolgen der Chöre verstärkt das Gefühl der Überschwänglichkeit und des Jubels noch: es ist der Ausdruck eines Volkes, ein natürlicher Stammestanz, der im krassen Gegensatz zur anfänglich zivilisierten Ausdrucksweise steht... im Gegensatz, sicher, aber Kultur und Natur bestehen im Menschen nebeneinander, und das mag Schütz bereits erspürt haben, noch bevor Jean-Jacques Rousseau es ausgedrückt hat. Um diesen Gedanken noch auszuweiten, kann man sagen, dass die Schütz'sche Schreibweise die notwendige Aneignung des Glaubens ausdrückt: Dieser wird zuerst individuell, in der eigenen Intimität erfahren, bevor er mit der Gemeinschaft geteilt werden kann.

## 8. Zion spricht: der Herr hat mich verlassen

Dieses Stück ist streng genommen kein Psalm,

da es einen Vers des Propheten Esau aufgreift, jedoch sind die kompositorischen Prinzipien die gleichen. In diesem Fall weist Heinrich Schütz auf die Stimmenbesetzung hin: zwei sechsstimmige identische Solistenchöre (Sopran, Tenor und vier Blasinstrumente), unterstützt durch jeweils einen vierstimmigen Chor. Die Besetzungsstärke gipfelt demnach bei zwanzig verschiedenen Partien, die zusammengesetzt ein bekümmertes und verlassenes Volk darstellen. Aus dieser Gemeinschaft ragen die vier solistischen Sänger wie eine innere Stimme heraus und werfen verschiedene didaktische Fragestellungen auf; dieser Gedankenprozess wird danach systematisch vom großen Ensemble aufgegriffen. Dank der Überlegungen einer Minderheit kann die Gemeinschaft von der Niedergeschlagenheit bis zur Ausgeglichenheit aufsteigen: die Klage- und Angstmotive mit den Worten „der Herr hat mich verlassen“ weichen dem zuversichtlichen Deklamieren von „Siehe, in meine Hände habe ich dich gezeichnet“. Diese Phrase wird zuerst in einer Pendelbewegung zwischen den beiden großen Gruppen verwendet, und schließlich lange in verschiedenen Tonarten wiederholt, wie wenn jede Gruppe sie für sich annähme. Eine der bewegendsten Methoden überhaupt und eine Klangwelt, die eher an Gustav Mahler erinnert als an Musik aus der Barockzeit.

## 9. Nicht uns, Herr, sondern deinem Namen

In diesem dreichörigen Werk mit jeweils vier Stimmen befindet sich der Mensch inmitten eines Dilemmas: Der zentrale Chor, hier mit zwei unisono singenden Sopranen und Gamen-

besetzt, stellt die Menschheit dar; ein dunkler Chor, dessen höchste Stimme von zwei hohen Tenören gesungen wird und die anderen Stimmen von Posaunen übernommen werden, beschreibt das Heidentum; und schließlich ein himmlischer Chor, den Glauben verkörpernd, dessen tiefe Stimme von einem Tenor und einem Bariton gesungen wird – die anderen werden den Zinken und dem Dulzian überlassen. Ein Dreierdialog stellt sich ein und gestaltet folgenden Rahmen: das erste Einsetzen des himmlischen Chores lässt auf sich warten, aber räumt dann jeglichen Zweifel aus: „Aber unser Gott ist im Himmel, er kann schaffen, was er will“, während der die Heiden verurteilende Chor fortfährt: „Jener Götter aber sind Silber und Gold, von Menschen Händen gemacht“. Das Werk ist deswegen aber nicht etwa ein Sketch, in dem sich drei Personifikationen streiten! Schütz' Demonstration ist nur einmal mehr didaktisch und bildreich. Der untere Chor unterstützt den Menschenchor mit den wiederholten Worten: „der ist ihre Hülf und Schild“, als Antwort auf die Ausrufe des Himmelschores. Übrigens vereinen die drei Chöre ihren Text, indem sie sich immer schneller mit den Worten „Der Her denket an uns / und segnet uns“ abwechseln. Dann fällt die Segnung buchstäblich vom Himmel („Er segnet das Haus Israel / er segnet das Haus Aaron“), angefangen bei dem hohen Chor, aufgenommen vom mittleren Chor und später dem tiefen Chor. Diese Abfolge endet in einem universellen Unisono, der einen provisorischen Abschluss darstellt. Doch die Demonstration stellt sich langsam wieder ein, und jede Einheit übernimmt ihre alte Rolle. Dann wird der Zweier- zum Dreiertakt, was den Sieg Gottes (Symbol der Zahl drei) über die Heiden bedeutet, und die drei Chöre vereinen sich auf den Worten „Sondern wir loben den Herren“, zuerst

aufeinanderfolgend, dann zusammen. Gleich darauf, mit großer Virtuosität ausholend, proklamiert jeder Chor „Alleluja“ für sich, bevor das gleiche Motiv dann von allen in einer intensiven Klangfülle aufgegriffen wird.

## 10. Alleluja ! Lobet den Herren in seinem Heiligtum!

Der Psalm 150 ist ein anhaltender überschwänglicher Lobgesang, dessen Instrumentierung sich hervorragend eignet, den ewigen Gott zu preisen. Er stellt eine immerwährende Inspiration für barocke Komponisten dar: Schütz selbst wird diesen Psalm ein weiteres Mal in der zweiten Sammlung der *Sinfoniae Sacrae* vertonen, Monteverdi wird eine berühmte Version in der *Selva Morale* komponieren. Die textliche Erwähnung der Posaunen und Pauken, der Streicher und Bläser, der Lauten und Harfen hat schon immer die Kreativität der Komponisten stimuliert! Die Struktur des Werkes – zwei Sängerchöre unterstützt von zwei Instrumentalchören – erlaubt einen Wechsel von Soli und Tutti: während die Solisten jedes Chores (Sopране, dann Аlti, Теноре und zum Schluss Баритоне) von den jeweiligen Instrumenten begleitet in der Beschreibung rivalisieren, verwendet das Tutti das gleiche musikalische Material in seiner Antwort. Das Stück ist in seinen Kontrasten und Effekten einfach spektakulär! Es sei an dieser Stelle gesagt, dass das Perkussionssolo während der Erwähnung der Pauken durch die Baritone natürlich nicht von Schütz vorgesehen ist: seine Präsenz wurde uns durch die musikalische Pause zwischen zwei Wiederholungen des Verses „Lobet ihn mit Pauken und Reigen“ nahegelegt.

Nach diesem Auftritt und dem Wiedereinsetzen des Tuttis beschleunigt sich die Bewegung, und der Enthusiasmus vergrößert sich noch, als zwei Soprane sich zwei Tenören anschließen, um den Klang der Becken nachzuahmen. Anders als an anderen Stellen wird danach das Thema jedoch nicht im Tutti aufgegriffen: Schnelles und virtuoses Aussprechen des Textes bewirkt ein *decrescendo*. Statt der erwarteten Wiederaufnahme kündigen alle Stimmen gemeinsam den Abschluss an: „Alles was Odem hat, lobe den Herrn“; zunächst in einem ruhigen, universellen Ton, dann mit einem bei jeder Wiederholung erneuerten Elan. Die Komposition endet mit einer enthusiastischen, euphorischen und ruhmvollen Wiederaufnahme des ursprünglichen „Alleluja“.

Benoît Haller

Übersetzung: Rebecca Bastid